

“COM’È FATTO” IL *MARŠRUT V BESSMERTIE* DI BORIS EJCHENBAUM

Elena Fratto

In una lettera a Šklovskij del 31 marzo 1929 Tynjanov pronosticava il prossimo tramonto della belletristica di carattere storico, preannunciando la fioritura di una prosa letteraria che avrebbe trattato temi critico-teorici: “Penso che presto tutta la belletristica basata su materiale storico scomparirà, lasciando spazio a quella di argomento teorico”.¹ La previsione di Tynjanov si rivelò fin troppo ottimistica: la stagione dei testi cosiddetti ‘ibridi’ teorico-letterari, ossia delle opere artistiche costruite su un sottotesto teorico e i cui autori sono principalmente studiosi della letteratura o della lingua che utilizzano una forma e uno stile tipicamente letterari, fiorirà solo negli anni Settanta, dopo che l’imponente edificio teorico strutturalista, che i formalisti avevano contribuito a fondare, comincerà a sgretolarsi. Se, fin dal romanticismo, si era sentito il bisogno di accompagnare l’opera d’arte con un commento, una spiegazione che ne legittimasse l’esistenza e ne esplicitasse il significato, in epoca post-strutturalista sono la critica e la teoria letteraria a mettere in discussione la loro autonomia dai testi artistici, questa volta sul piano dei mezzi espressivi. Il dialogo, inteso in senso bachtiniano, tra la scrittura artistica e la disciplina teorica si fa quindi col tempo sempre più fitto e necessario.²

Naturalmente, perché si rinunciassero all’autonomia formale e stilistica dei saggi teorici dal loro terreno referenziale, la letteratura, bisognava che la teoria letteraria fosse stata dapprima fondata, che si fosse poi sedimentata e col tempo venisse in qualche modo messa in discussione. Nella Russia degli anni Venti, però, dovevano ancora porsi le basi della disciplina. Ciononostante, fatte salve le differenze e la distanza spazio-temporale tra i contesti storico-letterari nei quali sono sorte le opere artistiche dei forma-

¹ O. Pančenko, *Iz perepiski Ju. Tynjanova i B. Ejchenbauma s V. Šklovskim*, “Voprosy literatury”, 12 (1984), p. 200.

² Il confronto dialogico e dialettico tra letteratura e teoria letteraria è esplorato in M. Juvan, J. Kernev Štrajn (Eds.), *Hybridizing Theory and Literature: On the Dialogue between Theory and Literature*, “Primerjalna književnost”, 29 (2006) [Special issue].

listi e quelle di studiosi come Julia Kristeva, Roland Barthes o Umberto Eco, recenti studi, russi e non, individuano le lontane origini dell'attuale 'filologičeskij roman' nelle opere teorico-letterarie dei membri dell'Opozjaz.³ In particolare, Šklovskij è indicato come lo studioso del gruppo più versato alla scrittura di confine tra teoria e letteratura e il suo romanzo *Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi* (1922) è ritenuto 'filologičeskij roman' *ante litteram*. Talvolta viene menzionato anche *Moj vremennik* (1929) di Ejchenbaum, dove a teoria, critica e letteratura sono dedicate sezioni diverse di uno stesso 'giornale', mentre le opere artistiche di Tynjanov sarebbero i lontani predecessori di romanzi colti storico-letterari come *Sotvorenje Karamzina* di Lotman.

Sulla scorta di tali studi, che postulano un collegamento diretto tra la *fiction critique* degli ultimi decenni e le opere teorico-letterarie di Šklovskij, è giunto il momento di collocare sulla stessa linea evolutiva anche l'unico romanzo di B. M. Ejchenbaum, il poco fortunato *Maršrut v bessmertie*, scritto durante la seconda fase del formalismo (1933), e di indagare i modi e i significati dell'interazione tra riflessione teorica ed espressione artistica, mostrando l'attualità del messaggio che ne emerge.

Le prove letterarie di Boris Ejchenbaum rimangono ad oggi pressoché sconosciute, adombrate da un lato dai suoi brillanti saggi teorici e dalla pubblicistica e, dall'altro, dalla prosa artistica dei colleghi Šklovskij e Tynjanov. A fronte del successo e della fama duratura di *pastiches* letterari come *Zoo* e *Sentimental'noe putešestvie*, o di ritratti storici e storico-letterari come *Podporučik Kiže*, *Maloletnij Vitušnikov*, *Smert' Vazir-Muchtara*, *Kjuchlja* e *Puškin*, amati in Russia e tradotti in tutta Europa, *Maršrut* di Ejchenbaum, passato quasi inosservato già al momento della pubblicazione, non ha avuto ristampe fino al 2001, quando le case editrici Agraf e

³ Tra gli altri si segnalano: E. Greber, *Love Letters between Theory and Literature. Viktor Shklovsky's Epistolary Novel Zoo*, or Letters not about Love, in M. Juvan, J. Kernev Štrajn, *Hybridizing Theory and Literature*, cit., pp. 309-322; V. Novikov, *Filologičeskij roman. Staryj žanr na ischode stoletija*, "Novyj mir", 10 (1999), pp. 193-205; I. Stepanova, *Filologičeskij roman kak "promežutočnaja slovesnost" v russkoj proze konca XX veka*, "Vestnik GTPU", 6 (2005), pp. 75-82; M. Sokoljanskij, *Povest' B. M. Ejchenbauma Maršrut v bessmertie kak opyt filologičeskoj prozy*, "Russian Literature", vol. LVIII, 3-4 (2005), pp. 445-466. Dell'interesse che il genere riscuote in Russia testimonia la scelta della casa editrice Giperion di dedicare una collana, intitolata "Proza filologov", a romanzi e racconti scritti da studiosi della lingua e della letteratura. Ha inaugurato la serie, nel 2004, un volume che raccoglie due opere di V. V. Sipovskij pubblicate su riviste negli anni 1929-30 (V. Novodvorskij, *Romany. Putešestvie Erasta Krutolobova v Moskvu i Sankt-Peterburg v 30-ch godach XIX stoletija. Koronka v pikach do valeta. Tajna odnoj promyšlennoj kompanii*, SPb., Giperion, 2004).

Inapress lo hanno riproposto ai lettori unitamente a *Moj vremennik*, su richiesta di Ol'ga Borisovna Ejchenbaum, figlia dello studioso.

Maršrut, del resto, non è l'unico esperimento letterario del suo autore, il quale già negli anni Dieci aveva composto versi di sapore acmeista che avevano riscosso l'interesse di Gumilev. È inoltre autobiografica e, quindi, letteraria, la prima parte di *Moj vremennik*, opera che si ispira, nella forma, ai giornali settecenteschi. Si potrebbero aggiungere a questo sparuto elenco gli abbozzi e i frammenti di racconti incompiuti che ritroviamo nel diario, tra i quali ad es. il racconto breve *Pasportist*, legato al tema dell'identità.⁴

Se il protagonista di *Maršrut* e le sue vicende sono di per sé poco significativi, il romanzo di Ejchenbaum presenta una forma e uno stile particolarissimi, che costituiscono evidentemente il vero fulcro del romanzo. Attraverso un'analisi narratologica della complessa struttura dell'opera e, insieme, del rapporto nel testo tra stile trattatistico e scrittura creativa, questo articolo si propone di mostrare come nelle pagine del romanzo Ejchenbaum svolga una riflessione squisitamente teorica e, allo stesso tempo, esistenziale, perché riguarda da vicino la sua identità di studioso della letteratura e di critico post-formalista. Come è noto, infatti, nel 1928 egli prese le distanze da una rigida applicazione del metodo formale nell'analisi dei testi e approdò a una lettura più vicina a quella che oggi definiremmo una sociologia della letteratura, che conferiva importanza anche al *byt*, al costume letterario.

Tra il 1927 e il 1931 Ejchenbaum lavorò alla monografia su Tolstoj, che avrebbe pubblicato in due volumi (nel 1928 e nel 1931), ciascuno dedicato a un decennio dell'attività dello scrittore. Nella raccolta e nello studio del materiale, egli si imbatté in figure minori dell'epoca, interessanti dal punto di vista del *byt*. Su tali personaggi decise di scrivere un ciclo di romanzi dal titolo *Čudaki i čaromuty*. Dei tre testi progettati, il solo che Ejchenbaum effettivamente avrebbe composto e pubblicato è, appunto, *Maršrut v bessmertie*: il romanzo si potrebbe considerare a un primo sguardo un'opera secondaria, un *divertissement* germinato dall'imponente lavoro su Tolstoj, nel quale l'autore applica allo studio dell'opera dello scrittore il nuovo approccio descritto negli articoli sul *literaturnyj byt*.⁵

⁴ Diario del 15.6.1915, citato in M. Čudakova, E. Toddes, *Nasledie i put' B. Ejchenbauma*, in B. Ejchenbaum, *O literature. Raboty raznyh let*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1987, p. 25.

⁵ *Literatura i literaturnyj byt* (1927); *Literatura i pisatel'* (1927); *Literaturnaja domašnost'* (1929), saggi che costituiscono la seconda parte di *Moj vremennik*. *Slovesnost', nauka, kritika, smes'* (Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1929).

Maršrut v bessmertie. Žizn' i podvigi čuchlomskego dvorjanina i meždunarodnogo leksikografa Nikolaja Petroviča Makarova (in seguito: *MB*),⁶ composto tra il 1931 e il 1932 e pubblicato nel 1933 dalla casa editrice “Sovetskij pisatel’”, narra le avventure di Nikolaj Petrovič Makarov, nobile di provincia vissuto tra gli anni Dieci e gli anni Ottanta del XIX secolo e noto soprattutto per i suoi dizionari bilingui francese-russo e russo-francese,⁷ ma autore anche di altri lemmari, di romanzi autobiografici e satire, di un metodo per lo studio della chitarra e di una raccolta di massime attribuite a personaggi celebri.

L'eroe principale di *MB* cerca incessantemente e per varie strade di conquistarsi un posto nella storia. Pur essendo un personaggio ordinario, egli nutre una grande ammirazione di sé ed è convinto di possedere doti e talenti rari negli ambiti più diversi (in quello artistico, strategico-militare, economico-amministrativo), perciò fa del suo meglio per raggiungere quell'affermazione e quella gloria che a suo parere merita. Posto di fronte a inevitabili insuccessi, il nostro reagisce maledicendo la terra dove è nato, nella quale il suo estro e la sua genialità non sono valorizzati a dovere.

Makarov nasce nella regione di Čuchloma nel 1810,⁸ ancora adolescente, segue lo zio a Varsavia, dove si trova in quel momento l'esercito russo, nei cui ranghi intraprende la carriera militare. Dopo i fatti del 1830-31, Nikolaj Petrovič abbandona la divisa, torna in patria e decide di dedicarsi a un'efficace amministrazione del suo patrimonio. Si mette così in società con il mercante Kokorev,⁹ titolare di un'impresa di produzione e commercio di vodka. Fallito il sodalizio per lo scarso senso pratico di Makarov, questi decide di assecondare la propria inclinazione artistica e tenta di affermarsi come chitarrista, prima in patria e poi in Europa (visita Belgio, Germania, Italia, Inghilterra, Francia e Austria), dove contribuisce all'organizzazione di un concorso chitarristico internazionale. Non avendo ottenuto neppure come musicista la gloria sperata, torna in Russia, dove insegue il successo come autore di romanzi autobiografici, in tutto tre, scritti sotto lo pseudonimo di Germogen Trechzvezdočkin. I curatori delle riviste dell'epoca – nelle memorie di Makarov spiccano gli incontri con

⁶ Tutte le citazioni sono tratte dall'edizione Agraf (Moskva, 2001).

⁷ Dei dizionari di Makarov si trova menzione in opere di altri lessicografi e persino in letteratura: cf. K. A. Ganšina, *Francuzsko-russkij slovar'*, izd. 8-e, stereotipnoe, Moskva 1979, p. 6; V. Žabotinskij, *Pjatero*, Odessa, 2000, p. 32.

⁸ Per un profilo di N. P. Makarov, si veda *Russkie pisateli*, t. III (1994), pp. 471-473.

⁹ Vasilij Aleksandrovič Kokorev, personaggio realmente esistito, è menzionato anche in F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*, Leningrad, Nauka, 1976, t. XVII, p. 369.

Dobroljubov e Nekrasov – non sembrano interessati ai suoi lavori e Nikolaj Petrovič dovrà quindi pubblicarli a proprie spese. Insomma: la vita del nostro eroe è una serie di fiaschi, dei quali egli non comprende l'origine. Poiché, tuttavia, la sua ambizione non conosce limiti e la sua intenzione è quella di lasciare un segno nella storia e assicurarsi l'eternità, egli si dedica alla composizione di due dizionari bilingui, francese-russo e russo-francese (siamo nel 1867) e decide di veicolare tra le righe, camuffati tra gli esempi e la fraseologia, resoconti di episodi della propria vita, estratti dalle tre autobiografie che non avevano ottenuto successo. Seguiranno negli anni i dizionari tedesco-russo e russo-tedesco. La fama sperata non giunge e, a partire dalla metà degli anni Settanta (1874), Makarov scrive furenti satire, prendendo di mira ora la Comune di Parigi, ora il socialismo e il nichilismo, ora Wagner e il wagnerismo, ora Proudhon, Ledru-Rollin, Bebel e altri attentatori all'ordine sociale (è interessante come, allo stesso tempo, egli inveisca anche contro la Russia, che definisce retrograda e non all'altezza dei paesi europei). Benché questi libelli costino solo trenta copechi, nessuno li acquista. Makarov compie perciò un ultimo tentativo di lasciare traccia nella sua epoca ed entra nella Terza sezione dell'amministrazione imperiale, ossia nella polizia politica, "per combattere i nemici – radicali, anarchici, socialisti, comunisti e internazionalisti" (*MB*, Epilog, p. 371). Grazie alle sue nuove conoscenze tra i potenti della capitale, il dizionario francese-russo viene adottato negli istituti di istruzione per fanciulle e il lessicografo ottiene sussidi e onorificenze.

Negli anni Ottanta Makarov decide di pubblicare una quarta edizione delle proprie memorie, aggiornata con gli avvenimenti più recenti, per portare a conoscenza di un ampio pubblico una vita avvincente e ricca di avvenimenti come la sua. È forse superfluo precisare che anche questa ultima fatica, un libro che contava oltre ottocento pagine, non suscitò l'interesse degli editori e fu pubblicato a spese dell'autore.

Il romanzo è diviso in quattro parti, che scandiscono cronologicamente la vita del protagonista:

la prima, "Čuchloma i Varšava" (cap. I-X), copre gli anni 1810-1832 e narra dell'infanzia di Makarov e del periodo a Varsavia come soldato e, in seguito, ufficiale dell'esercito. Si conclude con la cattura del protagonista per mano degli insorti, la sua finale liberazione e il meritato congedo, durante il quale egli si reca al villaggio natale in visita ai propri cari. Particolarmente caratteristici sono i ritratti di sapore etnografico dei personaggi, quasi surreali, con i quali l'eroe ha a che fare. Il materiale per la composizione di questa parte è tratto dal *Moi semidesjatiletnie vospominanija* (oltre: *MSV*)¹⁰ di Makarov e, in particolare, dai libri 1, 2, 3, 7, 8;

¹⁰ Tutte le citazioni sono tratte da N. P. Makarov, *Moi semidesjatiletnie vospominanija i s tem vmeste moja polnaja predsmertnaja ispoved'*, SPb., Tip. Trenke i Fiusno, 1881.

la seconda, “Dejstvitel’nost’ i mečta” (cap. XI-XXVI), riguarda il periodo 1832-1849 e narra le vicende di Makarov presso il suo battaglione, rientrato dalla Polonia a Oranienbaum, il congedo definitivo, talune sue travolgenti storie d’amore, il primo matrimonio, il commercio di vodka, la fine dell’amicizia con Kokorev, il secondo matrimonio e la partenza per l’Europa dettata dalla passione per la musica. Il materiale è tratto dai libri 2, 4, 9 di *MSV*, salvo l’intero filone del sodalizio commerciale con Kokorev, tratto dal cap. XI (pp. 132-141) di *Zaduševnaja ispoved’*. *Nazidatel’naja byl’ s varijacijami na temu “točki zrenija”*, romanzo autobiografico del 1859, nel quale il nome di Kokorev è camuffato in “Štukarev”, per non incorrere in ritorsioni da parte dell’interessato, presentato in cattiva luce;

la terza, “Gitara i ljubov’” (cap. XXVII-XXXV), riporta gli avvenimenti degli anni 1849-1857 e presenta il viaggio di Makarov in Europa, in cui incontra importanti chitarristi, e le sue impressioni su paesaggi, costumi e situazione politica dei paesi visitati. Dopo una breve parentesi in patria, durante la quale fa il punto della propria situazione finanziaria accertandosi personalmente dello stato delle cose nei suoi possedimenti, Makarov si reca di nuovo in Europa, a Bruxelles, dove presiede un concorso internazionale di chitarra. Nel 1857 rientra definitivamente in Russia, nella sua tenuta di Tula, da dove constata il fallimento dei suoi progetti più gloriosi. Il materiale è tratto dai cap. XII-XIII-XIV-XV-XVI di *Zaduševnaja ispoved’* e dai libri 2 e 4 di *MSV*;

la quarta, “Tula i literatura” (cap. XXXVI-XLVII), copre gli ultimi anni di vita di Makarov, trascorsi nella tenuta di Tula e offre un resoconto e un bilancio della sua produzione letteraria. Il materiale è tratto dai capitoli conclusivi di *Zaduševnaja ispoved’*, nonché dai libri 2, 3, 4, 5, 7 di *MSV* e dalla sezione “Istoria sozdanija slovar’ej”, che si trova sempre in *MSV*, tra i libri 4 e 5.

Completano il romanzo una premessa (“Neobchodimoe ob’jasnenie”), firmata da Ejchenbaum, una seconda introduzione, intitolata “Zamogil’noe predislovie Nikolaja Petroviča Makarova”, e un epilogo.

Le fonti utilizzate per la composizione del romanzo sono esclusivamente le opere letterarie di Makarov: confrontando *MB* con la produzione di Nikolaj Petrovič si evince che Ejchenbaum si è avvalso soprattutto di *MSV* e di *Zaduševnaja ispoved’*. Alcune frasi e versi sparsi, inoltre, sono tratti dalle satire e dall’enciclopedia di massime di Makarov. *MB* contiene poi un breve estratto da un giornale dell’epoca, che troviamo nella parte dedicata alle peripezie editoriali delle opere del protagonista. Si può dire perciò che Ejchenbaum si sia basato sulla sola produzione artistica di Makarov, unica fonte di informazioni e di materiale, senza curarsi di cercare documenti esterni al testo che completino le opere del suo eroe, concorrendo a contestualizzarne i contenuti e ad ancorare la *fictio* letteraria alla ‘realtà’. In *Maršrut* ritroviamo, tagliate e rimontate in una nuova composizione d’autore, parti dei testi letterari di Makarov che costituiscono così il sottotesto di un romanzo che mira a illustrare la vita di quello scrittore. È questa una particolarità compositiva, nient’affatto evidente a un primo sguardo, che rende il romanzo inusuale al livello formale. Anche quando

Ejchenbaum introduce frasi che Makarov aveva annotato nel diario, la fonte non è direttamente il taccuino del lessicografo, ma le pagine dei romanzi, nei quali questi ne aveva trascritto alcune parti. Per esempio, in *MB*, parte seconda, cap. XXIV, pp. 265-266, Ejchenbaum inserisce tra virgolette alcune annotazioni dal diario di Makarov, che già comparivano in *Zaduševnaja ispoved'*. L'unica volta in cui il critico introduce documenti di archivio lo fa per illustrare nei dettagli il conto di un ristorante di Bruxelles (*MB*, parte terza, cap. XXXIII, pp. 303-304).

