

ITINERARIO NELLA PROSA MEMORIALISTICA DI L. GINZBURG:
MEMORIE DI UN UOMO DELL'ASSEDIO

Rassella Gabrielli

L'attività di Lidija Ginzburg, filologo e storico della letteratura, è conosciuta e apprezzata ormai da tempo. Il suo lavoro di studiosa si è infatti imposto all'attenzione generale in concomitanza con la rivalutazione, avvenuta intorno agli anni '70, dell'opera di intellettuali emarginati quali Tynjanov, Tomaševskij, Bachtin. A lungo sommersa è, invece, rimasta la produzione più propriamente narrativa che L. Ginzburg, al pari di altri critici formalisti, ha affiancato nel corso della sua vita agli studi teorici.

Proprio l'originale rilettura di un testo autobiografico di Vjazemskij, *Staraja zapisnaja knižka*, l'aveva stimolata già negli anni '20 a cimentarsi nella prosa memorialistica, coinvolgendola in un lavoro di forte impegno destinato ad abbracciare anche i decenni successivi fino agli anni '80, pur rappresentandone le note redatte in quel primo decennio la parte più significativa. Non a caso, come osserva A. Čudakov (1989: 80) è "una riflessione intensa e non soggetta ad influenze su di sé e sul proprio tempo, [...] uno dei più importanti ritratti (e autoritratti) di un'epoca",¹ di una inquieta generazione intellettuale di letterati ed artisti attiva, soprattutto a Pietroburgo, negli anni '20.

Tuttavia è solo negli anni '80, con l'eccezione del romanzo *Agentstvo Pinkertona*, uscito nel 1932, che la produzione narrativa di L. Ginzburg, costituita ampiamente ma non solo da prosa memorialistica

¹ L'intervento di A. Čudakov, come quelli di A. Bitov, B. Gasparov, M. L. Gasparov, A. Kušner, A. K. Žolkovskij, qui più volte citati, è relativo alla "tavola rotonda" organizzata dalla rivista "Literaturnoe Obozrenie" in occasione dell'uscita del volume *Čelovek za pis'mennym stolom*.

o di impronta memorialistica, ha incominciato ad essere pubblicata. È dunque con grande lentezza che questo abbondante materiale, superando le cieche barriere censorie, è infine approdato alle stampe dai comuni quaderni di appunti, nei quali era stato via via diligentemente raccolto.

Come ricorda A. Kušner, in Russia “bisogna vivere a lungo” poiché si deve unicamente alla sua longevità se Lidija Ginzburg, malgrado i forti dubbi da lei espressi al riguardo, ha potuto assistere, ancora in vita, alla pubblicazione di questa parte della sua opera (cf. Kušner 1989: 84). Infatti, ha di poco preceduto la morte della scrittrice nell'agosto '90 l'uscita del volume *Celovek za pis'mennym stolom*, edito dalla filiale leningradese di “Sovetskij Pisatel”, che contiene la prima edizione integrale di *Zapiski blokadnogo čeloveka* e altri scritti di stampo memorialistico, accanto agli studi-ricordi su Achmatova, Bagrickij, Zabolockij, Olejnikov, Ejchenbaum. In *Zapiski blokadnogo čeloveka*, comparso per la prima volta nel 1984 sulla rivista “Neva” l'autrice affronta il tema della guerra, prototipo delle cosiddette ‘situazioni-limite’, su cui si era concentrata in altri lavori, quando esamina, ad esempio, la difficile realtà della rivoluzione o le repressioni staliniane degli anni '30: un itinerario analitico dentro una “esperienza catastrofica dei sentimenti”, con la felice espressione della stessa Ginzburg ricordata da M. L. Gasparov (1989: 78), un altro percorso condotto sul filo della memoria. All'origine del testo, infatti, c'è l'esperienza personale della scrittrice che ha vissuto ed è sopravvissuta al durissimo assedio di Leningrado degli anni 1941-1943.² Un'opera che pienamente esprime la spiccata predilezione ginzburgiana per i lavori di carattere documentale, basati sull'esperienza diretta e quindi rispondenti, meglio di un'opera di pura finzione, all'esigenza di un contatto immediato con il lettore (cf. Ginzburg 1990: 5).

Fonti del testo sono da un lato gli appunti di diario di Lidija Ginzburg, dall'altro il ricordo della vita quotidiana, raccolto conversando con la gente in strada, nelle file, nei luoghi di lavoro. Il materiale, tuttavia, appare come ‘raffreddato’, sottoposto al lavoro di spietata analisi dell'autrice che prende, per così dire, le distanze dal suo oggetto, pur mantenendo nel contempo l'immediatezza che è il prodotto

² In realtà l'assedio, spezzato a Šlussel'burg (Petrokrepost') il 24 gennaio del 1943 con l'apertura di un piccolo corridoio a sud del lago Ladoga, viene definitivamente rotto solo alla fine di febbraio del 1944 quando l'Armata Rossa irrompe verso la Curlandia.

di una vicenda vissuta in prima persona. Questo rapporto di ambivalenza, che B. Gasparov (1989: 82) evidenzia tanto nel volontario "porsi al di fuori" quanto nella "compartecipazione" del narratore rispetto alla realtà descritta, si riscontra anche nel protagonista, l'intellettuale leningradese N. Da un lato infatti la scrittrice già nel prologo nega esplicitamente ogni relazione di identità con il suo personaggio qualificato come convenzionale e N. appare nella narrazione "intenzionalmente anonimo, privo delle necessarie connotazioni personali, come nome, concrete circostanze di vita e perfino sesso: a N. è attribuito il pronome "egli", ma il suo genere maschile è così astratto come il genere maschile della parola *lettore* o *uomo*" (B. Gasparov 1989: 82);³ dall'altro il testo consente una lettura ambigua poiché N. è indubitabilmente contiguo all'esperienza dell'autrice, alla sua personalità, all'acutezza del suo guardare, forse anche inconsapevolmente, al femminile.

N. funge da oggetto di una rigorosa indagine da parte dell'autrice e interviene, al tempo stesso, come "soggetto che osserva e riflette" (B. Gasparov 1989: 82), come una vera e propria lente di ingrandimento che scruta il reale con l'accuratezza e la precisione di un entomologo. Parallelamente si assiste al variare, all'alternarsi di una narrazione eterodiegetica, ove il protagonista è indicato alla terza persona, con una autodiegetica, condotta in prima persona dall'eroe che "si racconta" (cf. Genette 1972: 252-253).

Si torna dunque ad una centralità della figura dell'intellettuale nel discorso letterario: un elemento sicuramente importante nel quadro della letteratura sovietica che ne è stata a lungo privata, come suggerisce A. Kušner, "anche perché era stato denigrato, bandito e abolito il protagonista intellettuale, l'intellettuale in genere" (1989: 86).

Il testo è articolato in quadri di lunghezza variabile, in autentiche scene di vita dell'assedio dove "la narrazione si sviluppa spontaneamente, soggiacendo ora alla successione degli appunti di diario, ora all'andamento associativo della memoria, ora alla logica degli scopi e

³ Sulla pratica ginzburgiana di ricorrere al punto di vista come tecnica consolidata di allontanamento letterario dalla materia si sofferma anche Žolkovskij che sottolinea il mascheramento dell'io lirico poiché "tutto [...] viene comunicato in un modo il più possibile estraneo, come "di seconda mano", con una duplice sostituzione poetica: il pronome personale soggettivo di prima persona con quello oggettivo di terza e il pronome biografico femminile con quello letterario maschile: *uomo, egli*" (Žolkovskij 1989: 83).

delle argomentazioni dell'analisi" (B. Gasparov 1989: 82). Una narrazione densa di riflessioni filosofiche, di annotazioni sociologiche, psicologiche e soprattutto letterarie che determinano l'individualità dello stile ginzburgiano, fusione di elementi narrativi e di saggistica (cf. Žolkovskij 1989: 83, Kušner 1989: 84).

Nelle sue note critiche (1989: 83) Žolkovskij si sofferma sulla specificità di questa scrittura, scoprendovi una evidente contaminazione fra il linguaggio del critico, astratto e formalizzato, e il linguaggio dello scrittore: da un lato un orientamento verso la scientificità e cioè un approccio linguistico ispirato, anche nell'affrontare tematiche spirituali, a criteri di grande secchezza ed asciuttezza, dall'altro una trama sorprendentemente ricca di artifici poetici: similitudini, metafore, allitterazioni. Čudakov coglie un'altra importante particolarità stilistica, rilevando che la prosa ginzburgiana è punteggiata da aforismi (1989: 81). Oltre a ciò M. L. Gasparov e A. Bitov individuano nella spietata sobrietà d'analisi di L. Ginzburg una parentela stilistica con i *mâtres à penser* del Sei-Settecento francese, autori di sentenze, riflessioni morali, mémoires (M.-L. Gasparov 1989: 79; Bitov 1989: 80), il cui retaggio letterario è peraltro da lei lucidamente affrontato in *Psichologičeskaja proza*.

Il testo di *Zapiski blokadnogo čeloveka*, com'è usuale nell'opera della scrittrice, non ha dunque ad oggetto solo la vita, ma anche la letteratura, rimanda ad altri testi (cf. Žolkovskij 1989: 83), accoglie precise citazioni di classici antichi e moderni da Pindaro a Goethe, da Herzen a Camus, da La Rochefoucauld a Tolstoj, a Blok. Cercando di tracciarne le coordinate, B. Gasparov lo definisce insieme "diario-schizzo-saggio" (1989: 82), sottolinea la non-univocità della natura del genere ed evidenzia come ciò rispecchi la duplicità di approccio al testo da parte dell'autrice, confermata dalla triplice datazione dell'opera: 1942-1962-1983. Se concentriamo la nostra attenzione proprio su questo duplice angolo visuale, sulla logica distanziamento-partecipazione sottesa all'opera, potremmo forse considerarlo una sorta di 'romanzo autobiografico', secondo il criterio proposto da Philippe Lejeune (1975: 25), pur rendendoci conto della difficoltà di 'incasellare' un testo che si distingue appunto per la sua natura 'trasversale', che è insofferente a classificazioni troppo rigide. A orientarci in questa direzione c'è la manifesta negazione di identità di nome fra autore, narratore e personaggio che, secondo Lejeune, esclude *ipso facto* la stipula fra autore e lettore di un contratto dichiaratamente autobiografico, indirizzando invece la lettura verso un patto di tipo romanzesco: un patto che però lascia spazio ai sospetti del lettore sull'identità

autore-personaggio, coinvolgendolo in un gioco di ricerca delle somiglianze talora quasi trasparenti (cf. Lejeune 1975: 23-31).

Nel tentativo di attribuire un'identità più precisa alla prosa di Lidija Ginzburg Kušner si rivolge alla categoria del romanzo, denomina il testo in un primo tempo "romanzo nuovo" fra virgolette per il suo porsi al di fuori delle forme convenzionali del genere e parla in seguito di "diario sul genere del romanzo", pur denunciando i limiti insiti in questa definizione, che fu pur gradita a L. Ginzburg e da lei stessa utilizzata (Kušner 1989: 86).

Zapiski blokadnogo čeloveka costituiscono un'opera isolata nel panorama letterario sovietico che ha per oggetto la seconda guerra mondiale e si può sintetizzare essenzialmente in due filoni: uno che possiamo definire epico-esaltatorio, l'altro di tipo 'neorealista', volto a 'raccontare la verità', a svelare il lato umano della guerra portando in luce tragedie e problemi individuali e morali. Questo testo invece non vuole limitarsi a descrivere la guerra, che pure emerge lucidamente nell'atroce realtà dei suoi aspetti materiali, sociali e psicologici, ma si propone di affrontare una questione di ordine più generale e cioè il problema "dell'essenza dell'essere", come lo definisce B. Gasparov (1989: 81), che evidenzia la forte contiguità della ricerca della scrittrice con la finalità artistica tolstoiana: è lo stesso Gasparov non a caso ad indicare l'affinità letteraria di *Zapiski blokadnogo čeloveka* con i racconti di guerra e le *povesti* di Tolstoj, innanzitutto con *Sevastopol'skie rasskazy*.

L'essere viene indagato da uno sguardo che si inoltra sempre più 'all'interno', se così si può dire, del suo oggetto con un procedimento che possiamo avvicinare alla concezione della cosiddetta 'arte analitica', dove "l'occhio dell'artista, alla stregua dello strumento analitico dello scienziato [...] disseziona la materia vivente e ne evidenzia la più intima struttura" (Misler 1989: 26), puntando non a imitare la natura, ma piuttosto a cercare di penetrarne la sostanza. Ma se ciò che conduce alla scomposizione infinitesimale della pittura analitica è l'azione comune di razionalità e subconscio, volontà ed emozionalità (cf. Grygar 1990: 907), l'autentico elemento 'rivelatore' dell'opera di L. Ginzburg è il pensiero analitico. Kušner lo reputa acutamente "lo strumento principale e forse anche il protagonista" della sua prosa e lo visualizza nell'atto di descrivere cerchi sempre più stretti attorno all'oggetto (1989: 84-85), scomponendolo analiticamente ed utilizzando il dettaglio, il particolare, articolato in una vera e propria trama, per illuminare ciò che è globale, generale. Un procedimento artistico che rimanda alle caratteristiche del formalismo più maturo (si pensi

alle opere critiche di Tynjanov, Ejchenbaum, Vinokur), quando “l’attenzione alla forma del testo letterario, al dettaglio e al procedimento artistico, caratteristico dell’Opojaz, si unisce all’interesse per un ampio contesto storico, sullo sfondo del quale le particolarità formali della struttura dell’opera letteraria ricevono un senso storico-culturale” (B. Gasparov 1989: 81). Una tecnica di scrittura che Lidija Ginzburg, considerata allieva di Tynjanov, utilizza anche nei suoi lavori di ricerca: un modo per evidenziare “come agisce l’animo umano inserito nella storia” (M.-L. Gasparov 1989: 79).