Il materiale di partenza è stato significativamente sgrossato: dalle oltre 800 pagine di *MSV*, alle quali si aggiungono le 250 pagine di *Zaduševnaja ispoved'* più tutte le altre opere di Makarov che compaiono nel romanzo sotto forma di echi e citazioni, Ejchenbaum ricava un romanzo di 235 pagine. Confrontando le opere di Makarov e il testo di Ejchenbaum, alla ricerca dei criteri di selezione del materiale, si nota con sorpresa che Ejchenbaum accorda molto spazio a passi che di solito verrebbero considerati poco significativi, ma che vengono inspiegabilmente riportati nel dettaglio, a scapito di descrizioni, riflessioni o interi filoni della trama omessi. Si tratta per lo più di elenchi, conteggi, resoconti di spese, accurate comparazioni di prezzi, severi regolamenti suddivisi in paragrafi e punti, ossia passi importanti non tanto per il loro contenuto, quanto per l'efficacia nel caratterizzare il personaggio e mostrarlo sotto una luce ironica. Sono tutti elementi che evidenziano il contrasto tra la piccolezza di Makarov e la sua incapacità di formulare ragionamenti di ampio respiro, da una parte e, dall'altra, la serietà delle sue intenzioni (Makarov non è ironico e si prende sempre sul serio) e soprattutto la sua grande ammirazione di sé.¹¹

Ejchenbaum, ad esempio, non tralascia l'intermezzo amoroso, intitolato "Ljubovnaja intermedija" (*MB*, parte terza, cap. XXXIV, pp. 308-319) e "Chronika moich ljubovej, ljubovnyh epizodov i ljubovišek" (*MSV*, Kn. 4, pp. 73-138), nel quale Makarov decide di classificare tutti i suoi idilli amorosi in un elenco, suddiviso per capitoli intitolati ciascuno con il nome di una delle donne in questione (o con più nomi, quando il lessicografo raggruppa per sintetizzare). Ejchenbaum riporta l'elenco punto per punto, operando solo qualche piccolo taglio all'interno dei singoli paragrafi, e non risparmia al lettore neppure i segni convenzionali che Makarov aveva apposto accanto a ciascun nome per indicare se la donna fosse ancora viva.

Riguardo ai ragionamenti sui prezzi e, in generale, sullo stato delle finanze di Makarov, che popolano i testi originali ed Ejchenbaum ama ri-

¹¹ L'insistenza sugli elenchi numerati di Makarov potrebbe anche celare un velato riferimento satirico all'abbondanza di liste ordinate ed enumerazioni nella prosa sovietica.

portare senza tagli, si può menzionare *MB*, parte terza, cap. XXX, pp. 290-291, dove troviamo un accurato resoconto (capitale, percentuali e rendite) della situazione finanziaria di Makarov al suo rientro dall'Europa.

A proposito di elenchi, Nikolaj Petrovič elabora alcune regole aggiuntive e migliorative al sistema educativo di Franklin (*MSV*, Kn. 2, pp. 126-131), che trovano posto nel romanzo di Ejchenbaum (*MB*, parte prima, cap. VI, pp. 180-181), numerate ed esposte ordinatamente in paragrafi come nell'originale. Inoltre, la lista completa degli abitanti della residenza di Varsavia dello zio dopo il suo matrimonio (quando vi si insediano la moglie e il suo seguito), che si ritrova in *MSV*, Kn. 7 pp. 9-12, viene scrupolosamente riportato in *MB*, parte prima, cap. IV, pp. 168-169, senza tralasciare neppure i ricci e le testuggini domestiche. Infine, l'elenco delle attività che Makarov amava svolgere nella sua infanzia è riportato addirittura parola per parola: "Перечислю все то, за что я принимался и что делал" (*MSV*, Kn. 2, pp. 81-84 e *MB*, parte prima, cap. I, pp. 146-147).

Autore e narratore del romanzo è Boris Ejchenbaum, il quale presenta i fatti in terza persona ed esprime le proprie considerazioni, soprattutto all'inizio e alla fine, in prima persona. Un narratore formalmente secondario, ma in realtà sempre presente, è lo stesso Makarov, al quale Ejchenbaum cede spesso la parola più o meno esplicitamente: a parte i passi virgolettati, è difficile stabilire se le descrizioni di fatti e personaggi siano di Ejchenbaum o siano tratte dai libri di Makarov e ri-raccontate, ora parola per parola, ora riassunte o con tagli, ora sostituendo la prima persona con la terza. Oltre a non essere sempre riportate tra virgolette, infatti, le citazioni non si differenziano dal testo di Ejchenbaum neppure a livello grafico: il carattere, il corpo e la giustezza della riga tipografica sono gli stessi per gli enunciati di entrambi i narratori.

Poiché la particolarità stilistica di quest'opera è la costante compresenza e compenetrazione di due discorsi, quello artistico e quello critico-valutativo, è interessante osservare attraverso alcuni esempi, come il discorso di Makarov venga incorporato nel romanzo di Ejchenbaum.

Le citazioni entrano nel testo senza mediazioni

Il romanzo esordisce con Makarov che prende direttamente la parola, senza introduzioni né virgolette, ma il fatto che sia proprio lui a parlare è chiaro dal contesto, dall'uso della prima persona e dal titolo del capitolo: "N. Petrovič v detstve. Avtocharakteristika". Questa modalità si incontra molto raramente. Ecco alcuni passi del primo capitolo, nel quale sono riportate, con tagli e adeguamenti, le pagine 79-97 del libro 2 di *MSV*.

Какая странная, злая и прихотливая игра насмешливой судьбы! Мать ненавидела меня, а я, как нарочно, вышел весь в мать – и наружную и духовную стороною моей личности. У меня был тот же высокий рост, та же стройность

сложения, ее лицо, ее карые глаза, ее прямой нос, ее огненно-рыжие волосы. (MB, parte prima, cap. I, p. 144)

Какая странная, злая игра насмешливой судьбы! Мать ненавидела меня и даже, умирая, не благословила, а я, как нарочно, на зло, вышел в мать, как вылитой и наружною и духовною стороною моей личности. У меня был тот же высокий рост, та же стройность сложения, что у матери; ее лицо, ее карые глаза, ее прямой нос, ее огненно-рыжие волосы (MSV, Кн. 2, p. 96).

Со смертью матери передо мной открылось широкое поле деятельности: бегай, шуми, шали, кричи, бей, ломай, коли, колоти, трави кошек собаками, дразни индюков и гусей, гоняй поросят, купайся в пруде, шлендай по лужам, играй в снежки, запрягай в салазки дворняжку Серку, которая то повезет, то укусит (*selon sa belle ou mauvaise humeur*) – одним словом, пользуйся полной свободой во всех словах и действиях (MB, parte prima, cap. I, p. 144).

Со смертью матери я вздохнул свободно и ожил, потому что уже не боялся встреч с родимой, которая казалась мне каким-то страшилищем. Теперь передо мной широкое поле, открытая дорога: куда угодно, на все четыре стороны. Бегай, шуми, шали, кричи, бей, ломай, колоти, дерись, озорничай, лазь по деревьям, по заборам, по углам изб за птичьими гнездами, играй с ребятами, дворовыми и крестьянскими, трави кошек собаками, бегай на гумно купаться в пруде по пяти раз в день, делай из комьев снега избы и дворцы, шлендай по весенним лужам, сняв башмаки и засучив панталоны по колено, запрягай в салазки большую дворняжку Серку, которая иногда повезет, а в другой раз больно укусит, *selon sa belle ou mauvaise humeur*; словом: полная, безконтрольная свобода во всех словах и действиях (MSV, Кн. 2, p. 79).

Il discorso dell'eroe è introdotto dall'autore

A volte invece la voce di Makarov accede al testo su invito di Ejchenbaum, che gli passa la parola con una breve introduzione e cita tra virgolette parti anche lunghe delle opere originali. In alcuni di questi casi Ejchenbaum riporta le parole di Makarov senza tagli, come nel passaggio in cui l'autore lascia sia l'eroe a descrivere Aleksandra Petrovna Boltina, sua prima moglie:

Макаров описывает ее с большим восторгом – в духе не то Кукольника, не то Тимофеева: “Александра Петровна Болтина была...” (MB, parte seconda, cap. XVI, p. 229) [Segue il testo tratto parola per parola da MSV, Кн. 9, pp. 200-202].

Sovente i passi originali, introdotti dalla voce dell'autore e dalle virgolette, vengono ridotti con tagli per contenere la prolissità del protagonista (cf. MB, parte prima, cap. II, p. 149). In altri punti Ejchenbaum non ci offre tra virgolette intere pagine o interi paragrafi, ma solo talune espressioni significative, che colorano il suo enunciato con echi della voce originale:

У него было около тысячи душ и большой стеклянный завод. Имение его было со всех сторон окружено обширным дремучим лесом – “словно притон сказочного атамана-разбойника”, – прибавляет Николай Петрович. [...] Те, кому была крайная необходимость, ехали к нему со страхом и трепетом, –

“зная про его неприступную гордость и высокомерие, про его бешеный нрав, свирепость сердца и глубокое презрение к властям и к законам, божеским и человеческим”. (*MB*, parte prima, cap. II, pp. 150-151; citazioni da *MSV*, Kn. 1, p. 31)

Come si nota da questo esempio, le introduzioni di Ejchenbaum spesso offrono un commento alle parole di Makarov. L'ironia sorge allorché l'autore mette in luce la grossolanità, la totale assenza di buon gusto e di senso della misura, la tendenza all'autocelebrazione nel suo eroe, tutte caratteristiche che emergono dalle opere che questi ha composto.

Riformulazioni del testo originale

Ci sono inoltre casi in cui, anziché citare dal testo originale, Ejchenbaum riassume le parole di Makarov, riformulandole. In quei passi l'autore, senza introdurre direttamente la voce dell'eroe protagonista, parafrasa le sue descrizioni di luoghi, personaggi ed eventi, sostituendo, quando è necessario, la prima persona con la terza e tagliando o riassumendo ciò che nel testo di partenza veniva espresso in molte pagine. In queste parti del testo i contenuti sono quelli originali, ma la voce che li rielabora e trasmette è quella di Ejchenbaum. Fanno eccezione alcuni dialoghi, che vengono riproposti tali e quali o di cui tutt'al più viene tagliata qualche battuta. In questo esempio l'autore riporta, con qualche adattamento poco significativo, il testo di Makarov e sostituisce la prima persona con la terza:

В Ораниенбауме тоже дорого и климат прелестный. Представьте: май месяц, сухо, ясно, тепло. Николай Петрович гуляет по дворцовому саду в одном сюртуке. Вечер прекрасный, созданный для любви: луна, соловьи, тишина, зеленая травка, кусты и пр. Просыпаетесь на другой день утром – все снегом покрыто, надевай зимнюю шинель. То ли дело в Варшаве! (*MB*, parte seconda, cap. XI, p. 207)

Makarov descriveva così il clima di Oranienbaum:

13-го мая я гулял в дворцовом саду в одном сюртуке. Было сухо, ясно, тепло, как подобает цветущему маю. А на другое утро, вставши с постели и взглянув в окно, я был удивлен переменной декорации: вся земля была покрыта слоем снега в четыре вершка толщиной; хоть сейчас кататься на сани. (*MSV*, Kn. 9, pp. 175-176)

Ecco la 'riformulazione' di Ejchenbaum:

После описания детства Николаю Петровичу следовало бы сделать подробное описание Чухломы. Но на это не хватило темперамента, ни терпения, ни искусства. Уж очень неблагодарная тема для писателя с его стилем, с его размахом!

Он сообщает только, что Чухлома издавна стоит на своем месте, в Костромской губернии, что в ней полторы тысячи жителей, две церкви и четыре каменных дома.

Нет ни гостиного двора, ни жареного мака. [...] Озеро большое.
В озере караси.
На озере плесень.
В плесени зеленые мошки. Мошки поднимаются тучами на воздух и затмевают солнце.
Вот и весь пейзаж (*MB*, parte prima, cap. II, pp. 148-149).

Il testo di Makarov recitava così:

Родился я в Чухломе, уездном городе Костромской губернии [...]. Город этот, небольшой, с полутора тысячами жителей, двумя церквями, четырьмя каменными домами (в том числе и присутственные места), был известен следующими особенностями.

Он лежит на берегу довольно большого озера, в пять верст ширины и семь длины. Озеро это славилось карасями, чрезвычайно крупными, так что удостоилось чести попасть в одну географию того времени, в которой говорилось так:

“Чухлома при Чухломском озере, славящемся карасями”.

Сверх этой географической, Чухлома имела еще следующие местные известности.

Ее озеро, на противоположном берегу которого лежал живописный мужской Абрамьевской монастырь, находилось шесть месяцев в году под льдом; потом месяца два представляло поверхность довольно зеркальную, и затем, в продолжении летних месяцев, было покрыто густым слоем зеленой плесени или цвета. В этой плесени зарождались мириады мелких зеленых мошек, налетавших целыми тучами на Чухлому, порой заслонявших собой свет солнечный и покрывавших городские улицы слоем вершка в два и более (*MSV*, Кн. 1, pp. 3-4).

I ri-racconti di Ejchenbaum non sono mai semplicemente denotativi, ma racchiudono sempre un'evidente ironia e un giudizio valutativo sul personaggio e le sue opere. Riportiamo un altro esempio: in *MSV* si legge che Makarov e altri soldati russi prigionieri vennero condotti da Varsavia al villaggio di Vol'bož, distante 20 km, e che uno dei passatempi a cui lì si dedicavano alla fine della giornata era il gioco delle carte. Ecco come descrive Ejchenbaum quelle serate:

Николай Петрович посещал эти вечера, но, воспитанный по системе Франклина, до карт не дотрагивался, а только наблюдал события со стороны. Он избрал другое занятие, более соответствовавшее его несколько возвышенной, несколько поэтической и чрезвычайно пылкой натуре [Inizia qui la descrizione di una nuova storia d'amore di Makarov] (*MB*, parte prima, cap. IX, p. 197).

Makarov scriveva semplicemente così:

Время от времени посещал я эти вечера и присутствовал при битвах на зеленом сукне, но как простой наблюдатель, а отнюд не как действитель (*MSV*, Кн. 8, p. 144)

Ambiguità dell'enunciato

È evidente che quando il sottotesto di Makarov non viene citato tra virgolette, ossia nella maggior parte dei casi, lo stile ci pone una difficoltà di attribuzione delle frasi, dei concetti e dell'intonazione. Quando Nikolaj Petrovič compare nel testo in terza persona, allora si può stare certi che la voce narrante, almeno convenzionalmente, è quella di Ejchenbaum. Quando, invece, si descrivono eventi, azioni e personaggi, oppure si formulano giudizi su persone e fatti senza specificare che si tratta del pensiero di Makarov, non nominato, allora è più difficile stabilire a chi appartenga la voce narrante. Se anche Makarov è presentato in terza persona, ciò non garantisce che le frasi non siano sue: potrebbe infatti trattarsi di citazioni dal testo originale, con una semplice sostituzione della prima persona con la terza, come si verifica nell'esempio riportato sopra. In casi così ambigui, chi legge può soltanto supporre che il passo in questione sia una parafrasi, un riassunto o un riadattamento del testo originale, ma non può averne la certezza. Ad ogni modo, rifarsi alle convenzioni narrative non è sufficiente al lettore per districarsi tra le due diverse intonazioni e determinare la paternità degli enunciati.

Per esempio, quando Nikolaj Petrovič parte con lo zio alla volta di Varsavia e fa tappa a Mosca, il testo di Ejchenbaum recita:

В каждом городе Николай Петрович угощал себя пряниками и жареным маком. Но вот и Москва: сколько каменных домов! Сколько лавок и разносчиков с лотками! (*MB*, parte prima, cap. III, p. 160).

Anche se è Ejchenbaum il narratore di questo paragrafo e non ci sono passi virgolettati, le esclamazioni sembrano al lettore quantomeno ingenui e da attribuire all'eroe del romanzo. La sensazione è legittima; ecco cosa troviamo in Makarov:

Сколько каменных домов! Сколько церквей и колоколен! Сколько лавок и разносчиков с лотками! (*MSV*, Кн. 3, cap. 7, p. 57).

Si incontrano in *MB* passaggi in cui Ejchenbaum parla di Makarov in terza persona, utilizzando però la sua voce, esprimendo cioè valutazioni e pensieri tipici dell'eroe. Queste pagine non hanno un corrispettivo preciso nelle opere del lessicografo, ma Ejchenbaum si fa interprete di quelli che immagina potrebbero essere il pensiero e l'intonazione del suo personaggio attraverso un discorso indiretto libero plasmato sul suo stile. Ad esempio, nelle riflessioni di Nikolaj Petrovič sul proprio futuro, espresse senza che Ejchenbaum scivoli nella narrazione in prima persona e assenti nell'opera di Makarov, anche se plausibili per il personaggio:

Но это хорошо сказать: к тетке с Фандерфлитом. А чем эта тетка с Фандерфлитом ему поможет? Она, наверно, обижена на него. И Фандерфлит тоже.

Долой тетку! Он не может служить ни в каких департаментах. Долой Фандерфлита! Но как же быть?

А вот как. Надо выгодно и солидно жениться. Жена с именем и с деньгами лучше всякого друга, не говоря уже о департаменте.

Но кто пойдет за него, когда кроме гитары и стихотворных комментариев у него нет ничего другого? Купчиха – и та, пожалуй, не пойдет (*MB*, parte seconda, cap. XIV, p. 221).

Benché questo inserto sia interamente frutto della fantasia dell'autore, la trama e la consequenzialità della narrazione non ne risentono. Dunque, nonostante la presenza massiccia e percentualmente preponderante dei testi originari, non si può dire che Ejchenbaum sia assente: la sua presenza nel romanzo non è solo 'registica', ossia non si limita a selezionare i passaggi e i contenuti della copiosa produzione del grafomane Makarov e a stabilire l'ordine secondo cui riassemblarli in un nuovo testo, ma inserisce costantemente la propria voce, in un continuo controcanto ironico, che inquadra, analizza, commenta le opere di partenza nella forma, nello stile e nei contenuti. Si deve inoltre aggiungere che, anche quando formalmente i due discorsi sono distinti, si riscontra spesso una fusione di voci, ottenuta tramite un abile gioco di stili e registri, che conferisce al romanzo una raffinata complessità e ne amplifica l'effetto ironico.

Anche se Ejchenbaum non utilizza con costanza le virgolette per differenziare il testo citato dal testo 'principale', anzi spesso le omette, anche in presenza di quei segni convenzionali le due voci non risultano distinte; capita che anche il discorso formalmente attribuibile a Ejchenbaum sia invece condotto dal punto di vista dell'eroe e la voce 'autentica' di questi, riportata tra virgolette, non introduca alcun elemento di rottura rispetto all'intonazione del narratore. Per esempio, in *MB*, parte seconda, cap. XI, p. 207 si narra che nel 1832 Nikolaj Petrovič, dopo una visita ai parenti nel villaggio natale, tornò al suo plotone a Oranienbaum, e lungo la strada ebbe l'occasione di visitare per la prima volta Pietroburgo, città che trovò incredibilmente costosa:

Извозчики возят на каких-то допотопных гитарах и берут втрое дороже, чем в Варшаве. Хочешь разменять рубль на мелкие деньги – плати гривенник. Даже за простую воду для питья пришлось заплатить в гостинице 20 копеек. "Это прямо татарщина какая-то, – повторял про себя возмущенный Николай Петрович, – это какой-то скифизм!" (*MB*, parte seconda, cap. XI, p. 207).

In questo caso la voce di Makarov irrompe nel discorso del narratore Ejchenbaum ben prima dell'apertura delle virgolette (i suoi commenti sui prezzi si trovano in *MSV*, Kn. 9, p. 174).