La lunga riflessione dell’autrice sull’uomo fa emergere il carattere unitario e insieme multiforme della natura umana come “interrelazione tra anima e corpo [...] volontà di regolarizzare il mondo e caos incipiente, sforzi individuali e loro risultato collettivo” (B. Gasparov 1989: 81). Una complessità che si rivela prepotentemente nelle ‘circostanze particolari’ della guerra che rende l’uomo esposto a violente alterazioni, di continuo teso ad adattarsi ai mutamenti, ma lo scopre al tempo stesso fondamentalmente e profondamente immutabile nel suo patrimonio umano di energie positive, debolezze e vizi, sospinto brutalmente in una “realtà nuova, straordinaria, ma anche simile alla precedente più di quanto sembri possibile”, una realtà in cui comunque bisogna “orientarsi” (Ginzburg 1989 c: 519).⁴

La realtà dell’assedio investe in modo lacerante ogni genere di relazione: quelle che l’essere umano ha con il mondo esterno (persone, oggetti, momenti e luoghi della vita quotidiana) e quelle che ha con se stesso, il proprio corpo, i propri bisogni, sentimenti e desideri. Tutto appare sotto il segno dell’alterazione. Un’alterazione che si propone subito come alterazione della categoria di tempo con la primavera del ‘42 che “suonava strana” (517) sotto i cannoneggiamenti e con lo stillicidio delle morti, e della categoria di spazio, uno spazio che sembra restringersi e ruotare attorno all’altoparlante che scandisce l’avanzata delle truppe tedesche con le persone che “cinque volte al giorno [...] correvano all’altoparlante interrompendo qualsiasi occupazione” (518), dissezionando la voce dell’annunciatore nelle sfumature, nel ritmo, nelle pause:

se l’annunciatore enumera le stazioni-radio con la sua solita voce innaturale... significa che oggi non è accaduto niente di particolare...[...] tutto cominciava non dall’annunciatore, ma dai suoni brevi e dalle pause che

⁴ Nel testo si fa riferimento d’ora innanzi a questa edizione di *Zapiski blokadnogo čeloveka* e se ne indicano tra parentesi solo le pagine.

rappresentavano l'immagine sonora. Non avevamo mai sentito un suono più triste. [...] l'annunciatore parlava con una lentezza innaturale e si potevano contare i secondi che separavano una parola dall'altra, un centro abitato dall'altro. L'avanzata...[...] Così avveniva nell'estate del '41 (518).

Il prodursi dell'alterazione ci conduce dunque indietro nel tempo fino all'inizio di quell'estate, in cui l'altoparlante diffuse il discorso di Molotov: il primo giorno di guerra. È da qui che comincia la mutazione qualitativa da parte di ciascuno del proprio 'avvertire' le cose, "le stesse di prima della guerra, ma che hanno già cambiato significato" (519). Si trasforma un gesto di antica consuetudine, "il consueto sguardo del mattino dalla finestra" (524), con cui ogni volta si riprende la relazione con il mondo esterno che ormai "ha acquistato un nuovo significato, è diventato una domanda rivolta al mondo e l'attesa di una risposta" (524). E nel mondo si cercano di continuo rassicurazioni sul normale svolgimento delle cose, in quel mondo che, pur se ostile, opprimente e minaccioso, "serviva da difesa fisica, da ultimo rifugio e schermo protettivo in mezzo alla paura dell'isolamento interiore" (525).

Si assiste ad un ribaltamento del significato attribuito ai diversi momenti della giornata. Diventano fondamentali momenti che, in altre condizioni, scorrerebbero via in modo neutro, senza particolare attenzione, quali il riposo notturno, il provvedere alla legna per la stufa o l'apertura dei negozi, che ora invece sono di importanza essenziale per lottare contro il timore del freddo e, soprattutto, l'impazienza della fame, esigenze balzate ai primi posti nella mutata gerarchia di valori che fa riemergere nell'uomo "un atteggiamento da cavernicolo nei confronti del fuoco, del cibo, del vestiario" (583).

Ciascun momento è descritto con forte gusto del dettaglio nella fitta rete di azioni fisiche concrete che costituisce l'organizzazione della giornata; per compiere quelle azioni bisogna "vincere la resistenza di ogni cosa con la propria volontà e con il corpo senza il tramite di meccanismi tecnici" (526). Viene così evidenziato il mutato rapporto fra uomo e cose, non più facilmente dominabili: l'acqua ad esempio perde le sue caratteristiche originarie di trasparenza e fluidità dentro ai secchi pieni trasportati ogni giorno e "pesa come una pietra sulle mani, sulle spalle, schiaccia a terra le persone" (527).

Il momento centrale della giornata è il pranzo che ha smarrito il suo carattere di tranquilla normalità per divenire invece qualcosa da conquistare a caro prezzo, un percorso difficile con una meta incerta e comunque effimera. Non a caso viene rappresentato come una serie di spazi materiali da colmare, una corsa nel gelo della città, "un supe-

rare [...] piccoli spazi, tormentosamente densi di file: una coda davanti alla porta, una fino al controllo, un'altra fino al posto al tavolo" (527). E poi la sera, a casa, la quotidiana ricerca di calore vicino alla stufa dove "proprio vicino allo sportello si disegnava un piccolo cerchio di calore e di luce. Un cerchio di vita" (528).

Il cerchio che con la sua linea continua e invalicabile costringe i leningradesi all'interno dell'assedio, li vincola al compimento di una serie ossessivamente ripetuta e quindi prevedibile di azioni alla ricerca di cibo, calore e luce. È l'assedio a determinare i comportamenti individuali e collettivi come "una corsa in un circolo chiuso" (528), per raggiungere scopi che di continuo falliscono per il consumarsi veloce del magro pasto o l'esaurirsi della provvista di legna. "Un moto rotatorio e non rescindibile" (529) che, nella giornata invernale dell'assedio, è costituito da un insieme finito di movimenti febbrili e incontrollati compiuti sotto gli stimoli della sofferenza, al solo scopo di evitarne una maggiore. Con la tregua estiva sopravviene un tentativo di razionalizzare questa corsa: "il correre in tondo acquista parzialmente un carattere di organizzazione della giornata" (529), sostanzialmente scandita dai tre pasti, un tentativo di organizzazione non rivolto, però, a nessuno scopo.

L'assedio detta la qualità del rapporto di tutti con lo spazio e il tempo, imprigionando ciascuno in una claustrofobia spazio-temporale in cui è difficile "introdurre [...] un gesto nuovo" (529), ma in cui si è costretti a seguire gli stessi ciechi percorsi che conducono sempre alle medesime destinazioni: il negozio, la coda, la mensa. Luoghi della normalità giornaliera, tuttavia anch'essi divenuti partecipi di quella ossessività del cibo che permea ogni minuto della vita dell'assediato e la determina in ogni suo aspetto. Il negozio viene scrutato e quasi frugato in ogni angolo da uno sguardo quanto mai ansioso e attento. Le capacità visiva e olfattiva sembrano amplificarsi a dismisura. L'ispezione minuziosa di vista e odorato abbraccia scaffali e banco di vendita, si sofferma sulle pagnotte che, seppure a distanza, "profumano di caldo" (545) e indugia poi attimo per attimo sul processo di pesatura. Il forte ricorso ai dettagli è al servizio di una analisi spietatamente scientifica del reale, quella stessa che esplicita il morire quotidiano dei leningradesi senza indulgere al patetismo o a ricerche d'effetto, descrivendo con precisione l'affollarsi di cadaveri "nei portoni, [...] sugli slittini, allungati e sottili, simili più ad una mummia che ad un normale cadavere umano" (537).

La coda, vero e proprio *Leitmotiv* della vita sovietica, è visualizzata nel suo faticoso procedere attraverso il lento scorrere in avanti

delle lettere di un'insegna pubblicitaria. La coda al microscopio: organismo vitale, microcosmo unitario, omogeneo nella motivazione e negli scopi e, al tempo stesso, frammentato al suo interno da rivalità ed ostilità, un universo prevalentemente femminile che riflette nella composizione e nei comportamenti individuali il diverso, atavico rapporto con il tempo delle donne e degli uomini, poiché "sono soprattutto gli uomini a sopportare male le code abituati al fatto che al loro tempo viene attribuito un valore" (546), mentre "le donne che lavorano hanno ereditato dalle loro nonne e madri un tempo che non viene tenuto in considerazione [...]: l'uomo pensa che dopo il lavoro deve riposarsi o divertirsi, la donna che è tornata dal lavoro lavora a casa" (546). Per questo "quasi ognuno degli uomini che appaiono in un negozio tenta di farsi largo fino al banco senza fare la coda [...], lo sanno con certezza: la coda è una cosa da donne" (546). Tale duplicità di atteggiamento è resa visibile, come viene giustamente evidenziato, dall'uso costante nei discorsi femminili del pronome personale "MY", giacché "un uomo in coda si sente un individuo occasionale, una donna, un rappresentante di una collettività" (546). Una vera e propria anatomia psicologica della coda, colta nel suo ininterrotto conversare di inizio primavera, quasi un surrogato dell'azione, impossibilitata ad esercitarsi.

Un'indagine che ci riconduce alla forte interrelazione, cui si è già accennato a proposito delle origini della prosa memorialistica, esistente fra Lidija Ginzburg critico letterario e Lidija Ginzburg scrittrice giacché, come rileva Kušner, sotto tutti i generi da lei praticati "scorre un fiume a tutti segreto [e tutti] sono immersi in una stessa epoca, frutto di un comune atteggiamento verso la vita, di uno stesso modo di interpretarla" (Kušner 1989: 84). E non si tratta solo di assenza di barriere, perché l'esercizio dell'analisi critica incide concretamente sulla formazione della sua scrittura.

È immediato, infatti, fare riferimento a quanto annota l'autrice a proposito della funzione del dialogo in Tolstoj. Un attento esame mette in luce la centralità dell'interesse tolstojano per il linguaggio dei personaggi e l'analisi sistematica da lui compiuta sul meccanismo del dialogo che svela i motivi reconditi del comportamento linguistico. Ciò che ne risulta e trova radice "nella tendenza tolstojana a una conoscenza della vita nei suoi processi e leggi sovraindividuali" (Ginzburg 1980: 212) è un continuo lavoro di decodificazione della conversazione che evidenzia spesso la dissonanza del linguaggio verbale dai sentimenti e dai desideri più profondi dell'uomo e sottolinea i pesanti condizionamenti psicologici e sociali cui essa è soggetta. Un

autentico smascheramento anche del discorso apparentemente più casuale che implica la denuncia puntuale della “difformità dell’intenzione dell’enunciato dalla sua espressione, dal suo esteriore involucri verbale” (Ginzburg 1980: 219). Uno ‘svelamento’ che è operato dallo stesso Tolstoj dato che “per lui la battuta è un materiale ancora grezzo e solo il commento dell’autore dà forma al suo significato” (Ginzburg 1980: 219).

Anche i rilievi di L. Ginzburg alla prosa analitica di Proust – più brevi, ma non certo inferiori ai precedenti quanto a capacità di penetrazione – sono interessanti per quello che ci raccontano sul corredo di esperienze critiche che hanno consapevolmente concorso alla creazione della sua scrittura. Nel dialogo proustiano viene evidenziato l’atteggiamento quasi da sperimentazione dell’autore nei confronti del discorso dei personaggi, dove è ritagliato e ingrandito solo ciò che più interessa all’autore mettere in risalto. Così si osserva lucidamente come nell’architettura della conversazione in Proust lo “stesso metodo di traduzione simultanea [...] del discorso diretto [dei personaggi] nella lingua dei commenti esplicativi dell’autore viene applicato anche all’analisi di singole parole ed espressioni” (Ginzburg 1980: 223), trasformate in autentiche ‘parole-preparati’.

Tutto ciò consente di cogliere in modo più nitido le caratteristiche dell’indagine tipologica che Lidija Ginzburg ha scelto di applicare alla macchina dialogica degli assediati. Il procedimento di scavo si avvale della rappresentazione linguistica per portare alla luce lo scheletro della sofferente umanità dei leningradesi, la struttura del loro comportamento. L’analisi lucida e distaccata è condotta sul parlato, interpone la riflessione ai dialoghi commentati, in un certo qual modo, dall’autore che così facendo ne svela il sottotesto e mostra le motivazioni che si celano dietro a discorsi molto spesso banali: una meticolosa e sistematica ricerca interpretativa sulle codificazioni verbali degli stati d’animo. Questo costante lavoro di decifrazione spesso si compie solo isolando, ‘zoomando’ si potrebbe dire, singole parole-reperto volte a identificare un coefficiente sociale o psicologico, autentiche ‘spie’, segnali rivelatori della molla psicologica che suscita l’enunciato o della sua appartenenza sociale o di sesso (valga come esempio quanto si è detto a proposito dell’utilizzo del pronome personale “MY”).