Cito un altro esempio in cui le virgolette non segnano un confine tra le due voci: Makarov riceve da Kokorev una lettera dai toni aridi, nella qua-

le il socio chiede informazioni sull'andamento degli affari senza dare seguito alle disquisizioni circa la nobiltà del sentimento dell'amicizia, espresse dal nostro nella lettera precedente. Makarov, che rimane colpito dalla freddezza dell'amico, risponde con una lunga missiva, zeppa di sentimentalismi e luoghi comuni, che si trova alle pp. 70-71 di *Zaduševnaja ispoved'* e della quale Ejchenbaum riporta alcuni estratti (*MB*, parte seconda, cap. XXIV, pp. 264-265). Alla fine del testo di Makarov, Ejchenbaum aggiunge:

Такая поэма должна расшевелить даже самого обыкновенного человека. Ведь здесь что ни слово, то образ, что ни знак, то восклицание. Ведь здесь и Байрон, и Лермонтов, и вся русская литература! (*MB*, parte seconda, cap. XXIV, p. 265).

Qui, come altrove, l'autore ironizza anche su un'altra abitudine di Makarov: il lettore non lo sa, ma Makarov nelle autobiografie si paragona spesso a grandi scrittori, aggiungendo che se le circostanze non gli fossero state avverse, ora anche lui farebbe parte di quell'"olimp". In *MSV*, Kn. 3, p. 138, ad esempio, Makarov si paragona a Victor Hugo:

Я хочу, я требую себе памятника еще при жизни. Чем же я хуже Виктора Гюго! А ведь ему собираются же поставить памятник. Завтра же подаю прошение с требованием себе монумента, и чем скорее тем лучше. Даю на это срок полгода.

In *MB* Ejchenbaum lega l'autocelebrazione di Makarov al tema dell'anti-wagnerismo, sviluppato dal lessicografo in *Pigmei na choludjach ili apofeoza muzykal'nogo bezobrazija* (SPb. 1874), e offre così al lettore echi di più opere scritte dall'eroe, unendo aspetti diversi della sua personalità e restituendo nella sintesi un quadro più completo del personaggio. L'epigramma di Makarov contro il wagnerismo, ispirato a V. Hugo, compare in *Pigmei*,¹² e in *MB* è introdotto così:

[...] к "музыке будущего" Рихарда Вагнера [...] Николай Петрович относился с решительным презрением. "Самохвальство самохвалств и всяческое самохвальство!" – восклицал он, слушая речи вагнеристов. "Кваканье кваканий, карканье карканий, и всяческое кваканье и всяческое карканье!" – восклицал он, слушая произведения Вагнера. "[...] это – оскорбление музыки и апофеоза безобразия [...]". В порыве возмущения он даже сочинил бичующую эпиграмму (*MB*, parte terza, cap. XXVII, p. 277).

Da notare inoltre che Ejchenbaum utilizza l'aggettivo "bičujuščij" con il quale Makarov definiva le proprie satire, e che i commenti attribuiti al

¹² "«Прекрасное есть то, что безобразно». / Так Виктор рек и не напрасно: / Сбылось пророчество ужасно – / Придя в неистовый азарт / Вдруг музыку поправил Рихард." (*Pigmei*, p. 45; a p. 9 è riportata la sola frase di Hugo).

musicista-musicologo-lessicografo (“samochval’stvo samochval’stv i vsjačeskoe samochval’stvo!” e “kvakan’e kvakanij, karkan’e karkanij, i vsjačeskoe karkan’e!”) non si ritrovano nelle sue opere, ma vengono modellati su altre espressioni, che compaiono nelle pagine di *Pigmei*: “lakejstvo lakejstv, i vsjačeskoe lakejstvo” (p. 21), “lož’ lžej, i vsjačeskaja lož” (p. 25), “zlosčastie zlosčastij, i vsjačeskoe zlosčastie” (p. 45). Anche qui le virgolette sono fuorvianti, perché non indicano vere citazioni.

Per fornire un’ulteriore prova di quanto sia difficile in alcuni casi capire chi stia parlando, si potrebbero citare da *MB* alcune frasi di commento che sembrano uscite dalla penna di Ejchenbaum, ma in realtà sono espressioni dello stesso Makarov, riportate in modo letterale, ma ormai fuori dalle virgolette. L’ironia si ottiene unicamente con la giustapposizione, senza che nulla venga aggiunto al materiale di partenza, di per sé privo di intenzioni ironiche. Per es. in *MB*, parte seconda, cap. XXV, p. 270, viene citata un’altra lettera di Kokorev (tratta dalle pp. 94-95 di *Zaduševnaja ispoved’*) che offende l’orgoglio di Makarov e ne ferisce i nobili sentimenti. Ecco cosa scrive Ejchenbaum dopo la chiusura delle virgolette:

Потище, г. Кокорев! С вашей стороны не совсем благоразумно выражаться так о человеке, пропитанном до костей духом воинской чести. Неровен час!

Queste parole, che sembrerebbero aggiunte da Ejchenbaum in tono ironico, compaiono già in *Zaduševnaja ispoved’* nel commento di Makarov in nota alla lettera di Kokorev incriminata (p. 94). Altre volte, nello stesso contesto (la corrispondenza con Kokorev) commenti analoghi sono frutto dell’ironia di Ejchenbaum e non trovano riscontro nel testo di Makarov:

И это он смеет говорить человеку, воспитавшему себя по системе Франклина! (*MB*, parte seconda, cap. XXV, p. 267).

La differenza tra gli ultimi due esempi è sottile e sta nel procedimento più che nella forma, visto che in entrambi si ha una citazione tra virgolette seguita da un commento: nel primo caso Ejchenbaum riesce ad essere ironico verso Makarov usando addirittura le sue stesse parole, con un’abile padronanza del montaggio. L’illusione che si tratti del solito commento di Ejchenbaum è infatti perfetta e il lettore si accorge della citazione.

In *MSV* (Kn. 4, pp. 137-138) l’intermezzo amoroso termina con un epilogo, nel quale Makarov riporta alcune massime sulla donna attribuite a grandi personaggi del passato, riprendendole da *Enciklopedija uma, ili slovar’ izbrannyh myslej* (SPb. 1878), opera del nostro, che cataloga le frasi celebri per temi, disposti in ordine alfabetico come i lemmi di un’enciclopedia.¹³ Nel passo corrispondente in *MB* (parte terza, cap. XXXIV,

¹³ Makarov aveva riutilizzato alcune massime anche per la composizione di *Pigmei*, pp. 14-15 (frasi di Cousin e di Bossuet).

pp. 318-319), Ejchenbaum non si limita a ripetere gli aforismi che troviamo in *MSV*, ma attinge a suo piacimento da *Enciklopedija uma*, scegliendo per esempio una massima di Lessing (p. VII di *Enciklopedija*), una di Boiste (p. 78), una di Dubay (p. 80), una di San Prospero (p. 82), una di Chilone di Sparta (p. 83), ma anche una di quelle frasi segnalate come anonime in *Enciklopedija* (l'autore è indicato con tre asterischi, *svezdočki*), ma in realtà coniate dallo stesso Makarov, il cui pseudonimo era appunto "Trehzvezdočkin". Accanto a quest'ultimo aforisma Ejchenbaum indica come autore "Makaroff", in grafia occidentale, così come compare nel frontespizio del suo dizionario, nelle sue opere con testo a fronte in francese¹⁴ e lo inserisce nell'elenco dei nomi in coda all'*Enciklopedija* (a p. 389, tra Maizières e Malebranche), sciogliendo così il mistero della paternità delle frasi anonime e assegnandogli con pungente ironia un posto tra i grandi.

Come nell'esempio precedente anche qui non si aggiunge nulla al materiale di Makarov, che viene solo abilmente rimontato per conferire una sfumatura ironica al nuovo testo, anche se qui l'ironia non è altrettanto esplicita e dirompente e il lettore può non coglierla, perché può legittimamente ignorare l'operazione di Ejchenbaum e non interrogarsi sulla provenienza delle diverse frasi. Anche in questo caso, pertanto, l'uso delle virgolette non serve a delimitare in maniera univoca le citazioni.

Citazioni fuori contesto e *Leitmotive*

Disseminati nei vari capitoli di *MB* leggiamo frasi, citazioni colte e versi che non si trovano in *MSV* o in *Zaduševnaja ispoved'*, da cui quei capitoli sono tratti, bensì in altre opere di Makarov, e che Ejchenbaum inserisce nel proprio romanzo, suggerendo significati nuovi dall'accostamento di componenti originariamente non correlate. Ne è un esempio l'introduzione all'epigramma contro il wagnerismo.

Si incontrano anche alcune espressioni che sintetizzano la 'filosofia di vita' di Makarov e ricorrono più volte nel romanzo di Ejchenbaum e lo scandiscono come ritornelli, comparando di tanto in tanto, rimodulati a seconda della situazione, come le variazioni sul tema in una composizione musicale. Non sono frutto dell'immaginazione dell'autore, ma si trovano tutte nelle opere del lessicografo. In *MB*, tuttavia, sono elevate a veri e propri slogan. Si menzionano le più ricorrenti.

1. Le onomatopee "turrr-turrr-tra-tra-tra", "u-lja-lja" e "a-lju-lju", 'gridi di battaglia' del bambino Makarov in *MSV*, che ritroviamo nel testo di

¹⁴ Ossia *Krovavij prizrak. Pervaja bičujuščaja satira*, SPb. 1874; *Neskol'ko pravil vyššej gitarnoj igry*, SPb. 1874, *Pigmei*, e un'intera parte di *MSV* che riporta corrispondenze epistolari tra Makarov e personaggi femminili (*MSV*, Kn. 6, pp. 107-233).

Ejchenbaum nelle parti dedicate all'infanzia dell'eroe (*MB*, parte prima, cap. I, p. 146), ma anche quando si descrive un Makarov adulto e pronto all'azione, per es. alla partenza per Varsavia e al momento dell'arrivo nella città (rispettivamente, *MB*, parte prima, cap. III, p. 160 e *MB*, parte prima, cap. III, p. 163) o in occasione della liberazione dalla prigionia (*MB*, parte prima, cap. X, p. 206) o, ancora, dopo un pugno ben sferrato a un medico dai modi sgradevoli (*MB*, parte seconda, cap. XIII, p. 220).

2. "Homo homini lupus est", aforisma tra i preferiti di Makarov, il quale lo inserisce anche nella sua selezione di frasi celebri in *Enciklopedija uma*. In *MB* la massima compare in varie grafie ("gomogomina lupit-est",¹⁵ "gomo gomini lupus", "homo homini lupus est") ogni qualvolta la situazione la chiami in causa: per es., durante le disavventure commerciali di Makarov con Kokorev il tradimento di quest'ultimo e la fine dell'amicizia (vd. tra gli altri *MB*, parte quarta, cap. XXXVI, p. 328), oppure quando il nostro è testimone dei successi altrui, spesso concomitanti ai propri fallimenti (*MB*, parte seconda, cap. XX, p. 249), oppure ancora quando sente di dover passare all'azione e prendere decisioni epocali, altrimenti sarà travolto dagli eventi e non raggiungerà la gloria sperata (*MB*, parte seconda, cap. XXI, p. 250), o anche, infine, quando si scontra contro le dure richieste dei redattori delle riviste nelle quali vorrebbe vedere pubblicati i propri romanzi (*MB*, parte quarta, cap. XXXVII, p. 329).

3. Le frasi "Memento mori. Sic transit gloria mundi. Vanitas vanitatum" e i versi ferali che parlano di una strada breve verso l'eternità ed esordiscono con "Vzjavši v ruki pistolet", tutti tratti dall'episodio del duello narrato in *Zaduševnaja ispoved'* (pp. 214 e seguenti),¹⁶ si ritrovano nel testo di Ejchenbaum quando Nikolaj Petrovič subisce delusioni amorose (ad es. nell'episodio con Annetta Lessing in *MB*, parte seconda, cap. XI, p. 210) e

¹⁵ È un esempio dei giochi di parole e dei neologismi di Ejchenbaum, che conferisce 'sembianze' morfologiche slave a una massima latina: 'gomina' presenta la desinenza -a del genitivo, che ha funzione di complemento oggetto; 'est' è qui utilizzato come 3ª persona singolare del verbo 'est'; 'lupit' come 3ª persona singolare del verbo 'lupit'. Un altro esempio si trova in *MB*, parte seconda, cap. XXIII, p. 261, dove Ejchenbaum immagina il suo eroe a Pietroburgo inebriato dai fumi dell'alcool e assorto in riflessioni linguistiche: l'etimologia del toponimo 'Bordeaux' ('bord d'eau') – nota il lessicografo nella finzione ejchenbaumiana – apparenta la città francese con Pietroburgo, che si trova sul mare. Vista però la popolarità nella capitale russa dell'*eau de vie*, il cui richiamo è irresistibile per lo stesso Makarov, Pietroburgo viene ribattezzata "Bordodevi".

¹⁶ Makarov utilizza l'espressione "Sic transit gloria mundi", in una situazione analoga, anche in *Pobeda nad samodurami i stradal'českij krest. Satiričeskaja byval'sčina*, SPb., 1861, p. 130.

anche nel divertente cap. XLV della quarta parte, intitolato “Son Makarova”.¹⁷ È interessante notare che la vicenda del duello non trova spazio nel testo di Ejchenbaum, e che tuttavia ne rimangono alcuni echi.

4. “O, skifo-tatarskaja strana!”, “O, slavjano-skifsakja strana!” ed altre espressioni analoghe. Makarov non perde occasione per attaccare la terra natale e riversare sulla sua arretratezza culturale le colpe dei propri insuccessi. In *MSV* intere pagine sono dedicate a disquisizioni sul carattere nazionale russo, sulla miopia intellettuale e argomenti simili. Makarov del resto ripete in più occasioni che se fosse nato in Europa avrebbe visto riconosciuti e valorizzati i suoi talenti senza fatica. Queste riflessioni sono spesso accompagnate da esclamazioni sconsolate, come “No, uvy!” (ad es. *MSV*, Kn.1, p. XI, e *MSV*, Kn. 2, p. 140). Le valutazioni di Makarov appaiono superficiali e sbrigative, quasi il risultato delle sue frustrazioni piuttosto che di una riflessione approfondita.

In *MB* Ejchenbaum ironizza sulle posizioni socio-politiche del proprio eroe, il quale attacca con veemenza ora la Russia ora l’Europa, a seconda di quale delle due, di volta in volta, ha distrutto il suo sogno di fama e riconoscimenti.

О, славяно-скифская, о, скифо-татарская страна! После стольких трудов и подвигов русский столбовой дворянин, помещик и пострадавший при польском восстании отставной майор, известный во всей Европе гитарист и автор нашумевших обличительных романов и корреспонденций – Николай Петрович Макаров, достигши старости (53 года!), должен, как вступающий в жизнь юноша, искать средств для пропитания себя и своей семьи!

Живи он в Европе – в Испании, например, – его бы на руках носили. 53 года! Да это в Европе самый лучший, самый классический возраст – момент полного расцвета всех умственных и физических сил. Он, пожалуй, женился бы там заново на какой-нибудь красавице и жил бы себе припеваючи и на гитаре играючи.

А здесь? (*MB*, parte quarta, cap. XLIV, p. 353).

¹⁷ In questo capitolo il protagonista sogna che tutti i suoi nemici, reali e immaginari, da Kokorev a Napoleone III, lo mettano sotto processo per i contenuti del suo dizionario francese-russo. In realtà, al momento della pubblicazione del dizionario (1867), tutti questi personaggi erano stati messi fuori gioco dal tempo e dalla storia: le riviste “Sovremennik” e “Russkoe slovo” erano state chiuse, Pisarev era annegato nel mar Baltico, Kokorev era finito in rovina e Napoleone III era stato deposto. Nel capitolo “Son Makarova”, inoltre, Sokoljanskij evidenzia una reminiscenza puškiniana: se nel sogno di Tat’jana Onegin afferra un coltello (“хватает длинный нож”), in quello di Makarov appare Germogen Trechzvezdočkin in carne ed ossa – una personificazione dello pseudonimo – con in mano un’ascia (“с топором в руке”) (cfr. Sokoljanskij, *Povest’ B.M. Ejchenbauma*, cit., p. 458).

O ancora:

[...] ему сообщили, что русско-французский идет в продаже очень плохо: за полгода продано всего 60 экземпляров.

О, скифо-татарская страна! (*MB*, parte quarta, cap. XLVII, p. 366).

Questo giudizio di Makarov sull'Europa è contraddetto nelle pagine in cui l'Occidente, da modello da seguire, diventa improvvisamente la culla di pericolose tendenze da cui l'amata Russia, paladina di tradizioni e valori sani, deve guardarsi. Tra i 'veleni' della società europea si annoverano il nichilismo, il socialismo e il wagnerismo. Sull'anti-nichilismo di Makarov Ejchenbaum ironizza in *MB*, parte quarta, p. 325, in un passaggio che vede Makarov diventare nichilista secondo una giocosa applicazione della legge del contrappasso:

Капитала – нет!

Завода – нет!

Процентов – нет!

Славы – нет!

Мечты – нет!

Мечты – нет!

Жены – и той нет!

Ничего нет. Иначе говоря – nihil est!!

Так вот выходит, что он, Николай Петрович Макаров, дворянин-нигилист.

Qui si fa riferimento anche alle numerose citazioni dalla letteratura latina nelle opere di Makarov: tra le più diffuse, "Delenda Carthago, Annibal ad portas!"¹⁸ (in *Krovavyy prizrak* nell'epigrafe e a p. 69; nella satira *Pif paf!*¹⁹ nell'epigrafe e in conclusione) e "Sic transit gloria mundi" (in *Zaduševnaja ispoved'*; in *Krovavyy prizrak* a p. 61; in *Pobeda nad samodurami i stradal'českij krest* a p. 130 del tomo I).

Un campionario delle esclamazioni e riflessioni tipiche dell'eroe è offerto nella seconda introduzione, intitolata "Zamogil'noe predislovie Nikolaja Petroviča Makarova", che Ejchenbaum scrive in prima persona vestendo i panni del protagonista e, per caratterizzare il suo personaggio, utilizza le espressioni e i ragionamenti di Makarov. Si ottiene così un quadro generale del pensiero e della "intonazione" del lessicografo, in un nuovo esempio di sovrapposizione letterale delle due voci.

¹⁸ Ejchenbaum la riporta in *MB*, cap. XLVII, p. 370.

¹⁹ *Pif Paf! ili črezvyčajnoe zasedanie predstavitelej želtych domov. Tret'ja bičujuščaja satira v trech kartinach*, SPb., 1874.

Le infrazioni del patto col lettore

Di tanto in tanto il lettore avverte delle non-corrispondenze, riferimenti a qualcosa che nel testo manca, elementi inattesi che mettono in discussione le convenzioni narrative: per esempio, talvolta accade che Ejchenbaum faccia un commento o replichi a comportamenti ed esclamazioni di Makarov che però sono state tralasciate nella scelta del materiale per *MB* e che quindi il lettore non trova nel testo; a volte, per giunta, l'autore passa dalla terza alla prima persona senza introduzioni, stacchi o segni di interpunzione o viceversa non giustifica i passaggi dalla prima alla terza persona. Se nei passaggi citati il commento dell'autore è rivolto a particolari espressioni o a fatti che il testo riporta, qui si ha invece una replica a elementi che nel testo sono assenti.

In questi casi allora, più che altrove, vacilla la gerarchia delle cornici narrative e si rinegozia il patto con il lettore: proprio in questi punti si rivela la natura di commento di *MB*, opera evidentemente non autonoma, ma nata per accompagnarne e inquadrarne un'altra, sempre sottintesa. Per esempio, in *MB*, parte seconda, cap. XVII, p. 237 troviamo:

Николай Петрович стал владельцем не только лебединой шеи, артистически заокругленных плеч и классической талии, но и кое-чего другого: Александра Петровна получила в приданое одну из тульских деревень, в 20 верстах от Тулы.

La frase contiene un richiamo ironico a un punto di *MSV*, Kn. 9, p. 201, curiosamente non riportato nel testo:

При высоком, стройном росте и дивной талии, при широких артистических заокругленных плечах и лебединой шее, у нее была привлекательная голова.

Ancora, ecco come Ejchenbaum si rivolge direttamente a Makarov in *MB*, parte seconda, cap. XXI, p. 251:

Итак, Николай Петрович, нечего вам жаловаться на судьбу и декламировать Лермонтова. Вы едете не на погибельный Кавказ, а в самый веселый православный город. Там с раннего утра раздается звон колоколов, а к вечеру все ведра наполняются водкой. А водка – совсем не то, что вода. Вода – это 'eau', а водка – 'eau-de-vie'. Вот и выходит, что вы едете не на смерть, как Лермонтов, а на жизнь.

Qui Ejchenbaum forse ha in mente le pagine in cui Makarov declama versi ed espressioni del grande scrittore, come avviene in *MSV*, Kn. 3, pp. 25 e segg., oppure in *MSV*, Kn. 5, p. 55 o, ancora, nel seguente passo del secondo romanzo autobiografico del lessicografo, *Bank tščeslavija* (SPb. 1861):

И что такое самая жизнь?... Есть ли это крайний результат мироздания, последнее слово творчества, или это одна грустная, бесполезная случайность, "пустая и глупая шутка", как сказал Лермонтов? (p. 100).

Interessante è anche l'uso delle note al testo. Queste compaiono in vari punti e, secondo le convenzioni, ci si aspetta che l'intero apparato paratestuale (introduzioni, note, prefazioni) sia da attribuire al narratore che si trova al livello più alto, nella cornice narrativa più esterna, cioè a Ejchenbaum. Le note a piè di pagina, invece, sorprendentemente, sono quelle del testo originale di Makarov che nella pagina viene richiamato (esempi alle pp. 179, 180, 277). I piani si confondono, la soluzione grafica adottata è volutamente fuorviante, gli elementi del testo citato beneficiano di un avanzamento nella gerarchia logica dei componenti testuali e ciò che apparteneva all'opera di partenza sembra ora far parte del romanzo di Ejchenbaum, che in realtà dovrebbe presentarla al pubblico mantenendola riconoscibile. La confusione non è solo 'grafica': se a p. 179 il lettore può intuire che la nota è di Makarov, pur rimanendo sorpreso di trovarla in quel punto, a p. 277, al contrario, egli è portato erroneamente a pensare che si tratti di un'osservazione di Ejchenbaum. Talvolta, infine, con una escursione al di là dei confini del testo, l'autore chiama in causa il lettore da un punto di vista molto concreto, quello spaziale, infrangendo per un istante le regole del gioco, come accade nel teatro con l'abolizione della quarta parete, barriera immaginaria frapposta tra il pubblico e la scena:

Один Николай Петрович читал письмо (спиной к читателям этой книги), а другой, в зеркале, терял с каждой минутой свой прежний вид: лицо бледнело... (*MB*, parte seconda, cap. XXV, p. 270).

La voce dell'autore e la dimensione presente

Nonostante i discorsi di Makarov e di Ejchenbaum sovente si sovrappongano, vi sono tuttavia nel testo rari passaggi in cui Ejchenbaum esprime chiaramente il proprio punto di vista. È il caso, ad esempio, del capitolo in cui si racconta dell'insurrezione polacca vista da Makarov. L'eroe, che proprio nel 1830 presta servizio nell'esercito russo a Varsavia, vive da protagonista quell'evento storico (che riporta con dovizia di particolari in *MSV*, Kn. 8, pp. 129-138), ma non lo comprende e lo registra passivamente:

Итак, началась революция – т. е. нечто для Николая Петровича непонятное (*MB*, parte prima, cap. VIII, p. 193).

Ancora, quando Ejchenbaum fa delle osservazioni stilistiche su una lettera del protagonista all'amico Kokorev, la voce è indubbiamente quella dell'autore:

[...] он посылает Кокореву новое письмо, очень оригинальное: в форме дневника с присоединением трех строф поэтической прозы, восхваляющей прелести и добродетели шемаханской невесты. А в конце, в виде постскриптума, фраза (*MB*, parte seconda, cap. XXV, p. 269).

In alcuni passi dell'opera, dunque, il punto di vista di Ejchenbaum è più evidente che altrove e il suo enunciato giunge nitido, senza interferenze con quello dell'eroe, relegato in secondo piano. Ciò si verifica al livello della cornice narrativa più esterna, ossia quella dello studioso Ejchenbaum, il quale, nella Russia sovietica dei primissimi anni Trenta, scrive un libro su un personaggio bizzarro del secolo precedente, che ha destato la sua attenzione mentre si occupava di Tolstoj. Tale livello è ben evidente all'inizio, in "Neobchodimoe ob''jasnenie", e alla fine, quando l'autore riporta una poesia, aggiunta a mano da un lettore, che ha trovato su una copia di *MSV* acquistata presso un antiquario.²⁰ La voce di Ejchenbaum, comunque, prevale su quella dell'eroe, soprattutto quando fa dichiarazioni di poetica, svolgendo una riflessione su forme, generi e procedimenti (pp. 214-215, 234, 269), quando svela l'artificio (pp. 234, 270) e quando esprime valutazioni sull'opera stessa che sta scrivendo (pp. 139, 214). In questi punti le vicende narrate servono da sfondo alle riflessioni dell'autore, e Makarov diventa l'interlocutore necessario a Ejchenbaum per meglio affermare le sue posizioni.

In *MB*, parte seconda, cap. XII, pp. 214-215, ad esempio, Ejchenbaum anticipa l'episodio della morte di Valer'jan Makaryč (zio di Nikolaj Petrovič e sua importante figura di riferimento in gioventù), il quale contrae il colera bevendo *kvas* contaminato e muore nel giro di un giorno. Con questa prolessi – l'unica in *Maršrut* – l'autore decreta anche l'uscita di scena del personaggio. Ecco come Ejchenbaum spiega al lettore le due scelte, rassicurandolo sull'innocuità di queste nell'economia dell'opera:

Так грустно кончил жизнь один из важных персонажей этой хроники. Но читателю нечего огорчаться: роль Валерьяна Макарыча все равно уже сыграна, а скоро на его месте появится другой персонаж, гораздо более важный и характерный. Что же касается самого Николая Петровича, то читатель может быть совершенно спокоен: он умрет только вместе с окончанием этой книги, а возможно, даже, что и совсем не умрет.

Oltre alla componente metaletteraria, che i formalisti elogiavano negli autori del passato e che trovava ampio spazio nei loro lavori teorici e non (si pensi a Šklovskij, al "*Tristram Šendi*" *Sterna i teorija romana*, ma anche ai suoi romanzi *Sentimental'noe putešestvie* e *Zoo*), in questo passo è interessante notare l'implicito e inevitabile riferimento alla natura di *MB* come ri-racconto di un'opera esistente, originale, che in fondo ha un autore diverso da Makarov e può quindi riservare una sorpresa nel finale. Que-

²⁰ Questo elemento, peraltro, sembra sottolineare il fatto che il fruitore contribuisce a costruire il testo letterario e i suoi significati, quasi a voler riprendere le questioni lasciate aperte dalla teoria formale riguardo alla ricezione dell'opera d'arte.

sto ne fa un'opera 'a due teste', con due anime ben individuabili, ma allo stesso tempo inscindibili.

Ejchenbaum prosegue, passando da considerazioni specifiche sul romanzo a riflessioni più generali sulla funzione dei personaggi nei generi letterari:

Героем хроники должен быть человек выносливый и здоровый, не страдающий ни запоем, ни запором, ни склерозом, ни туберкулезом – именно такой, каким был Николай Петрович Макаров. В этом – основная физическая разница между героем хроники и героем романа. В романе автору приходится все объяснить и анализировать: и любовь, и смерть, и идеологию. На эти анализы уходят целые главы, а иногда и части. Что же делать герою, пока его анализируют? Приходится болеть. А когда анализ исчерпан и герой выясен, то приходится ему убираться на тот свет, потому что автору он больше уже не нужен.

Хроника – совсем другое дело. Она строится на фактах, на поступках, на анекдотах, на мелочах. Герою некогда болеть, а автору некогда анализировать. Что же касается идеологии обоих этих лиц, то ее должен выводить сам читатель – именно из этих фактов, поступков, анекдотов и мелочей. Пускай и читатель немножко поработает, прежде чем писать критические статьи. Тогда он лучше поймет, что такое литература и литературные жанры.

Le ultime frasi pongono l'accento sulla questione dei generi e consegnano al lettore la responsabilità di stabilire come classificare *MB*, dopo aver analizzato l'opera con attenzione. Qui viene forse suggerita una delle strade percorribili nell'esegesi di *MB*, ossia l'analisi del rapporto autore-eroe, sul quale i formalisti avevano ragionato soprattutto da un punto di vista narratologico. Ancora, in *MB*, parte seconda, cap. XXV, p. 269, nell'introdurre l'ultima missiva di Makarov indirizzata a Kokorev, l'autore avverte:

И ответил письмом, последствия которого сказались на всей дальнейшей жизни Николая Петровича, а тем самым – и на сюжете этой книги.

Chiaramente la lettera in questione influenzò, prima ancora dell'intreccio del libro di Ejchenbaum, quello del romanzo di Makarov (e ovviamente, prima di qualsiasi testo, la vita stessa del lessicografo). Ancora una volta Ejchenbaum mette a nudo l'artificio con lo scopo di mostrare la doppia anima del testo e gli strati che lo compongono.

In *MB*, parte seconda, cap. XVII, p. 234, Ejchenbaum descrive i primi mesi di Makarov nella tenuta di famiglia della prima moglie, Aleksandra Petrovna, e apre una parentesi sui costumi e le opinioni dei proprietari terrieri di quel governatorato, sospirando:

Итак, глава эта вместо любовной (как мог ожидать читатель) должна поневоле стать этнографической [*corsivo mio* – EF],

come per ribadire la massima formalista, secondo cui “la libertà creativa [dell’autore] è uno slogan ottimistico”,²¹ giacché è il materiale stesso ad “autodeterminarsi” e a stabilire in fase di composizione la direzione che l’opera prenderà in quanto a trama, genere e significati.

Lo stesso accade in *MB*, parte seconda, cap. XIV, p. 223, quando il protagonista si adira con il vetturino della carrozza che lo porta da Soliganič a Pietroburgo per l’eccessiva lentezza. L’andatura tuttavia non viene modificata ed è invece il ritmo della narrazione a uniformarsi ad essa:

Менялись и кони, и ямщики, а было все то же “трюх-трюх”. Один ямщик сообщал другому характеристику пассажира – тем самым решался вопрос о темпе езды. Николаю Петровичу был на этот раз присужден темп “трюх-трюх”. *Поневоле* [*corsivo mio* – EF] и глава эта двигалась в том же темпе.

Infine, in un capoverso di *MB* (parte terza, cap. XXXIV, p. 308) Ejchenbaum tratta di alcune esigenze compositive, spiega talune scelte nell’intreccio e infine ricorda che alla base del suo discorso ne esiste uno altrui, più o meno percepibile, che scorre sullo sfondo e col quale egli si mette costantemente in relazione:

Читателю уже известно, что Николай Петрович был крайне влюбчив. Но до сих пор, по естественным условиям и законам сюжетосложения, мы останавливались только на тех его увлечениях, которые либо кончались законным браком, либо приводили к каким-нибудь серьезным последствиям (как, например, история с Аннетой Лессинг). Теперь надо дать простор этой теме и этим фактам – хотя бы в виде передышки, в виде интермедии, отделяющей гитарную часть от части следующей, уже ничего общего с гитарой не имеющей. [...] давно уже мы не давали слова самому Николаю Петровичу. А делать это [...] необходимо, чтобы читатель слышал его собственную речь – получал непосредственное ощущение его личности.

In tutti questi casi Ejchenbaum spinge sullo sfondo la voce di Makarov, che si offre come mero punto di partenza per una disquisizione a quattr’occhi con il lettore. Di letteratura russa l’autore dialoga anche con il proprio eroe, esponendo le valutazioni di questi e commentandole: ciò avviene lungo tutta l’opera, ma in particolare nella quarta parte.

Il commento autoriale esplicito

Se la narrazione in *MB* segue abbastanza fedelmente un ordine cronologico nelle prime tre parti, nella quarta questa linearità si interrompe, poiché vi si analizzano tutte le opere letterarie di Makarov, anche quelle composte prima del ritiro a Tula, evento che segna l’inizio della sezione. Ricor-

²¹ Cf. Ju. Tynjanov, *L’evoluzione letteraria* (1929), in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a c. di Tz. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, p. 138.

diamo che l'azione si svolge in diverse città russe, soprattutto Čuchloma e dintorni, Oranienbaum, Pietroburgo e Tula, con una parentesi in Polonia e una in Europa occidentale.

Questa quarta e ultima parte del romanzo di Ejchenbaum, “Tula i literatura”, si differenzia in maniera significativa dalle precedenti, giacché qui l'accento è posto sulla figura di Makarov scrittore. Rispetto alle altre sezioni, inoltre, si riscontrano delle novità anche sul piano delle tecniche narrative utilizzate: le frasi di Makarov ora non irrompono senza preavviso nel discorso di Ejchenbaum e non si confondono con esso, ma sono precedute da introduzioni, citate tra virgolette e soprattutto si precisa da dove sono tratte. Come sempre poi se ne dà un commento. Per es., quando il discorso tocca *Bank tšeslavija*, Ejchenbaum ne introduce un estratto a titolo esemplificativo, come in uno studio critico vero e proprio (*MB*, parte quarta, cap. XXXVII, p. 331):

Вот, например, страничка из первой части, описывающая Лидию Александровну Звольскую: “Гвардеец...” [Segue un passo che si ritrova effettivamente in *Bank tšeslavija*, precisamente alle pp. 60-61].

Ejchenbaum prosegue:

Во второй части Летнев (т.е. сам Николай Петрович) после долгой разлуки встречается с Лидией в Париже. Его охватывает страсть: “В продолжение...” [Segue un estratto di *Bank tšeslavija* (p. 89), ma anche di *MSV*, Kn. 5, p. 49: la seconda parte del romanzo è riportata nel libro quinto delle memorie di Makarov].

Anche *Zaduševnaja ispoved'* viene presentato in maniera altrettanto chiara e Ejchenbaum inserisce i propri commenti, pur ironici, tra una citazione e l'altra, senza la confusione e la sovrapposizione di voci delle prime parti del romanzo:

Автор рассуждал так: “Обвинительный акт” [segue il ragionamento espresso da Makarov a p. 10 del libro].

Ну и философия! (*MB*, parte quarta, cap. XXXVI, pp. 326-327).

Con lo stesso procedimento Ejchenbaum cita e commenta pagine di *Pobeda nad samodurami i stradal'českij krest* (*MB*, parte quarta, capp. XXXVIII e XXXIX). È altresì interessante l'ipotesi di Ejchenbaum riguardo al metodo utilizzato da Makarov nella composizione dei romanzi autobiografici. Nel capitolo XXXVII di *MB*, intitolato significativamente “Kak nado pisat'”, un Makarov pieno di speranze, dopo aver inviato il manoscritto di *Zaduševnaja ispoved'* al “Sovremennik”, viene convocato in redazione da Nekrasov, il quale gli propone di operare dei tagli al testo e gli consiglia di imparare da Saltykov e di leggere un suo articolo di prossima pubblicazione, *Skrežet zubovnyj*.²²

²² Proprio da *Skrežet zubovnyj* è tratta l'epigrafe di Ejchenbaum, posta prima del “Za-

Некрасов – сатирик, моралист, мрачный человек, как все русские писатели. А Николай Петрович – писатель европейского типа, как Эжен Сю, например.

У нынешних русских писателей ему, в сущности, учиться нечему и незачем. Что Салтыков! [...]. Конечно, можно, если угодно, почитать и Салтыкова. Но куда же Салтыкову до Тимофеева или Тургенева! Лучше всего так: одну вещь написать по Салтыкову, другую – по Тургеневу. Это самое надежное и правильное.

Николай Петрович положил слева “Скрежет зубовный” Салтыкова, а справа “Дворянское гнездо” Тургенева, и стал писать два романа сразу: один – обличительный, другой – великосветский. Одни будут называться “Две сестрички или новое фарисейство”, а другой – “Банк тщеславия” [...]. Он отдал оба романа в “Современник”. Прошла неделя – готова первая часть одного романа и первая часть другого романа. Прошла еще неделя – готовы вторые части обоих романов. Один день на эпилоги – и конец. Просматривать и перечитывать не стоит – хорошо и так. [...] Но издать надо под псевдонимом, а то Кокорев, пожалуй, подкупит всю критику – и тогда крышка!

А в псевдониме должна быть сила, энергия, страсть и едкость. [...] Что за псевдоним, например, у Салтыкова? Обыкновенная фамилия – Щедрин. Нет, надо, чтобы ясно было, что автор скрывается, что это не настоящая фамилия, а ребус, загадка, три звездочки.

Вот и готово: *Трехзвездочки*.

А к этой фамилии – имя: сильное, едкое, чтобы запоминалось. Не Николай, не Петр, не Иван, а... *Гермоген*. [...] Обе книги вышли почти одновременно. “Две сестрички” – это так себе, это для Некрасова и Салтыкова. А вот “Банк тщеславия” – это книга! Николай Петрович читает ее, перечитывает и оторваться не может. Вы, нынешние, ну-тка! (*MB*, parte quarta, cap. XXXVII, pp. 329-331).

Qui, tra l'altro, come anche in *MB*, parte seconda, cap. XVIII, p. 238, Ejchenbaum menziona Eugène Sue, non lasciandosi sfuggire un'altra occasione di ironizzare sulle ‘citazioni colte’ di Makarov, il quale nomina lo scrittore francese e *Les mystères de Paris* (con il titolo russo *Parižskie tajny* a p. 83 dell'intermezzo amoroso in *MSV*). Ancora una volta, quindi,

mogil'noe predislovie” di Makarov, nel quale Ejchenbaum, adottando l'intonazione del protagonista, ne riassume le posizioni salienti riguardo a se stesso, alle sue opere e al suo destino (*MB*, p. 140). In una lettera a Šklovskij del 10 luglio 1932 Ejchenbaum loda l'articolo di Saltykov e propone al collega di scrivere la sceneggiatura di un film tratto dalle sue opere: “Leggi Saltykov [...]. Diamine, è fantastico! Leggi *Skrežet zubovnyj* e *Naši glupovskie dela*. Bisognerebbe realizzare un film sonoro dai testi di Saltykov: che cosa ne pensi? Un film-caricatura. Io mi ci dedicherei” (O. Pančenko, *Iz perepiski Ju. Tynianova*, cit., p. 202). Da *Pompadury i pompadurši*, sempre di Saltykov-Ščedrin, è tratta invece l'epigrafe al primo capitolo di *MB*, quello in cui si descrive l'infanzia di Makarov (*MB*, p. 142).

l'autore ribatte al proprio eroe senza coinvolgere il lettore, il quale infatti non può intuire da nessun elemento che di una replica si tratta.