È un conversare monotematico, tutto incentrato sul cibo, che passa da linguaggio di un settore della popolazione, le casalinghe, a modulo espressivo generale, acquisendo un valore sociale, divenendo nella pratica una conversazione sulla vita e la morte. Una conversazione che agisce da cartina di tornasole facendo emergere alla superficie ciò

che in genere vive nelle pieghe dell'animo umano, rende palese ciò che normalmente è nascosto, "ciò che è approssimativo, [...] condensato, manifesto" (548), divenendo in pratica onnicomprensiva: "scarico emotivo nei rimproveri e nelle lamentele, generalizzazione informativa sui modi migliori di procurarsi, preparare, ripartire il cibo, racconto di 'storie interessanti' e ogni genere di autoaffermazione" (550). Quasi a dimostrare che anche nelle cosiddette situazioni-limite "i motori eterni continuano il loro grande lavoro" (548).

La mensa, meta usuale nella vita dei leningradesi, è ridotta a simulacro, a pura parvenza di vita normale dove i frequentatori "leccano rapidi il cucchiaino [...] raschiano il piatto, [...] passano con il dito intorno all'orlo del barattolo con la kaša, [...] ammutoliscono dinanzi al pasto servito e lo esaminano con attenzione, [...] si voltano automaticamente seguendo la cameriera" (600). Un intrico di gesti e di sguardi che evidenziano muti la tragicità del quotidiano.

L'assedio non si limita a mutare la sensibilità rispetto a luoghi conosciuti, ma porta ad identificare nella geografia urbana nuovi punti cardinali, *in primis* il rifugio antiaereo e poi, accanto ad esso, gli androni delle case, ripari improvvisati durante i bombardamenti: 'nuove' tappe forzate nella corsa in tondo. Un tempo pieno di parole, che suppliscono all'inazione, ancora un terreno di indagine sulla natura umana dell'assedio. Si incrociano i dialoghi, sempre chiosati dall'autrice che ne illustra l'intima sostanza mettendo, al tempo stesso, in luce il filo che unisce quelle esistenze parcellizzate conferendo un carattere di universalità alla molteplicità delle esperienze umane. Un legame sotterraneo collega, infatti, le azioni di tutti trasformando gli sforzi particolari tesi alla sopravvivenza dei singoli nella sopravvivenza di fatto della città, di tutto il popolo "perché, a dispetto del nemico, la città che il nemico voleva distruggere, viveva" (517). La 'causa comune' si realizza, dunque, grazie ai piccoli, grandi sforzi individuali inconsapevoli con cui tutti "assolvono alla loro funzione storica di LENINGRADESI" (559). Un ruolo che dà un senso alle vite atomizzate degli assediati, inserendole 'nel senso della storia' quali tessere che servono "all'enorme insieme del paese che lotta" (591), un ruolo che rende ragione della loro routine di quotidiano isolamento, di separazione di ogni individuo dagli altri.

Tutte queste riflessioni ci riportano ad una relazione con il pensiero storico di Tolstoj, così come viene espresso in *Vojna i mir*, relazione che Boris Gasparov nella sua analisi critica (1989: 82) individua in quella concezione della 'causa comune' che giunge a compimento solo grazie all'assommarsi degli sforzi inconsapevoli dei sin-

goli: uomini comuni e non 'eroi' (che anzi, secondo Tolstoj si autoilludono di poter incidere sulla storia, senza in realtà riuscire a comprendere e controllare gli avvenimenti), individui semplici, ignari di essere attori sul palcoscenico della storia e, come dice Berlin (1986: 91), "intenti ai piccoli particolari del vivere quotidiano", ma proprio per questo gli unici veramente utili al Paese e alla comunità.

Ed è certamente sintomatico che la scrittrice si soffermi lungamente proprio sulla filosofia della storia tolstojana in uno studio dedicato a *Vojna i mir*, redatto significativamente nei lunghi mesi dell'assedio (e poi pubblicato nel gennaio del 1944) nella esplicita ricerca di una verifica, di una ulteriore riflessione 'in contemporanea' sulle proprie esperienze: un confronto consapevole con il romanzo di Tolstoj in un periodo in cui L. Ginzburg si era già accinta a rielaborare nella creazione letteraria, reinterpretandolo in chiave collettiva, il drammatico vissuto dell'assedio, un'ennesima conferma del compiuto integrarsi nella sua personalità della dimensione sia critica che creativa.

La rilettura di *Vojna i mir* compiuta dalla scrittrice alla luce della nuova sensibilità maturata nella condizione di assediata la porta, non a caso, ad evidenziare la capacità dell'uomo di continuare in guerra la propria esistenza (cf. Ginzburg 1944: 128), di essere sempre proteso a perseguire gli scopi a lui più vicini, e la spinge parimenti a sottolineare come proprio l'insieme di questi singoli comportamenti determini di fatto la formazione di quella volontà comune di resistere agli occupanti in grado di "conferire alle eterogenee azioni umane ragionevolezza e valore morale" (Ginzburg 1944: 137). L'autrice coglie così pienamente quella "relazione fra interessi generali e personali, 'egoistici' (Ginzburg 1944: 137) che, generando una concreta, quotidiana opposizione popolare al nemico, rende ogni uomo e un'intera collettività soggetti della storia. Questa tematica ritorna trasparente nel testo degli *Zapiski* e il suo legame con le meditazioni tolstojane sulla storia è riconosciuto dall'autrice stessa all'inizio dell'opera.

Seguendo N. lo sguardo si allarga e si appunta sul LUOGO per eccellenza dell'assedio che reca incancellabili le impronte della sua mitica identità estetico-culturale. Ecco Leningrado, con l'iridescenza un po' artificiale dei suoi palazzi, con i suoi simboli, le anse di granito del Lungoneva, la cancellata ornata di fregi del Letnij Sad, "la nebbia e la neve fangosa, [...] e il vento. Questo vento in modo particolare..." (596). Leningrado che lascia spazio alle suggestioni della memoria, suggerendo ricordi infantili e rurali: la strada di campagna, i meli dietro lo steccato, il bricco del latte portato a mano, camminando a piedi nudi nella polvere. Leningrado con i suoi odori, l'odore di

pesce e quello di bruciato, “con la splendida luce obliqua e fredda” (603) delle serate chiare, preludio alle notti bianche che trasmettono la sensazione “di una provvista di vita ancora intatta” (603) ma sono al contempo crudeli, privano gli assediati della difesa del buio, riducono il riposo notturno e rivelano loro impietosamente, senza che gli affanni del giorno li distraggano, “i contorni essenziali della vita” (603-604). Leningrado nella sua eterna doppiezza ed ambiguità, insieme madre e matrigna, da cui si rifugge perché il corpo, divenuto “una superficie straziata” (596), esprime il disagio, non tollera la materialità del rapporto con la città e le sue strade, un tempo percorse a piedi con la gioia del movimento fisico, ormai “un contatto ripugnante” (594), con la Neva che si può solo “aggirare, non toccare” (601), alla quale tuttavia si è legati da un vincolo d’amore tanto forte che impedisce la separazione, la partenza per il ‘Continente’. Leningrado, simbolo dell’attaccamento dell’uomo alle sue radici, quello stesso che consente nel disastro dei rapporti interpersonali, il mantenimento del legame familiare, anche se contraddittorio e lacerante poiché spesso “era difficile distinguere l’amore dall’odio verso coloro dai quali non si poteva fuggire” (520). Un attaccamento doloroso che si mantiene vivo in una realtà disgregata.