Makarov in *MSV* dà conto degli incontri con Dobroljubov e Nekrasov e delle sue peripezie editoriali (cf. Kn. 2, pp. 161-179, "Istorija sozdanija slovarej", p. 11), elementi della trama che Ejchenbaum riprende alle pagine 324-345 di *MB*. Di tutta la gestazione dei romanzi descritta in *MB* e menzionata, Makarov non fa parola né in *MSV* né in altre opere. Si può affermare allora che Ejchenbaum la immagina e ne ipotizza i momenti salienti, dando contestualmente un giudizio sul modo di scrivere del suo eroe, implicito già nel titolo del capitolo. Anche il Makarov ritratto a leggere la recensione di *Pobeda nad samodurami* e a commentarla con esclamazioni di indignazione e rancore (*MB*, parte quarta, cap. XL, pp. 338-341) è frutto della fantasia di Ejchenbaum, che si basa sui toni e sul genere di osservazioni espresse da Nikolaj Petrovič nella introduzione a *MSV* (pp. VI-VII), nella quale commenta le stesse recensioni che Ejchenbaum riporta in *MB*.

Il capitolo XLIV, intitolato "Poslednij podvig", è dedicato al dizionario che ha reso Makarov famoso. Alla composizione di quest'opera Ejchenbaum accorda particolare attenzione. In *MSV* Makarov suggerisce di aver inserito tra gli esempi e la fraseologia del dizionario francese-russo frasi tratte dai propri romanzi, componendo così un'ennesima biografia, ma in una nuova forma. Makarov ci fornisce a questo proposito un'indicazione ben precisa, relativa agli onorari insostenibili dei medici di Tula, che Ejchenbaum riporta in *MB*, parte prima, cap. V, p. 177:

В своем "Полном французско-русском словаре" я привел к слову "visite" пример: "Некоторые тульские доктора страшно берут (так и написал!) за визит" [E in nota si precisa: Ч. 2, стр. 499, конец 2-го столбца, 6-й пример в слове].

In effetti, nel dizionario di Makarov a p. 499 troviamo:

visite certaines médecins de Toula font payer fort cher leurs —s, некоторые тульские врачи очень дорого берут за свои визиты (*Polnyj francuzsko-russkij slovar'*. Sostavlennyj N. P. Makarovym. Izdanie N. P. Makarova, SPb., 1870).

Ejchenbaum coglie la genialità, seppur inconsapevole, di questa trovata e sviluppa le conseguenze e il senso di una scelta compiuta da Makarov esclusivamente per una disperata sete di gloria, senza alcun intento di sperimentazione. Ejchenbaum immagina allora che potrebbero esserci altri esempi, analoghi al *visite* di cui sopra, in cui il lettore non potrà mai individuare il materiale biografico che si trova alla base:

Да!

Он возмет те же русские слова, которыми написаны его романы, расположит их в алфавитном порядке и против каждого напишет его французское значе-

ние. В виде примеров к словам будут стоять фразы из его же романов. В них, в этих примерах, он отомстит своим врагам.

Это будет словарь, заключающий в себе все его мысли и литературные замысли. Это будет книга, заключающая в себе 10, 20, 100 романов! [...] Это будет полное собрание всех его романов, корреспонденций и статей – изданных и не изданных, написанных и не написанных.

Да, да! Враги не догадаются, что это такое. Им в голову не придет, что это не просто словарь, а полное собрание сочинений, полный итог жизни, последняя и окончательная месть за все гонения, оскорбления, несправедливости, издевательства и пр. Туда попадет кокоревский откуп (*la ferme*), и писаревская сковорода (*la poêle*), и бибиковский нужник (*les commodités, les lieux d'aisance*). Тайну этого словаря будет знать один он, Николай Петрович Макаров (*MB*, parte quarta, cap. XLIV, pp. 355-356).

Prima ancora di Borges, quindi, qualcun altro aveva a proprio modo intuito che anche un lemmario può essere un romanzo o addirittura, come avviene qui, una raccolta completa *sui generis* delle opere di un autore. Nel caso di Makarov, tuttavia, questa ‘opera omnia’ è scritta in un codice comprensibile soltanto all’autore e indecifrabile per il lettore. È fortemente indicativo che proprio in questa parte di *MB*, dedicata più esplicitamente delle altre alla valutazione di Makarov scrittore, si trovi un capitolo intitolato “Kak u grafa L. N. Tolstogo, naprimer”. Il capitolo è il XLII e porta come titolo un ritornello, uno slogan ricorrente, come lo sono “Memento mori” o “Skifo-tatarskaja strana!”. In questo caso la formula è coniata dall’autore, che la modella sulle altre in quanto a stile, ricorrenza e funzione, e non ha riscontro nelle opere del lessicografo.

Il parallelismo è tracciato da Ejchenbaum: Makarov, come Tolstoj, è uno scrittore e un possidente, tiene regolarmente un diario, da giovane si educa con il sistema di Franklin e ama pianificare dettagliatamente la scansione delle proprie giornate e gli obiettivi per il futuro prossimo (si veda ad es. lo schema organizzativo della giornata di Makarov in campagna, nel quale oltre allo studio della chitarra e alla lettura sono previsti anche i momenti di conversazione con la moglie). In questo capitolo Ejchenbaum racconta gli ultimi anni della vita dell’eroe, trascorsi nella regione di Tula, le attività svolte nella tenuta e la sua produzione letteraria, e immagina un Makarov che, così come si era paragonato a Rousseau e ad altri grandi scrittori, accosti la propria figura a quella del conte Tolstoj, sia in fatto di gestione dei possedimenti terrieri sia in fatto di scrittura:

Николай Петрович купил много бумаги, перьев и чернил и поехал писать в деревню. Писать лучше всего в деревне. Так пишет Лев Николаевич Толстой (*MB*, parte quarta, cap. XXXVII, p. 333).

Он – тульский помещик. Писатель и помещик – как и граф Л. Н. Толстой, например. [...] он слышал, что приличные тульские помещики – Сумароков, Шатилов и даже сам граф Толстой, например, предлагают своим крестьянам

перейти на оброк. Чем он хуже других? Предложил и он (*MB*, parte quarta, cap. XLII, p. 346).

Корреспонденций писать больше не о чем. Романы писать – не для кого. Граф Л. Н. Толстой – и тот, говорят, бросил литературу (*MB*, parte quarta, cap. XLIII, p. 353).

Да, царят купцы и нигилисты: Кокоревы и Писаревы. А дворянин гибнет. Живи он при Пушкине – он был бы Гоголем. А теперь даже графу Л. Н. Толстому трудно. [...] Кто в России знает теперь французский язык? Не Кокорев же и, конечно, не Писарев, а он – Николай Петрович Макаров, да разве еще граф Л. Н. Толстой (*MB*, parte quarta, cap. XLIV, pp. 354-355).

Писать романы теперь не стоит – даже граф Л. Н. Толстой не пишет (*MB*, parte quarta, cap. XLVII, p. 367).

Nikolaj Petrovič, tuttavia, ha avuto sì una vita intensa e ricca di avvenimenti, ma a differenza del conte Tolstoj, del quale Ejchenbaum ammirava la straordinaria longevità letteraria, non seppe mai cogliere la direzione del flusso della storia (e dell'evoluzione della letteratura), il che lo portò a compiere sempre le scelte meno indicate e a diventare famoso solo come il nome di un dizionario, "il Makarov" francese-russo e russo-francese. I suoi insuccessi si devono, pertanto, oltre che alla mancanza di talento, anche a un *literaturnyj byt* fallimentare.

Макаров добился, в конце концов, известности и даже славы. Но увы! – не той, о которой мечтал. Слава Макарова как составителя международных словарей – это нечто вроде славы его родного города, Чухломы. [...] "Чухлома" – это не название, а слово. То же получилось и с фамилией Макарова (*MB*, p. 139).

Николай Петрович собственными ушами слышал, как в книжных магазинах просили: "Дайте мне французско-русского Макарова", или: "Дайте мне русско-французского Макарова", или: "Дайте мне международного немецкого Макарова".

Чего же больше? Это же и есть слава! Это же и есть бессмертие!

Да, но это какое-то ненастоящее бессмертие – не то, что у Тургенева или у графа Л. Н. Толстого, например. "Война и мир" Л. Н. Толстого – это звучит как-то совсем не так, как "Французско-русский Макаров". Есть даже что-то обидное, что-то пренебрежительное в этом выражении – какое-то совершенное безразличие к автору: как будто этот "Макаров" – не человек, а простое название книги. Никому не интересно – что же это за Макаров такой: сколько ему лет, где он живет, как выглядит, женат или холост, любит ли выпить, играет ли в карты и т.д., и т.д. (*MB*, parte quarta, cap. XLVII, p. 367).

Con *MB*, in un'insolita variante della vecchia formula 'vita e opere', Ejchenbaum commenta e inquadra non solo e non tanto la vita di Makarov, bensì la sua autobiografia, scritta in più versioni e a più riprese, e la sua produzione letteraria in generale. Nella quarta parte si svela appieno la vera natura del romanzo – cioè quella di commento a un altro testo – e il

discorso di Ejchenbaum si mette più esplicitamente in relazione con la produzione letteraria di Makarov, in particolare con i suoi romanzi autobiografici.

Makarov ha raggiunto l'immortalità grazie al dizionario, ma si tratta di un'immortalità 'imperfetta', giacché il suo nome non è altro che una parola che indica un'opera di consultazione. Raccontandone la vita attraverso la riproposizione delle sue opere, Ejchenbaum ha donato al proprio eroe un'immortalità compiuta. La vita di Makarov viene eternata in *MB* esclusivamente attraverso i testi scritti dall'eroe e ne deriva un'equazione perfetta vita-opere, che apre tra l'altro nuove frontiere al rapporto tra biografia dello scrittore e produzione letteraria, rinegoziando i confini tra testo e identità, tra enunciante ed enunciato.

Titoli e paratesto

Per il titolo del romanzo Ejchenbaum prende forse spunto dal capitolo di un'opera incompiuta di Makarov, riportato in *MSV* con il titolo "Na doroge v večnosti" (*MSV*, "Istoria sozdanija slovarej", pp. 15-18), anche se inizialmente il titolo doveva essere "Čelovek s gitaroj", come apprendiamo da una lettera di Ejchenbaum a Šklovskij del 22 dicembre 1931.²³

Maršrut v bessmertie, rispetto al titolo makaroviano, dà più l'idea di un itinerario a tappe, che il protagonista ha percorso una per una al fine di conquistarsi l'immortalità (servizio nell'esercito, imprese commerciali, viaggio in Europa, peripezie editoriali ecc.). Anche i titoli dei capitoli e delle parti sono di Ejchenbaum. Tutto l'apparato paratestuale non sfugge alla logica della citazione e del ri-racconto. Alcuni capitoli sono intitolati esattamente come gli originali dai quali traggono i contenuti e si tratta per lo più di quadretti descrittivi che poco influenzano la trama (ad es. i sotto-capitoli del cap. VII, "Varšavskie ljudi i anekdoty"). Altri portano il titolo delle opere di Makarov, come il cap. XXXVI, "Poema nenavisti", il cap. XXXIX, "Pobeda nad samodurami" e il cap. XL, "Stradal'českij krest", o comunque titoli simili, come il cap. XLIII, "Pobeda nad Tuloj". Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, questi ultimi titoli sono comunque legati alla trama e non introducono l'analisi dell'opera letteraria corrispondente. Tale scelta stilistica di Ejchenbaum sembra però ricordare che il romanzo non ha come argomento solo la biografia di Makarov, ma anche e soprattutto le sue opere. Ciò è ancor più evidente, se si nota che quei particolari titoli compaiono più spesso nell'ultima parte, dedicata alle vicende di Makarov scrittore. Altri capitoli invece sono intitolati con espressioni che fungono da ritornelli o slogan, sintetizzando in una formula vicende

²³ RGALI, F. 562, Ed. chr. 783.

significative (anche in senso ironico) o intere elucubrazioni del protagonista: è il caso per es. del cap. XLI, “Pljaski na skovorode”, che cita una recensione a un libro di Makarov, o del cap. XXXI, “Skazano – sdelano”, che mette in risalto l’autocompiacimento dell’eroe riguardo alla propria intraprendenza (nel cap. XXXI Makarov organizza il concorso internazionale di chitarra) o di tutti i titoli che ruotano attorno alla dialettica *dejstvitel’nost’-mečta* (che ricorre con esclamazioni e ragionamenti alle pp. 207, 233, 237, 259, 271, 272, 275 e 277), come quelli dei capp. XVII e XXVI e della parte seconda.

Lungi dall’assolvere a una funzione ‘di servizio’, i titoli di capitolo e di sezione sono parte del testo e con esso si mettono in relazione generando nuovi significati.

La forma e il genere

La caratteristica più marcata di *Maršrut v bessmertie* è senz’altro la sua forma inconsueta: Ejchenbaum ingloba un romanzo altrui in un’opera atta a descrivere e a commentare proprio quel testo e il suo autore-eroe. È una sorta di trattato sullo scrittore Makarov, che ne contempla sì la vita e le opere, come accadeva negli studi critici tradizionali che i formalisti volevano superare, ma lo fa attraverso l’assemblaggio di parti tratte dai lavori del lessicografo, incorporati in un testo nuovo e originale, opera dell’ingegno di Ejchenbaum, del quale porta legittimamente la firma.

In termini genetici²⁴ Ejchenbaum è narratore di primo grado, ossia racconta direttamente la storia al lettore, ed extradiegetico, in quanto non partecipa all’azione, ma non è onnisciente, perché il personaggio di Makarov non è frutto della sua fantasia e quindi egli non può verificare che le autobiografie dell’eroe, inserite nel testo, dicano il vero. Makarov è, da un lato, narratore di secondo grado, dal momento che in una gerarchia di autori egli viene sicuramente dopo Ejchenbaum, che è regista e commentatore, ma, dall’altro lato, quando le vicende sono narrate dalla sua viva voce, egli diventa di diritto narratore di primo grado, anche se la voce di Ejchenbaum è sempre pronta a contraddirlo, smentirlo o metterlo in ridicolo. In generale, Makarov narra i fatti in prima persona, mentre Ejchenbaum conduce la narrazione in terza persona (a parte nell’introduzione e nell’epilogo, dove utilizza il pronome “ja”).

Le due voci narranti – quella di Ejchenbaum e quella di Makarov – non sono sempre distinguibili nel testo, anzi, affermazioni e valutazioni

²⁴ Cf. G. G  nette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi, 1976; e *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), Torino, Einaudi, 1997.

(esprese il più delle volte in terza persona) paiono sovente di difficile attribuzione: il lettore non ha elementi sufficienti per stabilire se il soggetto enunciante sia Makarov o Ejchenbaum, o ancora Ejchenbaum che si immedesima in Makarov e ne interpreta ironicamente il pensiero. La complessità dell'opera risiede infatti anche nella difficile individuazione del punto di vista o, in termini narratologici, della focalizzazione secondo cui ciascun paragrafo è scritto. Sempre secondo le definizioni genettiane, le opere letterarie di Makarov (soprattutto l'ultima autobiografia) costituiscono l'ipotesi del romanzo di Ejchenbaum, il quale ne effettua una 'trasposizione' non solo reinterpretandone il tema e i motivi, ma riutilizzandole in senso pieno e letterale, inserendone cioè delle parti nel proprio testo.

Come si è visto, nessun elemento giunge in aiuto al lettore nel distinguere le due intonazioni. I romanzi di Makarov, del resto, non sono così noti al pubblico da essere riconosciuti senza indugio quando vengono citati (come sarebbe accaduto invece con versi di Puškin, o per il lettore italiano con espressioni o immagini dantesche). D'altronde il lettore non è tenuto a svolgere una lettura parallela del testo di Ejchenbaum e di quelli di Makarov per individuare l'origine dei passi ambigui. Si può ragionevolmente sostenere che tale confusione dei piani narrativi e, soprattutto, delle voci, sia voluta o, quantomeno, che l'autore non cerchi in nessun modo di evitarla. Ejchenbaum, infatti, avrebbe potuto scrivere con un'impostazione molto diversa un testo sull'eccentrico Makarov e sulla sua produzione letteraria, in rapporto al *literaturnyj byt* dell'epoca: avrebbe potuto, ad esempio, dargli un taglio più chiaramente scientifico, scrivendo un testo in forma di trattato e inserendovi di tanto in tanto, a suffragio delle tesi esposte, alcuni passi tratti dalle opere del lessicografo, opportunamente introdotti e ben riconoscibili; avrebbe potuto, ancora, dedicarsi a un'edizione commentata di *MSV* di Makarov, riportato integralmente o con tagli e seguito da un commento. Infine, se avesse voluto comporre un romanzo sul personaggio Makarov, avrebbe potuto scriverne la biografia di suo pugno, utilizzando parole proprie, e citando magari di tanto in tanto brani scelti dalle lettere o dalle opere letterarie del suo eroe.

Ejchenbaum invece non solo nell'introduzione a *Maršrut* precisa che quello che stiamo per leggere non è un romanzo autobiografico, ma in tutto il testo dà anche ad intendere che a suo parere Makarov non ha alcun "diritto alla biografia", per dirla con Lotman.²⁵ Questo elemento già di per sé indurrebbe a considerare le vicende biografiche e letterarie dell'eroe

²⁵ Ju. M. Lotman, *Il diritto alla biografia* (*Pravo na biografiju*, 1984 [inedito]), in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 181-199.

come un pre-testo per mettere in campo questioni più importanti, come pietra di paragone per illustrare qualcos'altro, sia pure per contrasto, insomma, come sfondo su cui innestare una discussione più ampia e complessa. L'unica definizione che Ejchenbaum concede è quella di "caricatura storica" o "farsa storica" (*MB* p. 139).

Esaminando il testo, si è sottolineata la complessità formale e stilistica dell'operazione di Ejchenbaum, il quale non si limita alla presentazione in chiave ironica di un personaggio-scrittore in relazione al suo ambiente storico-letterario. Ciò spinge a non accontentarsi di un'unica definizione e di dare conto di altri elementi importanti, di altri strati che compongono il testo. La forma 'dialogica' del romanzo, il ri-racconto attraverso il montaggio registico di frammenti del testo originale, il commento che accompagna come un'ombra l'opera letteraria originale presentandola, valutandola e inquadrandola, e che consente alla voce di Ejchenbaum di ribattere di continuo alle affermazioni, alle scelte stilistiche e al discorso di Makarov: tutto questo rende *Maršrut* qualcosa di più rispetto a una biografia, ma anche rispetto a un romanzo di formazione (definizione legittima, dato che si racconta la vita di Makarov fin dall'infanzia e si pone particolare enfasi sull'educazione e le "prove di iniziazione alla vita adulta"), alla parodia di un romanzo di avventure o, ancora, a un romanzo storico con una forte componente ironica, conferita dai continui interventi dissacratori, più o meno espliciti, di Ejchenbaum, volti a presentare Makarov come l'antieroe per eccellenza (si veda l'accostamento a Don Chisciotte,²⁶ di fronte al quale Makarov sfigura). La natura di commento alla produzione artistica di un autore del passato rende piuttosto il testo un trattato *sui generis*, un'opera essenzialmente critica, ma scritta sotto forma di romanzo, nella quale l'autore indaga e si pone delle domande non solo sull'ambiente letterario della seconda metà dell'Ottocento e su uno dei suoi protagonisti, e in generale sulle leggi dell'evoluzione letteraria, ma soprattutto sulle possibilità della neonata teoria della letteratura di analizzare un testo, di spiegare e contestualizzare un fatto letterario, insomma, di trattare di letteratura rendendosi autonomi, in quanto a stile, artifici e forme, rispetto alla sua base referenziale, ossia le opere artistiche.

E allora sotto quale genere è possibile classificare il *Maršrut v bessmertie*? Innanzitutto Ejchenbaum stesso, nell'introduzione, chiarisce quantomeno ciò che l'opera *non* è (non è un romanzo storico, né un'opera su un grande personaggio, né una satira, né un ritratto psicologico). Proprio

²⁶ Oltre che nell'introduzione (a p. 141), Makarov viene paragonato al personaggio di Cervantes in *MB*, parte seconda, cap. XXVI, p. 274, e in *MB*, parte quarta, cap. XLIV, p. 354.

in virtù di queste difficoltà definitorie, d'altra parte, l'opera si colloca a pieno titolo in una stagione letteraria caratterizzata dal fiorire dei cosiddetti 'generi intermedi' (*promežutočnye žanry*, contrapposti ai tradizionali *vysokoorganizovannye žanry*). Alla fine degli anni Venti, infatti, venne diagnosticata da più parti una crisi della letteratura e dei generi letterari tradizionalmente intesi. Parallelamente si moltiplicarono gli esperimenti di ibridazione della prosa artistica con il giornalismo, il *reportage* e il documento, per preparare il terreno all'avvento di una nuova stagione del romanzo, un genere del quale si sentiva fortemente la mancanza e che avrebbe interpretato il periodo storico corrente meglio di qualsiasi trattato. Il trionfo dello stile giornalistico e del *pastiche* storico-documentaristico erano il risultato di quella canonizzazione dei generi minori e delle dinamiche evolutive centro-periferia del sistema che i formalisti indicavano come propulsori dell'evoluzione letteraria.

La crisi dei generi e le risposte dei formalisti

Nella seconda metà degli anni Venti, dopo che il metodo formale entrò nella sua fase 'sociologico-letteraria', i formalisti, soprattutto Šklovskij e Ejchenbaum, cominciarono a interessarsi ai generi più vicini al *byt*, come il giornalismo e la pubblicistica, promuovendo una nuova stagione di contaminazioni della prosa artistica con gli ambiti minori e mettendo in discussione i confini tra i generi. Anche in questa fase la loro attività di ricerca procedette di pari passo con quella didattica, perciò quegli autori che avevano contribuito a dare un nuovo impulso alla prosa, come ad es. Zoščenko, venivano invitati a tenere conferenze presso il GIII.

I membri dell'Opozjaz incoraggiavano lo sviluppo dei 'generi intermedi' dalle pagine dei loro articoli di pubblicistica.²⁷ Negli anni 1927-28 sulle pagine di "Novyj LEF" si svolse un vivo dibattito sui generi letterari

²⁷ Per esempio Šklovskij, nell'articolo *O sovremennoj russkoj proze* che apre la raccolta *Udači i poraženija Maksima Gor'kogo* (1926), individua le due maggiori tendenze della prosa russa degli anni Venti: da una parte la forma frammentaria, orientata verso lo *skaz* oppure caratterizzata da un motivo o un'immagine ripetuti (gli autori più rappresentativi di questo filone sono Zamjatin, Belyj e Pil'njak); dall'altra, il romanzo di avventura con una trama forte e un eroe convenzionale (ad es. le opere di Šaginjan e Erenburg). Entrambe le strade, secondo lo studioso, devono essere abbandonate perché poco feconde e lo stesso vale per la cronaca familiare scelta da Gor'kij in *Delo Artamonovyč*. Šklovskij loda invece la scrittura che Gor'kij adotta nel diario e negli appunti e invita lo scrittore a proseguire nelle sue opere future sulla strada delle forme brevi e disadorne, vicine alla documentaristica. Anche Tynjanov, nell'articolo *Russkaja literatura sovremennosti*, esprime un giudizio positivo sullo stile di *Vospominanija* di Gor'kij (1923), considerato uno strumento efficace per superare la crisi dei generi.

nel quale Šklovskij, e con lui altri intellettuali, proclamava la superiorità della cronaca giornalistica sulla *fiction*. Nell'autunno del '28 la rivista "Čitatel' i pisatel'" chiese ad alcuni noti critici e studiosi di esprimere il loro punto di vista sulle prospettive della stagione letteraria ventura. Nella sua risposta, Ejchenbaum ribadì l'importanza dei generi secondari, indicando nelle memorie, nelle corrispondenze e nelle biografie il terreno da cui sarebbe sorta la nuova belletristica e insieme a questa il nuovo eroe. Gli esperimenti sulla trama condotti fino a quel momento non avevano per lui prodotto risultati significativi.²⁸

Oltre a svolgere nei loro saggi un'analisi delle dinamiche evolutive letterarie e a rivolgere, con la loro pubblicistica, esortazioni e incoraggiamenti agli scrittori contemporanei verso determinate scelte stilistiche, i formalisti si dedicarono in prima persona a una produzione in prosa che si situa a metà tra narrativa tradizionalmente intesa e forme più periferiche e che affiancava e integrava le loro riflessioni sui generi letterari.

In questo quadro si inseriscono gli esperimenti di Ejchenbaum e Šklovskij nel giornalismo e nella prosa documentaristica, con le dovute distinzioni negli approcci e negli esiti. Sia un'opera come *Moj vremennik*, sia la partecipazione di Šklovskij alla raccolta *Literatura fakta*, pur nelle loro differenze, mostrano un forte coinvolgimento in prima persona nel determinare la direzione del cambiamento che entrambi promuovevano nei propri scritti critici. L'interesse per la prosa documentaristica, ma di taglio storico, era vivo anche in Tynjanov, il quale illuminò di luce nuova figure letterarie del passato come Griboedov, Kjučel'beker e Puškin.

Dello sfondo letterario nel quale è concepito *Maršrut* Ejchenbaum non riprende solo i generi che godono di maggior fortuna, ossia la prosa storica e la biografia, con i quali il confronto è più ovvio: il fatto che l'autore nella maggior parte dei casi lasci che il documento originale parli da sé, al fine di ottenere una legittimazione e un potere persuasivo maggiori, conferisce a *Maršrut* un sapore fattografico e lo apparta al romanzo documentaristico. Squisitamente fattografici sono ad esempio i passi in cui l'autore inserisce i conti del ristorante conservati dal protagonista, che comunque già comparivano nell'opera di partenza.

Riguardo alle tecniche compositive, il montaggio che Ejchenbaum adopera in *Maršrut* è chiaramente mutuato dal cinema, fonte di ispirazione per le sperimentazioni letterarie degli anni Venti. Alla settima arte, che molto influenzò la letteratura contribuendo a rinnovarla, i formalisti si accostarono con interesse ed entusiasmo. Esattamente come si verifica nei

²⁸ Cf. "Čitatel' i pisatel'", 14 ottobre 1928 (riportato in M. Čudakova, E. Toddes, *Nasledie i put' B. Ejchenbauma*, cit., p. 22).

prodotti finiti del montaggio cinematografico, anche in *Maršrut* la selezione dei frammenti e la loro giustapposizione sottintendono una forte presenza dell'autore, il quale conferisce una sintassi e un senso al flusso del materiale, esprime un messaggio proprio e originale e confeziona così un'opera nuova, che porta la sua personale impronta stilistica.

Tra anni Venti e Trenta, infine, la letteratura non si mescola soltanto con la prosa storica e giornalistica, con la biografia e le memorie, ma intrattiene talvolta dialoghi dagli esiti interessanti con la teoria letteraria, una disciplina appena fondata, che vive negli ultimi anni Venti una fase di pieno sviluppo e di continua revisione. La riflessione meta-letteraria e i temi legati alla storia della letteratura e della lingua trovano spazio nelle opere artistiche dei tre maggiori esponenti dell'Opojaz. Se la letteratura che guarda a se stessa e ai procedimenti compositivi, attraverso testi artistici che assumono sfumature critico-teoriche, non era certo una novità, tuttavia soltanto i formalisti, pionieri della teoria letteraria come oggi la conosciamo, avrebbero potuto cimentarsi nell'operazione inversa, ossia quella di 'ibridare' il trattato teorico con procedimenti tipici della narrativa (lo stile, le forme, la presenza di una trama, l'eufonia eccetera). A. Hansen-Löve, nella sua famosa monografia, afferma a questo riguardo:

Il discorso scientifico, critico e giornalistico proprio dei formalisti (soprattutto di Viktor Šklovskij, Boris Ejchenbaum e in parte Jurij Tynjanov) realizzava sia nell'ambito della stilizzazione sia in quello della composizione gli elementi fondamentali della teoria formalista della prosa. Questo provocò da un lato un'infiltrazione di commenti a carattere scientifico o riflessivo nel discorso semilettario, e dall'altro una 'narrativizzazione' e 'retorizzazione' di testi puramente scientifici. Quest'interazione fra scrittura letteraria e scientifica all'interno di *un unico* testo si manifestò particolarmente nella varietà metaforica del sistema concettuale formalista, fondamentalmente dialogico e polemico.²⁹

Pertanto, nel definire *Maršrut* al tempo stesso romanzo e saggio critico-teorico, le uniche opere di 'genere intermedio' a cui è possibile accostarlo, per sottolinearne di volta in volta le analogie, ma anche le peculiarità, le irriducibili differenze, sono proprio gli esperimenti creativi di Šklovskij e Tynjanov, che portano le tracce delle loro formulazioni teorico-critiche, nonché i saggi che lo stesso Ejchenbaum scrive tra anni Venti e Trenta, che presentano uno stile ben lontano da quello del trattato.

La prosa artistica di Šklovskij e Tynjanov

Le tracce dell'Opojaz nel romanzo di Ejchenbaum non si limitano alle citazioni dei procedimenti studiati, delle teorie elaborate e degli slogan co-

²⁹ A. Hansen-Löve, *Il formalismo russo*, in *Storia della letteratura russa. Il Novecento*, vol. II, Torino, Einaudi, 1990, p. 735.

niati dal gruppo: nelle pagine di *Maršrut* troviamo anche precisi rimandi alle opere letterarie di Šklovskij e Tynjanov. Per esempio, nella terza parte (*MB*, cap. XXVII, p. 278) Makarov incontra a Bruxelles un famoso chitarrista, il quale gli chiede notizie di Kjuhel'beker (e Nikolaj Petrovič crede che si tratti di “un qualche chitarrista tedesco”). È vero che l'episodio non è inventato da Ejchenbaum, ma è significativo che dalle migliaia di pagine dell'*opera omnia* di Makarov, ricche di conversazioni e incontri, sia stato selezionato proprio questo passo, che rimanda immediatamente al romanzo di Tynjanov uscito nel 1925. In *Maršrut* si trova anche un riferimento a *Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi* (1922) di Šklovskij, il quale, nella lettera numero 10 della corrispondenza del suo io letterario con l'amata Alja (in realtà Elsa Triolet), inserisce un famoso gioco di parole con l'acronimo OPOJaZ, fornendo egli stesso una chiave di lettura del suo romanzo epistolare: la casa di lei è “opojasan Opojazom”, ossia “circondata dall'Opojaz”. Poiché, infatti, in *Zoo* Šklovskij descrive la vita dei russi a Berlino e la storia d'amore impossibile con Elsa Triolet attraverso il filtro delle teorie dell'Opojaz, l'espressione contenuta nella lettera numero 10 sintetizza efficacemente tale attitudine. Nella prima parte di *Maršrut*, invece, si narra che a Varsavia lo zio di Makarov, Valer'jan Makaryč, ingrassò a tal punto da non riuscire più a indossare la vecchia uniforme senza che il bianco della camicia facesse capolino tra la giubba e i pantaloni a causa dell'addome pronunciato. Egli dovette perciò correre ai ripari con un abbigliamento inconsueto:

Пришлось принять экстренные меры: Валерьян Макарыч складывал широко свой шарф и опоясывался им так, что отверстие закрывалось от нескромных взоров (*MB*, parte prima, cap. V, p. 71).

“Opojasyvat”, pur assomigliando foneticamente a “Opojaz”, è un termine corrente nella lingua russa e quindi il suo utilizzo non denota necessariamente riferimenti alla scuola critica formalista. È interessante, tuttavia, che Ejchenbaum lo utilizzi una volta sola nel testo e proprio nel capitolo intitolato “Muzyka i lingvistika”, nel quale tra l'altro troviamo un Makarov intento a inventare una nuova lingua. In questa espressione si potrebbe quindi vedere, oltre a una citazione da Šklovskij, anche un rimando agli studi formalisti sulla lingua in relazione ai suoni, l'interesse verso la declamazione dei testi, l'attenzione alla *melodika* del verso.

Le opere artistiche di Šklovskij³⁰ si situano spesso sul confine tra ge-

³⁰ Sono state escluse dalla trattazione le opere letterarie di Šklovskij posteriori al 1933, perché composte in un contesto storico-letterario ormai profondamente mutato, in cui anche l'onda lunga degli anni Venti si era ormai esaurita. Negli anni Trenta, del resto, l'esperienza formalista, intesa come attività collettiva di ricerca, poteva dirsi conclusa.

neri diversi giacché contengono memorie, teoria letteraria, elementi biografici, *fiction*, pubblicistica e critica letteraria. Anche nelle sue opere più marcatamente letterarie troviamo sempre la messa in atto e la verifica dei meccanismi e dei principi descritti nelle opere teoriche, i quali affiorano costantemente alla superficie del testo artistico. *Zoo*, anteriore a *Maršrut*, è probabilmente il romanzo di Šklovskij più rappresentativo di questo genere intermedio, in quanto presenta una commistione più profonda tra teoria, critica e letteratura: il livello dell'oggetto e il corrispettivo meta-livello, atto a descriverlo, si dissolvono in un tutto letterario, e letteratura e commento vengono fusi, con un 'io' narrante che funge da redattore e corrispondente, da critico e da scrittore e innamorato.³¹

Tale complessità nella forma e nei modi di interazione tra teoria e letteratura apparenta l'opera di Šklovskij a *Maršrut v bessmertie*. Il contesto letterario e il clima culturale nei quali *Zoo* fu composto, tuttavia, erano molto diversi da quelli che avrebbero fatto da sfondo circa dieci anni dopo alla composizione del romanzo di Ejchenbaum. Se, infatti, fino al 1927 le opere letterarie si mostravano complesse prevalentemente nella forma, che costituiva il principale terreno di sperimentazione, sul finire del decennio tale complessità investì più piani, compreso quello dei significati, il che conferì alle opere una ricca stratificazione di livelli interpretativi.³² Negli anni in cui *Maršrut* fu composto, inoltre, non solo la scena letteraria era profondamente mutata rispetto ai primi anni Venti, ma l'Opojaz stesso come gruppo aveva cessato di esistere, arreso, oltre che alla congiuntura storica, a una crisi metodologica che non era riuscito a superare. Dal romanzo di Šklovskij, pur scritto in un momento difficile della vita dell'autore (l'esilio a Berlino), emergono a tinte vive la fiducia dei formalisti in se stessi e nella scienza della letteratura che stavano elaborando, l'ottimismo e l'energia che caratterizzavano la loro attività didattica, pubblicistica e di ricerca, tutti quegli elementi, che consentivano loro di esporre e difendere teorie coraggiose e rivoluzionarie, di indicare la strada agli scrittori e di sperimentare essi stessi in ambito artistico con curiosità, libertà e autoironia. Quell'atmosfera nei primi anni Trenta si avverte come molto lontana e irrimediabilmente dissolta e ad essa Ejchenbaum torna spesso, ma solo con il ricordo, per trovare forza e ispirazione.

In *Zoo*, inoltre, i procedimenti utilizzati nella costruzione dell'intreccio

³¹ Una descrizione accurata di come letteratura e teoria si intrecciano in *Zoo* si trova in E. Greber, *Love letters*, cit.

³² Secondo Katerina Clark, a quel punto i formalisti smisero di "scrivere per gioco" (*La prosa degli anni Venti*, in *Storia della letteratura russa*, cit., vol. II, p. 430).

e la loro messa a nudo sono temi centrali;³³ in *Maršrut* invece il gioco di continuo smascheramento dell'artificio (che pure è presente) e di verifica della teoria attraverso la prassi non può dirsi preponderante. Nel romanzo di Ejchenbaum il rapporto tra riflessione teorica e scrittura artistica non è così diretto ed evidente, pur essendo altrettanto profondo ed esistenziale. Inoltre la dimensione ludica di *Zoo*, presente spesso anche in Ejchenbaum (specie in *Moj vremennik*, come l'autore sottolinea nell'introduzione),³⁴ in *Maršrut* si attenua lasciando più spazio alla dimensione ironica.

Dopo *Zoo* Šklovskij scrisse altre opere dalla forte impronta autobiografica e con echi teorici. Il tono giocoso, che non era venuto meno neanche nei passaggi più drammatici di *Zoo* (come ad esempio nella lettera indirizzata ai funzionari di partito, in cui l'autore chiedeva di poter rimpatriare), rimase una cifra stilistica dell'autore anche in altri lavori, meno famosi, degli anni successivi (compresa *Tret'ja fabrika*, del 1926, già pervasa da un senso di malessere riguardo al futuro della scuola critica). Tra gli anni Venti e Trenta lo studioso pubblicò anche una serie di romanzi storico-biografici, citati ora esclusivamente nelle bibliografie.³⁵ Anche se il genere e il periodo di composizione avvicinano tali opere a *Maršrut*, queste non presentano lo stesso livello di compenetrazione dei discorsi teorico e letterario che troviamo in *Maršrut* e che erano presenti in *Zoo*.

I racconti lunghi e i romanzi di Tynjanov, composti tutti in meno di un decennio, rappresentano un altro gruppo di testi con i quali *Maršrut* ha molto in comune. Ritratto ironico e a tratti grottesco di uno scrittore del passato, delle sue opere e della sua epoca, il romanzo di Ejchenbaum, pur ottenendo risultati più modesti, si apparenta infatti alle maggiori opere letterarie di Tynjanov: *Kjučlja* (1925), *Podporučik Kiže* (1927), *Smert' Vazir-Muchtara* (1929), *Voskovaja persona* (1931), *Maloletnij Vitušnikov* (1933) e l'incompiuto *Puškin* (le cui prime tre parti furono composte tra il 1935 e il 1943).

Così come, dopo il 1928, Šklovskij ed Ejchenbaum si incamminarono su un percorso metodologico analogo, esplorando le potenzialità della so-

³³ Fin dall'inizio Šklovskij precisa di non aver "composto" il romanzo, ma di averlo "fatto", l'amore per Alja è definito una *motivirovka*, le auto-citazioni e i riferimenti alla teoria sono continui (p. es., tra i propri obblighi il protagonista elenca l'amare, il non incontrarsi con Alja, il non scrivere lettere e il ricordarsi com'è fatto il *Don Chisciotte*).

³⁴ "Жизнь без игры становится иногда слишком скучной" (B. Ejchenbaum, *Moj vremennik. Chudožestvennaja proza i izbrannye stat'i 20-30ch godov*, SPb., Inapress, 2001, p. 26).

³⁵ I più importanti sono *Matvej Komarov, žitel' goroda Moskvy* (1929), *Kratkaja, no dostovernaja povest' o dvorjanine Bolotove* (1930) e *Žitie archierejskogo služki* (1931).

ciologia letteraria, mentre Tynjanov rimase su posizioni rigorosamente scientifiche, rinunciando a inserire nuovi elementi nel sistema fino a che non si fosse trovata loro una funzione ben precisa, allo stesso modo si tende a considerare la produzione letteraria di quest'ultimo come fondamentalmente diversa da quella dei due colleghi.