Il modo di percepire la città è, dunque, fortemente segnato dalla guerra. La casa costituisce ora “l’unità di percezione della città [...] mentre prima lo era la strada che riuniva le facciate indistinte” (534). Le case bombardate, sventrate dai proiettili sono una componente usuale del quadro urbano, un elemento inevitabile degli itinerari quotidiani. L’occhio vi si sofferma con una tecnica che potremmo definire costruttivistica, evidenziandone attraverso una scomposizione analitica la struttura funzionale, risultato di un montaggio di elementi sospesi, ascensionali: archi, solai, trombe delle scale. L’ispezione mostra “l’ordine dei piani, gli strati sottili del pavimento e del soffitto. Una persona con stupore comincia a comprendere che, stando seduta a casa in una stanza, è sospesa nell’aria, che sopra la sua testa e sotto i suoi piedi altre persone sono sospese allo stesso modo” (534).

Le case, così ridotte alle forme costitutive essenziali, evocano gli allestimenti scenici mejerchol’diani che, con le loro geometrie astratte, costituivano un’emblematica applicazione del costruttivismo teatrale: eliminazione dal palcoscenico degli addobbi superflui ed erezione nello spazio scenico di “arditi ponteggi, tramezzi, scivoli e scale, complicate armature” (Ripellino 1974: 282) che rispecchiavano in

parte le curiosità architettoniche dei costruttivisti,⁵ espressione della seduzione provata per il mondo tecnologico e del loro culto per l'ingegneria.

La disamina della casa è solo apparentemente tecnica, in realtà evidenzia una duplicità della materia nei confronti dell'uomo, poiché "ogni casa costituiva [...] una difesa e un pericolo. Le persone contavano i piani ed era un calcolo doppio: quanti piani le avrebbero difese e quanti sarebbero caduti loro addosso" (535). Le cose di ogni giorno, che rivelano il loro lato ostile, riportano alle paure e alle angosce di una difficile quotidianità dove "sporgenze e scalini che sono sospesi in alto possono, in realtà, crollare in un attimo, cadere sulla testa, sul petto. La tromba delle scale ha schiacciato la cassa toracica..." (535). Così anche tecnicismi come tromba delle scale o cassa toracica perdono la loro asetticità per acquistare un suono sinistro.

"Se la casa viene percepita in modo analitico, la percezione della città, al contrario, è sintetica" (535), è sentita come un organismo vivo che soffre e lotta. È una città che si offre mutata a chi la guarda, rivela un'altra topografia, un profilo sconosciuto all'uomo abituato a tram o autobus, "il disegno della città con le isole, i bracci della Neva, il sistema chiaro dei quartieri" (535). Un paesaggio urbano che sembra svelarsi ma subito si richiude costretto da confini ben precisi, altrettanto ignoti in condizione di normalità: non solo la linea perimetrale, confine visibile che divide i leningradesi dagli assediati nazisti, ma anche i fiumi che dividono un quartiere dall'altro, possibile futuro epicentro di cannoneggiamenti o bombardamenti e, quindi, frontiere potenziali.

Il volto della città appare deformato da dettagli insoliti, inevitabile portato della guerra e risultato di un accumularsi di gesti, di scrupolose stratificazioni di materiali: "sui muri umidi apparivano le finestre, tappate con il compensato nuovo, inchiodate con tavole ruvide, incolate con la carta azzurra da imballaggio, colorata, di giornale, chiuse con i mattoni" (537). Tutto sembra suggerire, seppur in modo non sempre chiaro ed univoco una oscura simbologia di morte e di devastazione. In particolare "il segno delle finestre inchiodate [...] era divenuto il segno dei sepolti vivi" (536). Ma in generale i segni, anche confusamente, "diffondevano associazioni dolorose" (537).

⁵ Cf. anche Ripellino 1959: 114-154; Grübel 1990: 859- 876 e Marcadé 1990: 885-902.

Se la realtà quotidiana della guerra interviene pesantemente sulle relazioni che l'uomo ha con il mondo esterno altrettanto profonda è l'incidenza sul suo panorama psicologico, fortemente perturbato nella sfera relativa al rapporto tra corpo e mente, compromesso nel suo fragile equilibrio: un'alterazione che muta il significato stesso di salute e malattia. La malattia non è più, infatti, uno stato patologico più o meno delimitato temporalmente, ma una condizione cronica, quotidiana con cui si è costretti a fare i conti momento per momento, perché spietatamente invasiva dell'essere: la distrofia come stigma dell'assedio. Una malattia del corpo, lenta, inesorabile, legata alle misere condizioni di vita ma anche, profondamente, una malattia della mente che conduce a una forma di inibizione della volontà che si contrae dinanzi ad azioni che non siano puramente meccaniche, automatiche, imposte dal soddisfacimento dei bisogni essenziali. Una pigrizia della volontà che costituisce uno schermo difensivo dietro a cui restare protetti. Un blocco che può condurre fino a rifugiarsi nell'immobilità fisica febbricitante di una malattia comune vissuta come "diritto supremo all'apatia" (597), estremo tentativo di rifiutare la realtà, strumento ideale che "avrebbe differito tutte le risposte alle domande del mondo ostile" (596-597), modo per cancellare il proprio desiderio di vita attraverso l'annullamento del corpo sofferente con le sue dolorose percezioni: un corpo divenuto "l'avamposto più vicino" (521) rispetto all'attacco del mondo ostile.

È un corpo sconosciuto, fattosi "perenne fonte di sofferenza con tutti i suoi nuovi angoli e spigoli" (521). Un corpo estraneo che evidenzia "sensazioni nuove, non proprie" (521), privato dell'automatismo dei movimenti. Un corpo soggetto a processi di degenerazione, dimagrimento e rigonfiamento, che "mutava, degenerava" (523), quasi in segreto rinchiuso nei vestiti. Un corpo con cui a volte era inevitabile il confronto, lavandosi o cambiandosi la biancheria se le forze erano sufficienti: allora "una persona familiarizzava con lui con una spietata curiosità che superava il desiderio di non sapere" (523).