Tynjanov, innanzitutto, separava rigorosamente l'attività scientifica da quella artistica e la seconda prevalse sulla prima negli ultimi anni della sua vita. Il dedicarsi alla prosa letteraria non intaccò il rigore dei suoi lavori teorici e non fu quindi mai il segnale di un'evoluzione globale del suo stile: nel 1928, infatti, con già tre opere artistiche all'attivo, scrisse con Jakobson le *Tesi*. Nel caso di Ejchenbaum, al contrario, l'inclinazione verso uno stile letterario anche nei lavori teorici, che scoprì in sé nel 1928, non lo avrebbe più abbandonato e avrebbe caratterizzato la sua scrittura negli anni a venire. La composizione di opere letterarie portava dunque con sé motivazioni e conseguenze profondamente diverse nei due studiosi. La distinzione di Tynjanov teorico da Tynjanov scrittore, ad ogni modo, non implica che gli spunti per i soggetti dei romanzi storici, o anche lo stesso materiale di partenza, non gli derivassero dal suo lavoro scientifico, anch'esso peraltro animato da un vivo storicismo, come rimarca L. Ja. Ginzburg nelle sue memorie.³⁶ Negli esperimenti artistici di Tynjanov non si riscontrano, sul piano dello stile, influenze così dirette dei suoi saggi, come invece si verifica nella prosa letteraria di Šklovskij ed Ejchenbaum. Nonostante gli elementi teorici che inevitabilmente traspaiono dalla *fiction* di Tynjanov (l'utilizzo di una ricca gamma di registri stilistici in *Vazir Muchtar* e l'importanza semiotica dell'eroe – segno grafico Kiže sono solo due esempi), la scientificità delle sue opere letterarie riguarda piuttosto il puntiglioso lavoro di analisi e di ricostruzione storica e storico-letteraria, anche laddove i documenti tacciono o scarseggiano.³⁷ Se li si volesse classificare come ibridi, i romanzi di Tynjanov si collocherebbero tra la prosa artistica e il saggio storico-letterario, più che tra teoria e letteratura.

Il profondo interesse per la storia è indubbiamente una caratteristica comune a Tynjanov ed Ejchenbaum, anche se i periodi da loro approfonditi non coincidono:³⁸ entrambi tracciano parallelismi tra passato e presen-

³⁶ L. Ja. Ginzburg, *Tynjanov-literaturoved*, in *O starom i novom, stat'i i očerki*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1982, pp. 308-309.

³⁷ Nel saggio *Ob istoričeskom romane i o Jurii Tynjanove* (1933; oggi in V. Šklovskij, *Gamburgskij sčet. Stat'i, vospominanija, esse (1914-1933)*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990, pp. 460-470), Šklovskij sottolinea la grande abilità di Tynjanov nella lettura dei documenti, attività considerata ancor più importante rispetto al trovarne di nuovi.

³⁸ Nei testi di Tynjanov trovano spazio il Settecento di Pietro il Grande e di Lomono-

te (in *Vazir-Muchtar* Tynjanov avvicina la figura di Griboedov a quella dei tre maggiori rappresentanti dell'Opojaz, mentre in *Kjuchlja* suggerisce una corrispondenza tra Kjuchel'beker e Chlebnikov; inoltre le analogie tra l'oppressione zarista e la natura sempre più autocratica del potere sovietico costituiscono l'infratesto sia della prosa storica di Tynjanov sia di *Moj vremennik*), entrambi ricercano le origini della situazione letteraria degli anni Venti studiando le dinamiche evolutive che avevano portato in passato al trionfo di alcuni generi e al decadimento di altri, entrambi mostrano un vivo interesse per il contesto storico-letterario nel quale si collocano gli autori e i testi che analizzano. Infine, l'elemento del grottesco storico, importante in *Maršrut*, trova sviluppo anche nelle opere di Tynjanov, che ne fece un vero e proprio marchio stilistico.

Nel rapporto dei due studiosi con la storia, tuttavia, si registrano anche differenze significative che si riflettono nella loro produzione artistica. Dalle pagine del saggio *Literaturnyj byt* Ejchenbaum definiva la storia una "scienza della doppia visione", "un particolare metodo per studiare il presente con l'aiuto dei fatti del passato".³⁹ In quello scritto evidenziava le analogie con il passato e affermava che la situazione storico-letteraria contemporanea era sotto vari aspetti simile a quella degli anni Sessanta dell'Ottocento, anche se più complessa. Come si era verificato allora, anche nell'attualità degli ultimi anni Venti bruschi cambiamenti nel *literaturnyj byt* avevano trascinato la letteratura verso una crisi dalla quale si sarebbe ripresa solo quando gli scrittori avessero trovato risposte e strategie per interpretare la nuova situazione, per adempiere al compito che l'epoca storico-letteraria poneva loro e per far ripartire un meccanismo evolutivo che sembrava essersi interrotto.

Ejchenbaum credeva fermamente nei ricorsi storici, tanto da prendere egli stesso senza indugi la strada del giornalismo e della belletristica per superare il ristagno della letteratura e dei generi letterari, scelta risultata efficace nel secolo precedente.⁴⁰ In *Moj vremennik* l'autore trattava di al-

sov, l'età puškiniana, le epoche di Paolo I e Nicola I, i decabristi (Kjuchel'beker) e la figura di Griboedov. Ejchenbaum si concentra sull'Ottocento sia in *Maršrut* che in *Moj vremennik*.

³⁹ Cf. B. Ejchenbaum, *Moj vremennik*, cit., p. 62. Ejchenbaum nota, ad esempio, come nei secondi anni Venti del Novecento, analogamente a quanto si era verificato nel secolo precedente, la letteratura fosse stata 'colonizzata' dal giornalismo, tradizionalmente considerato un genere inferiore, e avesse assunto tratti e finalità storico-documentaristici dopo aver accolto nel proprio orizzonte forme quali i diari, le memorie e le (auto)biografie.

⁴⁰ Cf. ad esempio gli studi su Nekrasov, come *Poet-žurnalist* (1928; successivamente in B. Ejchenbaum, *O poezii*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1969, pp. 297-300).

cuni grandi autori dell'Ottocento (l'unica eccezione temporale è Gor'kij) come fossero suoi contemporanei, riprendendo l'appassionato interrogativo: "come essere scrittore?". Di fronte a una domanda pressante che il presente poneva, Ejchenbaum analizzava le risposte che a quello stesso interrogativo avevano dato gli autori del passato. La scelta di un soggetto storico per *Maršrut* fu quindi certamente dettata dalla sua convinzione riguardo al potere illuminante del passato sul presente. Nel romanzo la storia è infatti una co-protagonista e sulla sua potenza Ejchenbaum si esprime in maniera esplicita nel capitolo XLVII della parte quarta:

И вдруг все изменилось.

У судьбы оказалась соперница – суровая, мощная, неумолимая и страшная своей логикой сила: история (p. 365).

Nonostante Tynjanov mostrasse un interesse altrettanto profondo per le epoche passate nel loro rapporto con il presente e percepisse anch'egli molto netti i confini tra le diverse generazioni di scrittori,⁴¹ la sua visione della storia si differenzia tuttavia per alcuni aspetti significativi. Ejchenbaum, infatti, ritiene che il compito dello scrittore sia quello di ascoltare il flusso della storia e che solo i grandi artisti siano in grado di coglierlo senza esserne travolti, mentre i perdenti (come Makarov) precipitano giustamente nell'oblio. La storia, secondo lui, è una forza che non è possibile ostacolare, perciò tentare di cambiarne la direzione non solo non è saggio, ma è del tutto inutile. Dai lavori di Tynjanov, invece, emerge la volontà di rendere giustizia e donare fama a quei grandi personaggi che la storia non ha premiato e che sono stati ingiustamente dimenticati. Non si trova nei suoi romanzi la volontà di riconciliarsi con la storia, ma piuttosto l'obiettivo di correggerla e il tentativo di aggiungere qualcosa laddove si è dimostrata ingenerosa. Di questa visione sono indicative alcune sue celebri affermazioni, che recitano: "dove i documenti finiscono, là comincio io", oppure "i documenti ufficiali mentono, come gli uomini" (in *Kak my pišem*, 1930).⁴² Si può dire che Tynjanov abbia raggiunto il suo obiettivo:

⁴¹ Cf. l'introduzione a *Smert' Vazir-Muchtara*, nella quale si delinea l'opposizione tra gli uomini degli anni Venti e quelli degli anni Trenta dell'Ottocento, definiti "padri" e "figli" nonostante la minima differenza di età (Ju. Tynjanov, *Sobranie sočinenij v 3 tomach*, Moskva, Vagrius, 2006, t. II, pp. 7-10). Per ciò che riguarda Ejchenbaum, è bene ricordare che il libro su Tolstoj degli anni 1928-31 sarebbe dovuto essere il primo di una serie di lavori, nei quali lo studioso avrebbe applicato la teoria del *literaturnyj byt* a scrittori di cinque diverse generazioni. L'origine di tale progetto risale in realtà al 1921, anno della morte di Blok, evento che colpì profondamente l'autore di *Sud'ba Bloka* (1921). Ejchenbaum sentì infatti che era giunto il momento di fare un bilancio dell'attività di quella generazione e del suo lascito, prima che essa sparisse riassorbita dalla storia.

⁴² Cfr. Ju. Tynjanov, *Sobranie sočinenij*, cit., p. 519, 521. Le affermazioni di Tynjanov

sia la figura di Kjuchel'beker, fino ad allora poco considerata, sia l'ultimo anno della vita di Griboedov furono immortalati in romanzi di successo, che aprirono la strada a nuovi filoni di ricerca.

Le intenzioni che animano la composizione di *Maršrut* sembrano quasi opposte: Ejchenbaum non aggiunge nulla al materiale di partenza, anzi lo sgrossa riducendolo a un quinto. Inoltre la descrizione di Makarov non ha affatto l'obiettivo di far conoscere la vita e le opere di uno scrittore giudicato di scarso valore. Il materiale di partenza dei romanzi di Tynjanov erano i documenti (tra le fonti del romanzo su Griboedov ci sono anche le lettere dello scrittore) e i saggi storici (per la composizione di *Podporučik Kiže* consultò una raccolta di aneddoti del periodo di Paolo I), anche se spesso l'autore li plasmava e li trasfigurava nell'elaborazione dell'opera, mentre Ejchenbaum per *Maršrut* utilizzò esclusivamente la produzione letteraria di Makarov. Le intenzioni che animavano la scrittura artistica di Tynjanov non contemplavano tra i soggetti possibili dei suoi romanzi i "Don Chisciotte di rango inferiore", categoria che invece Ejchenbaum (e anche Šklovskij) esplorava volentieri. Ad esempio, come Kjuchel'beker, anche Makarov quando è a Parigi considera ostile il governo francese, ma non a causa di un innato senso della libertà, bensì perché si convince che i chitarristi in quella società vengono offesi e perseguitati. Come Kjuchel'beker, inoltre, Makarov viene deluso da un amico al quale era profondamente legato: l'amico non è Puškin o Griboedov, ma il mercante Kokorev. Inoltre sia in *Maršrut* che in *Podporučik Kiže* i personaggi declamano la frase "Sic transit gloria mundi", che in entrambi i testi è ironica, anche se con sfumature diverse: nel romanzo di Ejchenbaum l'autore cita il proprio eroe per ironizzare sulla sua solennità e sui suoi ragionamenti altisonanti quanto banali sulla vita e la morte; Tynjanov invece prende una frase realmente pronunciata da Paolo I in occasione della morte di Suvorov e fa sì che nel racconto l'imperatore la pronunci riferendosi a Kiže, il che non mira a una derisione diretta e impietosa del personaggio, ma accentua la dimensione del grottesco. La scelta del soggetto in *Maršrut* sembra quindi prevalentemente funzionale alla trattazione del *literaturnyj byt* e, soprattutto, all'analisi della civiltà letteraria presente, senza alcuna intenzione di donare a Makarov una gloria che la storia gli ha giustamente negato.

Senza dubbio le opere letterarie di Ejchenbaum e di Tynjanov possono definirsi in una certa misura scientifiche, tuttavia quelle del primo "tradu-

sembrano confermare, da un lato, la necessità di una trama nei resoconti storici per supplire alla frammentarietà dei documenti e per colmarne le lacune, e dall'altro la superiorità accordata in Russia alla letteratura, anziché alla saggistica, nel cogliere e restituire la pienezza del reale.

cono” direttamente le riflessioni teoriche dell’autore, mentre in quelle del secondo è preminente la componente storico-letteraria. La differenza tra le rispettive produzioni artistiche sta soprattutto nelle motivazioni che hanno portato i due studiosi a cimentarsi nella scrittura letteraria e nel significato che quei testi possiedono nell’evoluzione stilistica dei loro autori.

Altri lavori di Ejchenbaum dello stesso periodo

Altri testi che troviamo sullo sfondo di *Maršrut* sono le opere critico-teoriche che Ejchenbaum scrive negli stessi anni e che sul piano stilistico segnano una rottura rispetto ai lavori precedenti: la monografia su Tolstoj negli anni Cinquanta e Sessanta dell’Ottocento (1928-1931) e *Moj vremennik*.

Nel giornale di Ejchenbaum assume un ruolo centrale la questione del *byt*: dopo la prima parte autobiografica, nella seconda l’autore propone tre importanti studi sul tema del costume letterario, mentre nella terza il ‘comportamento letterario’ degli scrittori del passato viene considerato determinante per il loro successo, tanto quanto la scelta di un’immagine poetica o di un motivo dell’intreccio. Opera profondamente autobiografica, nella quale Ejchenbaum pone interrogativi legati alla propria identità, *Moj vremennik* ha un aspetto insolito per i suoi tempi: i riferimenti di genere si ritrovano nei giornali settecenteschi dall’autore unico, dei quali Ejchenbaum riprende anche la suddivisione in sezioni, senza dimenticare la parte di miscellanea (*Smes’*). L’opera non ebbe molto successo presso il pubblico né tra i colleghi dell’autore, stupiti da un lavoro così diverso dai precedenti e del quale non si coglieva il senso. Il carattere di originalità di *Moj vremennik* nella prosa dell’epoca non si manifesta solo nel genere inconsueto, ma anche nella versatilità dimostrata dall’autore, capace di affrontare con competenza argomenti, stili di scrittura e periodi storici diversi, caratteristica rara in un periodo in cui era già in atto quella specializzazione settoriale degli studi letterari che avrebbe trovato piena realizzazione dagli anni Trenta (Ejchenbaum peraltro dal giornale ravvisa con preoccupazione tale tendenza e la depreca).⁴³

Nonostante nel *Vremennik*, a differenza di quanto si verificherà in *Maršrut*, l’autore separi nettamente, addirittura in sezioni, teoria e letteratura, alla base di entrambi i lavori si nota lo stesso approccio allo studio dei testi e dei problemi letterari: in tutte e due le opere egli muove da nuovi principi teorici, illustrati nel primo articolo sul *literaturnyj byt* (*Literatura e literaturnyj byt*, 1927) e messi in pratica nel 1928 con il primo volu-

⁴³ Nell’articolo *Vmesto “rezkoj kritiki”*, che apre la sezione “Smes’” (cf. B. Ejchenbaum, *Moj vremennik*, cit., p. 127).

me su Tolstoj. Con gli studi sul *literaturnyj byt* cambia significativamente anche lo stile della sua scrittura. I libri su Tolstoj degli anni 1928-1931, che pure sono annoverati tra i più autorevoli studi critici sul grande scrittore, presentano una forte componente narrativa che li distanzia dal rigore delle opere precedenti e costituiscono l'esempio più evidente di questa evoluzione stilistica nella produzione di Ejchenbaum.⁴⁴ Negli appunti del diario del marzo 1928 e nelle lettere a Šklovskij dello stesso periodo il critico riconosce che il suo stile di scrittura è cambiato ("Scrivo in modo strano, completamente diverso da prima: ho uno stile da belletristica o da memorie. Va bene così") ed è come se accogliesse questa novità come una piacevole sorpresa ("Scrivo con una passione che non conoscevo da tempo", "finalmente sono tornate quell'energia, quella gioia, quella leggerezza che negli ultimi anni erano scomparse").⁴⁵

Questo lavoro su Tolstoj, a differenza delle opere letterarie storico-biografiche di Tynjanov, non è un romanzo, non ha elementi di *fiction* e non si pone fini estetici accanto a quelli scientifici. Lo stile scorrevole e, appunto, vicino alla narrativa, oltre a rendere il trattato di piacevole lettura, rappresenta un primo passo verso quella ricca interazione dialogica tra teoria e letteratura che troverà spazio in *Maršrut*. Inoltre proprio l'intenzione, realizzata nel romanzo su Makarov, di esporre e analizzare la produzione letteraria di uno scrittore legandola alla sua biografia letteraria e al suo comportamento letterario, al *byt*, senza seguire il trito schema 'vita e opere', era stata già espressa nell'introduzione a *Lev Tolstoj. Pjatydesjatyje gody* (1928):

[L'interesse verso] il 'literaturnyj byt' mi ha portato a studiare il materiale biografico: non la 'vita' in senso generale ('vita e opere'), ma il destino e il *comportamento* nella loro storicità.⁴⁶

Ad ogni modo, la monografia su Tolstoj è senza alcun dubbio ascrivibile alla produzione scientifica di Ejchenbaum e non presenta alcun problema di classificazione. A differenza di quanto avviene in *Maršrut*, qui

⁴⁴ A questo proposito, secondo Carol Any è come se esistessero due diversi Ejchenbaum: il teorico formalista e l'autore delle monografie su Tolstoj (C. Any, *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist*, Stanford, UP, 1994, p. 2). Le due figure, comunque, sarebbero antitetiche soltanto in apparenza, giacché l'intero percorso dello studioso, dalle opere pre-formaliste agli ultimi lavori, è considerato coerente e consequenziale.

⁴⁵ Documenti riportati in M. Čudakova, E. Toddes, *Nasledie i put' B. Ejchenbauma*, cit., pp. 21-22.

⁴⁶ B. Ejchenbaum, *Lev Tolstoj*, Tom I. *Pjatydesjatyje gody*, Leningrad, Priboj, 1928 (rist. München, W. Fink, 1968, p. 6).

non si riscontra una confusione tra le voci, le citazioni sono regolarmente differenziate dal discorso autoriale e soprattutto Ejchenbaum è interessato ad analizzare e approfondire in ogni tappa l'*itinerario verso l'immortalità* del grande scrittore.

L'autore e l'eroe

A differenza dei romanzi fattografici, *Maršrut v bessmertie* ingloba nel suo tessuto compositivo, sotto forma di frammenti e lunghe citazioni, non già dei documenti, il cui valore oggettivo avrebbe reso l'opera più 'realistica', bensì un testo letterario, per di più autobiografico. Tale complessità di prospettive moltiplica, come si è detto, le voci e i punti di vista attraverso i quali si riporta un soggetto 'reale', ossia la vita del lessicografo Nikolaj Petrovič Makarov.

Ogni possibile verbalizzazione della vita di qualcuno attraverso una biografia (o un'autobiografia) è ben altro dalla vita in sé, insomma, "la vita si vive e la storia si racconta", come recita un adagio menzionato anche da Ricoeur.⁴⁷ La differenza tra vita raccontata e vita vissuta riconduce quindi all'importante questione del rapporto tra arte e vita, sulla quale gli scrittori russi nel primo Novecento si sono a lungo interrogati. Nelle pagine autobiografiche di *Moj vremennik* Ejchenbaum afferma significativamente che "tutto ciò che è passato è di per sé dotato di un intreccio".⁴⁸ Nella biografia la trama offre infatti una sintesi del materiale fortemente eterogeneo che la vita presenta ai nostri ricordi e alle nostre percezioni. La costruzione di un intreccio è quindi un'operazione di mediazione tra questa molteplicità e una storia coerente e coesa, dove in qualche modo *tout se tient*.

I diari sono anch'essi delle autobiografie, con la differenza che non presuppongono un destinatario e che la narrazione somiglia più alla cronaca, poiché si compone di tanti e brevi segmenti temporali che ne sottolineano il divenire, il farsi passo dopo passo. Nei diari lo sguardo non si spinge in profondità – se non occasionalmente – a valutare gli avvenimenti lontani attraverso il prisma degli anni intercorsi. L'ultima autobiografia di Makarov, dalla quale Ejchenbaum trae la maggior parte delle citazioni, conserva questa caratteristica della revisione e dell'aggiornamento conti-

⁴⁷ Cf. P. Ricoeur, *La vita, un racconto in cerca di un narratore*, in *Filosofia e linguaggio*, Milano, Guerini e associati, 1994, pp. 169-185. L'opera in cui l'autore tratta più dettagliatamente i problemi della narrazione è *Tempo e racconto* (Milano, Jaca Book, 1988-1989).