Ad essere duramente segnata è dunque la realtà interiore di ognuno con i suoi desideri, pulsioni e sentimenti, come la colpa. La colpa, il rimorso: moti che si appalesano dilanianti nell'animo oltre il velo dell'egoismo quotidiano lacerato dalla morte di una persona cara. Il rimorso come sensazione "di non aver utilizzato il proprio potere sulla realtà" (Ginzburg 1989 b: 482) per tentare di modificare in qualche modo la vita, il destino delle persone amate, "colpa e tragedia della volontà" (482). L'emergere violento e assurdo in circostanze-limite, che inchiodano al ruolo di spettatori impotenti della

morte altrui, di sentimenti in genere profondamente celati nell'intimo: nodi nella coscienza di chi, prigioniero di se stesso, rimuove l'esistenza degli altri.

La morte: una pulsione interna molto forte, quasi un abituarsi all'impossibilità di vivere, che spinge ad affondare nel nulla, gradualmente ma inesorabilmente, ad abbandonarsi "alla facile morte dei distrofici. Una morte senza resistenza. [...] Una morte che non lascia tracce della vita" (597- 598); è significativo che ad essa venga contrapposta l'evocazione di un'immagine in un certo modo 'etica' di morte: la morte lucida dell'Ivan Iliè tolstoiano, unico momento di autenticità rivelatrice delle finzioni di una vita intera, e la morte di Tolstoj, in seguito al suo gesto estremo, disperato e risoluto insieme di rivolta, una morte che Vittorio Strada definisce "socratica" (1980:31). Contro questo senso acuto di morte combatte il tenace istinto vitale dell'uomo, quella voglia di vita "con i suoi desideri rimasti intatti" (598), che lo obbliga a conquistare la sopravvivenza quotidiana, costringendolo all'autoconservazione.

Se il mondo interiore di un uomo "dell'estate del '42" è, almeno in parte, definibile sulla base di nuovi parametri, analogamente il suo asse vitale ruota attorno ad una sovvertita gerarchia dei bisogni e in questo diverso ordine è lo stimolo della fame a pervadere la giornata degli assediati generando una vera e propria ossessione del cibo. È proprio la scoperta della materialità del cibo e non più l'attenzione solo "verso i suoi attributi psicologici" (562) a indicare l'irrompere nel quotidiano di N. della drammatica realtà dell'assedio, evidenziando l'atteggiamento che aveva caratterizzato fino a quel momento il mondo intellettuale e cioè la tendenza "a spendere per le cose della vita quotidiana il minor tempo ed energia possibili" (562); infatti, sulla base di questo atteggiamento "l'interesse verso il cibo avrebbe costituito già una dipendenza di ordine inferiore" (562).

La presa di coscienza concreta del cibo diviene elemento scardinatore di consolidate certezze come quella di ritenere impossibile che "gli abitanti di una grande città possano morire di morte per fame" (563). Dapprima la reazione di meraviglia del ceto intellettuale di fronte alla tragedia di queste morti si iscrive nell'usuale comportamento psicologico di chi considera "lo stupore e l'incomprensione come indizi di una psiche di ordine superiore" (563); poi "giunse il tempo in cui non capire era divenuto ormai impossibile. Attorno morivano anche se non così come muoiono nel deserto" (563).

Il cibo si trasforma allora in un perno vitale che espropria il corpo della sua capacità di autocontrollo fino all'incontinenza, fino all'iden-

tificazione della persona con il desiderio di mangiare. Costituisce una sorta di fissazione maniacale del pensiero che determina nell'intellettuale "un assorbimento e una tensione che in passato aveva conosciuto soltanto quando doveva formulare una riflessione per terminare di scrivere qualcosa di molto importante" (566). Diviene l'oggetto su cui esercitare le proprie capacità logiche, la propria tendenza alla razionalizzazione, un modo per riempire "con nuovo materiale l'apparato intellettuale rimasto vuoto" (572). Occupa totalmente l'immaginario degli intellettuali, è sogno e incubo insieme.

La fame sembra dilatare le percezioni, la vista, l'olfatto e particolarmente il gusto, svela nuove sensazioni, molte delle quali legate all'oggetto pane: sensazioni sconosciute "perché nell'ambiente intellettuale prima della guerra molti non sapevano neppure esattamente quanto costasse un chilo di pane nero" (568). Il cibo è strumento di affermazione personale e brutale conferma dei meccanismi di potere, laddove "alcuni scrittori che facevano parte degli attivisti dell'Unione ricevevano un chilo e ottocento grammi di burro, gli altri un chilo (chi non era attivista dei pacchi praticamente non riceveva niente)" (569) e insieme segno di inequivoco riconoscimento sociale per lo scienziato che "portava la mezza pagnotta che gli avevano lasciato portare con sé per una conferenza in una fabbrica di pane" (569), o per l'attore che "portava con cura la sua valigetta dove avevano infilato, dopo l'ingresso in scena, alcune zollette di zucchero" (569).

La fame spinge l'intellettuale ogni volta a consumare gli stessi rituali, comuni a tutti, come quello della preparazione del cibo. Anzi, una vera e propria mania culinaria da assedio si impadronisce di lui, in modo particolare degli uomini, vincendo una radicata e preconcetta resistenza "a toccare una scopa o una pentola, ritenendo che questo avrebbe messo in dubbio le loro qualità virili" (573) e mettendo a nudo le loro scarse capacità di misurarsi con la quotidianità concreta: non a caso "l'affacciarsi in cucina di letterati e docenti si associava ad uno straordinario disordine" (574), in cui i più svariati utensili, fuori da ogni controllo, stringevano ironicamente d'assedio il gastronomo dilettante.

Anche la vita degli intellettuali appare dunque ingabbiata in una corsa in tondo che impedisce di giungere alla realtà. Il cerchio è "simbologia dell'assedio della coscienza rinchiusa nel proprio guscio" (577). E tuttavia c'è la consapevolezza che "bisogna allargare il cerchio da qualche parte, in qualche luogo e farvi entrare l'AZIONE" (530). Un indizio di segno opposto rispetto alla totale mancanza di libertà, all'impossibilità di scegliere che caratterizza la società in tempo

d'assedio, una società sconvolta da radicali cambiamenti ma dove ancora "molti meccanismi continuavano a funzionare per inerzia" (579), in cui non si interrompe l'anello dei vizi e delle debolezze individuali e collettive, il consueto gioco delle parti, l'ottusità della burocrazia, più che mai sorda ai bisogni reali della gente: anzi "intriganti [...] segretarie, burocrati stizziti, [...] tutto questo stranamente conservò le sue forme e funzioni" (582). Per di più la guerra accentua in certa misura questi meccanismi, inducendo a un ammutolimento delle coscienze, a un uniformarsi dei comportamenti, pesantemente condizionati dall'ideologia, dal clima di esaltazione emotiva.

Un modo per cambiare sconfiggendo le ragioni della solitudine e dell'egoismo alla luce del sogno eterno "di uscire da se stessi, della responsabilità, di andare oltre ciò che è personale" (589) è il tentativo degli intellettuali di partecipare concretamente alla resistenza ai tedeschi: un tentativo destinato a smarrirsi dinanzi alla 'fisicità' dell'impegno di scavare fosse anticarro o costruire sbarramenti, ad essere in ogni caso prima stritolato dalla macchina da guerra tedesca, come accade a quelli che si arruolano volontari nella milizia popolare, poi assorbito dal potere che considera ben presto l'intelligencija una categoria che conviene salvaguardare e quindi evacuare o comunque risparmiare, ma da cui esigere "le stesse cose di sempre, solo in misura maggiore" (590). Il potere che, comunque, schiaccia e reprime, resuscitando, quando lo ritenga necessario, i fantasmi del '37 senza essere a fondo compreso nelle sue reali intenzioni da un ceto intellettuale che cerca di illudersi, ricorrendo ad assurde e minuziose distinzioni, ipotizzando che "se non si hanno parenti e non si chiacchiera forse non accadrà niente" (591).

Forse, l'unico modo di compiere un'azione che non sia una semplice reazione a qualcosa ma costituisca significativamente, tangibilmente un atto vitale e consapevole che vinca la distrofia psicologica è quello di scrivere poiché "scrivere sul cerchio è spezzare il cerchio" (578). La scrittura è vista quindi, innanzitutto, come uno spazio da riconquistare. Uno spazio fisico. Uno spazio temporale, un tempo ritrovato cui poter subordinare tutto il resto. Uno spazio mentale, un modo per coagulare le energie intellettuali disperse, riappropriandosi della risorsa-pensiero che Kušner definisce "la peculiarità più originale dell'uomo" (1989: 86), espressione della sua aspirazione a conservare la propria individualità senza per questo contrapporsi elitariamente agli altri uomini: un tornare a se stessi che implica la capacità di "pensare fino alla fine i propri pensieri" (Ginzburg 1989a: 413) come unico, prezioso rimedio contro l'incoscienza.

Riappropriarsi della scrittura comporta una riflessione sul suo significato e sul ruolo dello scrittore. Si addensano gli interrogativi sulla necessità della scrittura in una situazione tanto drammatica e che richiede scelte precise, ma soprattutto concrete. È un ansioso, dubbioso domandarsi: “Ma c’è bisogno di scrivere? Ma davvero c’è ancora bisogno di scrivere? O l’azione è una sola. Al fronte. A combattere i tedeschi” (531).

Riappropriarsi della scrittura indubbiamente si scontra con la forte inclinazione all’oblio di chi ha vissuto in prima persona ogni cosa, come condizione indispensabile per ricominciare a vivere. È infatti proprio grazie alla capacità umana di rimozione che “ciò che si manifesta all’uomo in situazioni-limite scompare di nuovo” (531) e la vita può presentarsi come “un eterno rinnovarsi di potenzialità, di desideri ed errori” (531). L’oblio come espressione, dunque, della eterna tendenza dell’uomo a tornare alla condizione di partenza che convive accanto ad un’alta capacità umana di adattamento. Ma se la volontà di dimenticare in chi ha visto è forte, altrettanto tenace è la memoria, anch’essa legge fondamentale nella vita dell’uomo che, dolorosamente consapevole, “non acconsente a tirarsi indietro” (531). Ed è proprio ai fili della memoria di ognuno che potrebbe intrecciarsi la scrittura come contributo alla creazione di una memoria collettiva, atto concreto di riconoscimento dei legami comuni: per questo, citando Herzen, “chi è riuscito a sopravvivere, deve avere la forza di ricordare” (532) e se “coloro che hanno scritto muoiono, [...] ciò che è stato scritto rimane” (578).

BIBLIOGRAFIA

- Berlin I.
1986 Il riccio e la volpe. — In: *Il riccio e la volpe e altri saggi*. Milano 1986, pp. 71-157.
- Bitov A.
1989 Intervento critico. — *Literaturnoe Obozrenie* 10 (1989): 79-80.
- Čudakov A.
1989 Intervento critico. — *Literaturnoe Obozrenie* 10 (1989): 80-81.
- Gasparov B.
1989 Intervento critico. — *Literaturnoe Obozrenie* 10 (1989): 81-82.

- Gasparov M. L.
1989 Intervento critico. — *Literaturnoe Obozrenie* 10 (1989): 78-79.
- Genette G.
1972 Voix. — In: *Figures III. Discours du récit*. Paris 1972, pp. 225-267.
- Ginzburg L. J.
1944 O romane Tolstogo "Vojna i mir". — *Zvezda* 1 (1944): 125-138.
1980 Tolstoj e Proust. Il problema del discorso diretto. — In: *Tolstoj oggi*, a cura di Sante Graciotti e Vittorio Strada, Firenze 1980, pp. 211-224.
1989a Vozvraščenie domoj. — In: *Čelovek za pis'mennym stolom*, Leningrad 1989, pp. 402-429.
1989b Zabluzhdenie voli. — In: *Čelovek za pis'mennym stolom*, Leningrad 1989, pp. 481-516.
1989c Zapiski blokadnogo čeloveka. — In: *Čelovek za pis'mennym stolom*, Leningrad 1989, pp. 517-606.
1990 Krizis vymysla. — *Literaturnaja Gazeta* 27 (1990): 5.
- Grübel R.
1990 Il costruttivismo. — In: *Storia della letteratura russa*, a cura di E. Et-kind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, Torino 1990, III/2, pp. 859-876.
- Grygar M.
1990 Pavel Filonov. — In: *Storia della letteratura russa*, Torino 1990, III/2, pp. 903-919.
- Kušner A.
1989 Intervento critico. — *Literaturnoe Obozrenie* 10 (1989): 84-86.
- Lejeune Ph.
1975 *Le pacte autobiographique*. Paris 1975.
- Marcadé J. C.
1990 Le arti plastiche innovatrici dopo la rivoluzione. — In: *Storia della letteratura russa*, Torino 1990, III/2, pp. 885-902.
- Misler N.
1989 Il mondo organico. — *Avanguardie russe*, suppl. a *Art Dossier* 41 (1989): 25-30.
- Ripellino A. M.
1959 *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1959.
1974 *Il trucco e l'anima*. Torino 1974.
- Strada V.
1980 Crisi della cultura e cultura della crisi in Tolstoj. — In: *Tolstoj oggi*, a cura di Sante Graciotti e Vittorio Strada, Firenze 1980, pp. 21-32.
- Žolkovskij A. K.
1989 Intervento critico. — *Literaturnoe Obozrenie* 10 (1989): 83.