⁴⁸ B. Ejchenbaum, *Moj vremennik*, cit., p. 35.

nui: si tratta in fondo dell'ennesima edizione dello stesso romanzo, quello della sua vita, alla quale ogni volta l'autore aggiunge una nuova introduzione e il resoconto degli eventi più recenti, non trattati nelle opere precedenti. Inoltre il testo contiene alcuni estratti che il protagonista trascrive dal proprio diario, quasi per fissare nel tempo le impressioni del momento. La scrittura del diario assume per Makarov un significato anche formativo (si veda il capitolo VI di *Maršrut*, intitolato "Sistema Franklina"). Ciononostante, Makarov non scrive le proprie memorie per il cassetto, ma ha la ferma intenzione di pubblicarle, tanto che ogni volta che il manoscritto viene rigettato, provvede a proprie spese alla stampa e alla distribuzione.

Sia il diario sia l'autobiografia, più di altri generi letterari, pongono il problema dell'attendibilità del narratore: le vicende narrate vengono infatti descritte come vere, ma spesso l'unico testimone è l'autore-protagonista. La vera anomalia di queste opere è la coincidenza di autore, narratore e protagonista, anche se, nonostante la *Icherzählung*, si può affermare che l'autore e l'eroe svolgano comunque funzioni separate, con il narratore che valuta se stesso e gli eventi da una prospettiva necessariamente esterna e in un momento successivo rispetto all'azione (*ex post facto*). I diari e le autobiografie perciò non sono semplici documenti, ma vere e proprie opere letterarie scritte in prima persona e quindi testi tutt'altro che oggettivi. L'operazione stessa della narrazione, infatti, rielabora le relazioni spaziali in sequenze temporali e, nel farlo, impone le proprie leggi di costruzione dell'intreccio e ordina il materiale iniziale, confuso e frammentario. Attraverso la narrazione l'eterogeneità del reale viene 'ordinata' in un testo, che presenta un'esposizione logico-consequenziale dei fatti e nel quale l'autore non può esimersi dall'utilizzare espedienti tipicamente letterari, come la metafora, l'eufonia o la scelta di uno stile.

Ejchenbaum guardava con interesse sia ai diari che alle biografie;⁴⁹ lui stesso teneva regolarmente un diario.⁵⁰ È nota la sua valutazione di 'inaffi-

⁴⁹ Già negli anni 1919-'21 egli si accostò con interesse all'autobiografia di Belyj. Come nota M. Čudakova, questa lettura è indicativa se si guarda agli sviluppi futuri degli studi di Ejchenbaum, dato che il poeta simbolista fu tra i primi a considerare cruciale la questione del 'comportamento letterario' (cf. M. Čudakova, *Social'naja praktika i naučnaja refleksija v tvorčeskoj biografii B. Ejchenbauma*, "Revue des études slaves", 57 (1985), pp. 29-30). Tra le biografie scritte da Ejchenbaum, oltre al progetto dei cinque romanzi dedicati a grandi scrittori di diverse generazioni e impostati in senso storico-bytovo, e al libro su Lermontov destinato al pubblico più giovane (1936), spicca l'autobiografia che si trova in apertura a *Moj vremennik*, dove l'autore assegna alle reminiscenze tolstoiane un ruolo preponderante, legando così alla letteratura un processo delicato come la definizione della propria identità.

⁵⁰ In particolare lo studioso teneva un diario negli anni 1917-18, 1923-28 e 1946-59; ha

dabilità' dei diari di Tolstoj ("dobbiamo *non credere* a una sola parola del diario").⁵¹ Se i diari non sono attendibili, allora si può presumere che le autobiografie, scritte per un pubblico, lo siano ancor meno. È interessante notare che, anziché ritagli di giornale o documenti considerati 'veri' a priori, che gli scrittori fattografici solevano inserire nelle loro opere, Ejchenbaum incorpora in *Maršrut* parti di un romanzo autobiografico, ossia di un testo artistico, ritenendolo forse più 'vero' dei documenti, più fedele alla 'verità' e quindi più adatto a trasmettere la 'memoria', se si accetta il significato etimologico della parola 'verità' come 'non oblio'. È come se al discorso artistico venisse riconosciuto un maggior valore espressivo e conoscitivo rispetto ai testi meramente denotativi, come se a questo fosse conferita la stessa funzione che nella *literatura fakta* svolgevano i documenti, ovvero quella di farsi garanti del 'realismo' di un testo.

Il romanzo come 'differenza di registri'

Una tecnica stilistica che Ejchenbaum aveva studiato a fondo e aveva ben descritto in saggi come *Kak sdelana Šinel' Gogolja* è lo *skaz*. Le ricerche dei formalisti ne avevano illustrato le caratteristiche, gli utilizzi e le potenzialità attraverso l'analisi non soltanto di Gogol', ma anche della *natural'naja škola*, dell'ornamentalismo di inizio Novecento (A. Belyj), della prosa degli anni Dieci (Remizov, Zamjatin) e Venti (Zoščenko).

Pur nei limiti creativi imposti dalla citazione e dal montaggio, in *Maršrut v bessmertie* Ejchenbaum pone particolare enfasi sulla dimensione del parlato, sull'oralità del discorso di Makarov, ne assume i toni quando si immedesima nel lessicografo,⁵² ipotizza con piglio ironico i suoi ragionamenti, e conferisce un rilievo eccessivo alle sue esclamazioni. Quando l'autore si esprime con la voce di Makarov, utilizza una tecnica che, similmente allo *skaz*, gli consente di rendere a livello stilistico il confronto dialogico tra sé e l'eroe nell'ambito di un discorso narrativo di per sé monologico.

Le espressioni colloquiali arricchiscono il plurilinguismo di un testo e consentono all'autore di lasciare che i personaggi parlino direttamente al lettore, ciascuno con un proprio stile ben distinguibile da quello altrui (an-

lasciato anche appunti, scritti in anni diversi. Sia il diario, di prossima pubblicazione, sia gli appunti si trovano presso l'archivio RGALI (F. 1527, Op. I, Ed. chr. 247).

⁵¹ B. Ejchenbaum, *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale*, Bari, De Donato, 1968, p. 14.

⁵² Per un'analisi strettamente lessicale dello *skaz* ejchenbaumiano in *Maršrut*, si rimanda a Sokoljanskij, *Povest' Ejchenbauma Maršrut v bessmertie*, cit., p. 459.

che da quello dell'autore/narratore) e quindi senza bisogno di introduzioni. Il personaggio di Makarov e il suo enunciato, del resto, non sono frutto della fantasia dell'autore, ma sono elementi preesistenti alla composizione del romanzo nel quale vengono introdotti, il che legittima ancor di più il fatto che l'eroe si esprima con un proprio stile. In *Maršrut* le espressioni tipiche del protagonista sono utilizzate dallo stesso Ejchenbaum, il quale se ne appropria per dare forma a un commento ironico sui personaggi e sulle vicende narrate. Insomma: pur avvertendo che le voci sono due, non sarebbe possibile riscrivere il romanzo sotto forma di tanti discorsi diretti pronunciati ora dall'autore ora dall'eroe. Nel romanzo di Ejchenbaum, allora, un po' come avviene nei testi teorico-letterari degli ultimi decenni, non si rileva una giustapposizione di espressione artistica e commento, ma piuttosto un mescolarsi dei discorsi attraverso lo 'scambio' delle intonazioni. Se Šklovskij aveva definito il romanzo come "somma di procedimenti", Ejchenbaum in *Maršrut* propone piuttosto un romanzo come "differenza di registri".

Maršrut v bessmertie come (auto)biografia

Proprio la confusione delle voci nell'opera, scelta stilistica che trova realizzazione in uno schema narratologico complesso, induce a ipotizzare una eventuale sovrapposizione da parte di Ejchenbaum della propria biografia a quella di Makarov.

Dal romanzo appare evidente che l'autore non considera la vita, anzi, la biografia dell'eroe degna di essere raccontata, se non come sfondo su cui innestare la riflessione sul *come* essere scrittore tra gli anni Venti e Trenta. Makarov non è un genio eccentrico e le sue memorie possono forse risultare interessanti soltanto da un punto di vista psichiatrico: è indicativo che quando Nikolaj Petrovič propone al "Sovremennik" il suo primo articolo, nel quale attacca l'ex socio Kokorev, Dobroljubov decida sì di pubblicarlo, nonostante lo stile e i contenuti bizzarri, ma preceduto da una introduzione, nella quale si precisa che, secondo la diagnosi dei mali della Russia fatta dalla rivista, la voce di Makarov era senz'altro quella del malato e non quella del medico.

Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, tra autore ed eroe è possibile evidenziare alcune corrispondenze anche biografiche, a cominciare dalla loro infanzia: sia Makarov che Ejchenbaum avevano un solo fratello, che era in entrambi casi il figlio prediletto dalla madre e unico oggetto delle sue cure e attenzioni. Se il rapporto di Makarov con la madre trova spazio in letteratura (descritto nei dettagli nel secondo libro di *MSV*, compare anche in *MB*, parte prima, cap. I, p. 143), nel caso di Ejchenbaum questo aspetto rimane assente nelle sue pubblicazioni e nel diario, ma è menzionato soltanto dalla figlia Ol'ga Borisovna nelle sue memorie:

Egli trascorse l'infanzia con la madre, Nadežda Dormidontova Glotova, che inizialmente non lo amava. Cominciò a volergli bene quando egli si iscrisse all'università. Dalle loro lettere si capisce che in quel momento i due si ritrovarono ed egli ne fu felice. Quando era piccolo, la madre era affezionata al figlio maggiore, Vsevolod, mentre con lui era molto arida.⁵³

Un altro elemento che li accomuna è, naturalmente, l'attività di scrittura, tanto di saggi che di opere letterarie e di un diario. Makarov, come Ejchenbaum, ha interessi di natura teorica (ad es. la passione per la linguistica, che lo ha spinto a scrivere dei dizionari e addirittura a creare una lingua nuova) oltre che artistica (i romanzi, la musica).

Quando la narrazione tocca argomenti e interessi comuni, l'autore interviene esprimendo il proprio parere. Ad es. nel capitolo intitolato "Muzyka i lingvistika" (parte prima, cap. V) è come se Ejchenbaum, inframmezzando il testo di Makarov con i propri commenti, intervenisse nelle conversazioni tra l'eroe e gli altri personaggi (maestri di musica, liutai, affermati chitarristi) mostrando le proprie conoscenze musicali e valutando le scelte e la produzione di Makarov anche in questo settore (cf. il cap. XIX, "Muzykal'nye pobedy", pp. 241-245, e le osservazioni su armonia e contrappunto). "Muzyka i lingvistika" sono infatti passioni di Makarov non estranee a Ejchenbaum. Quest'ultimo si era dedicato per anni alla teoria musicale e allo studio del violino e del pianoforte e, pur non essendosi mai occupato strettamente di linguistica, aveva analizzato a fondo la lingua letteraria e l'aveva messa in relazione al suono, soprattutto nella poesia (si veda il concetto di *melodika*). La musica, inoltre, ritorna come argomento di 'discussione' tra Ejchenbaum e Makarov nel capitolo intitolato "Dva prirodných instinkta", questa volta accanto alla letteratura.

Le relazioni tra autore ed eroe, tuttavia, si spingono più in profondità, tanto da suggerire che spesso Ejchenbaum si serva delle vicende di Makarov come pre-testo per parlare di sé, per interrogarsi su questioni teoriche e letterarie, che hanno strettamente a che vedere con l'identità, l'appartenenza, il destino, e per affermare la propria parola, stagliandola sullo sfondo di quella altrui, in una pratica dialogica, per dirla con Bachtin. Il criterio di selezione dei frammenti delle opere makaroviane da inglobare in *Maršrut* è dettato anche da questa necessità e la denominazione dei capitoli spesso sembra più significativa se la si guarda dal punto di vista di Ejchenbaum che non da quello di Makarov. Per esempio, la dicotomia *dejstvitel'nost'-mečta*, in *MSV* non era preponderante, mentre in *MB* ricorre

⁵³ Cf. O. B. Ejchenbaum, *Iz vospominanij O. B. Ejchenbaum*, in B. Ejchenbaum, *Moj vremennik*, cit., p. 612. L'articolo riporta le memorie della figlia di Ejchenbaum, raccolte sotto dettatura negli anni Novanta.

lungo tutta la parte seconda. Dal punto di vista di Makarov si trattava del contrasto tra i suoi sogni di gloria come scrittore e come musicista e la necessità di tutelare e accrescere il patrimonio (di lì la scelta di sposarsi per ottenere possedimenti e rendite). Dal punto di vista di Ejchenbaum si suppone che tale dicotomia racchiuda un significato più profondo: il sogno di una via d'uscita dal *professorstvo* e, più in generale, da una situazione divenuta insostenibile dal punto di vista dell'identità. Per Ejchenbaum l'esperienza formalista si era appena conclusa, ma un nuovo capitolo non si era ancora veramente inaugurato, anche se la monografia su Tolstoj sembrava il primo passo sicuro dopo anni di crisi. Egli era non più o comunque non soltanto un teorico, ma allo stesso tempo non era ancora uno scrittore. Soprattutto, però, era uno l'interrogativo che risuonava nella sua coscienza e che emerge da tutti i suoi lavori di quel periodo, a partire da *Moj vremennik*: come essere scrittore alle nuove condizioni che la storia, letteraria e non, pone? Qual è la strategia vincente per rimanere al centro del sistema (cioè, nel suo caso, per continuare a ragionare di letteratura) nel nuovo *literaturnyj byt*?

Sono le stesse domande che si pone l'eroe di *Maršrut*, sia pure in modo più superficiale e partendo da premesse errate. Il grido disperato "Kak byt'?", che troviamo a p. 221, nel capitolo "Nikolaj Petrovič v doroge", quando l'eroe si accorge che neppure il lavoro da impiegato che la zia gli aveva procurato a Pietroburgo fa per lui, scaturlisce in Ejchenbaum da un malessere profondo ed esige una risposta urgente. Solo dopo aver sciolto questo nodo ci si può occupare del "Kak nado pisat'" di p. 328, che è il titolo di un capitolo nel quale Makarov, come si è visto, copia lo stile dei romanzi di successo sperando così di garantire al suo libro il favore del pubblico. In altre parole, trovare uno stile e scegliere consapevolmente e attivamente un enunciato tra i tanti possibili è una pratica funzionale alla definizione dell'identità; Ejchenbaum, che è alla ricerca della propria, si interroga di conseguenza sulle possibilità di espressione dei dubbi e degli interrogativi più impellenti riguardo al suo modo di essere teorico della letteratura. In una coincidenza tra affermazione del proprio stile e affermazione della propria identità, il "Kak nado pisat'" converge con il "Kak byt' pisatelem?" espresso dalle pagine di *Moj vremennik*.

Il capitolo XX di *Maršrut* (pp. 246 e sgg.), che porta il titolo significativo "Teorija i praktika" si può leggere nella stessa chiave. Sul piano dell'intreccio il capitolo descrive "la teoria e la pratica" degli studi musicali che scandiscono per un breve periodo le giornate di Makarov, fino a che egli non si accorge della sua triste condizione finanziaria, cui proverà a porre rimedio associandosi a Kokorev. Per Ejchenbaum la dicotomia chiamata in causa il problema dell'appartenenza e della definizione di sé: la teoria e la pratica della letteratura si esprimono attraverso due discorsi, due

stili, che probabilmente il critico non è più in grado di separare, perché ne coglie la vicinanza, pur individuandone chiaramente le irriducibili differenze.⁵⁴ La scelta consapevole di una ibridazione, riconosciuta come necessaria, tra discorso teorico e discorso artistico colloca Ejchenbaum in un territorio nuovo e ancora poco definito, lo priva del rassicurante senso di appartenenza a un gruppo, l'Opoz, e gli pone importanti questioni di carattere esistenziale.

Con la sovrapposizione di due 'testi', quello della vita dell'autore e quello della vita dell'eroe, è come se Ejchenbaum, attraverso l'esposizione e il commento delle vicende di Makarov, osservasse dall'esterno anche il proprio percorso di studioso. Gli attori del dialogo, dunque, non sono soltanto l'autore e l'eroe, ciascuno con il proprio enunciato, dato che la coscienza di Ejchenbaum si scinde tra un soggetto agente e un soggetto che osserva se stesso agire.

La tesi di una linea sottile che unisce Ejchenbaum al lessicografo trova ulteriore conferma se si considera un altro elemento, suggerito ancora una volta dai titoli e dai 'ritornelli' disseminati nel testo, in questo caso proprio nell'ultima parte, quella più apertamente analitica, in cui si valuta la produzione letteraria dell'eroe. Il protagonista di *Maršrut* e le sue avventure – o, meglio, lo stile con cui le riporta nelle varie autobiografie – rappresentano un importante strumento valutativo con il quale Ejchenbaum analizza se stesso, ma non costituiscono l'unico sfondo, l'unico 'discorso' che interagisce con quello dello studioso, impegnato nel difficile processo della definizione di sé. Il rapporto tra Ejchenbaum e Makarov – e il testo lo dice chiaramente – passa attraverso la figura di Lev Tolstoj, che compare in filigrana lungo tutto il romanzo (il paragone, sempre latente, si palesa nell'ultima parte, con la ripetizione ossessiva del ritornello "Kak u grafa Tolstogo, naprimer").

Qual è tuttavia il legame tra Makarov e Tolstoj, a parte il fatto che la loro produzione letteraria si colloca grosso modo nello stesso periodo? Al di là delle corrispondenze più superficiali, già passate in rassegna, guardando più in profondità nel dedalo delle imprese inconcludenti di Makarov, nel suo "itinerario verso l'immortalità" sghembo e spesso tracciato dal caso, si può ipotizzare che Ejchenbaum abbia visto nel lessicografo un 'anti-Tolstoj'. "Kak u grafa L. N. Tolstogo, naprimer" diventa allora, tra i tanti, un ritornello chiave, che permea di sé l'intera opera, così importante

⁵⁴ Più o meno negli stessi anni M. Heidegger, in una famosa metafora, affermava che il poeta e il filosofo si trovano sulle vette di due montagne in linea d'aria vicine, ma di fatto lontanissime. Cf. M. Heidegger, *Che cosa è metafisica* (1929), in *Segnavia*, Milano, Adelphi, 1987, pp. 59-77.

da diventare il titolo di un capitolo. Racchiude in sé infatti la valutazione ultima di Makarov come un Tolstoj con il segno meno, giudizio inappellabile che viene emesso solo alla fine del romanzo, dopo aver analizzato prima la biografia del personaggio (sempre a partire dai suoi testi autobiografici) e poi la sua produzione letteraria, e che viene preparato attraverso il lungo confronto dialogico e dialettico tra Ejchenbaum e Makarov, durato oltre duecento pagine. Come è noto, per Ejchenbaum Tolstoj fu una figura centrale, cui si dedicò lungo tutta la sua attività di studioso. A partire dagli ultimi anni Venti, inoltre, l'attenzione di Ejchenbaum si concentrò sul *literaturnyj byt* di Tolstoj, alla ricerca del suo segreto, della 'strategia' che lo portò a compiere sempre le scelte giuste, nonostante i profondi mutamenti che attraversarono la storia letteraria nazionale durante la sua lunga vita, a trovarsi costantemente al centro della scena senza farsi travolgere dal flusso della storia.

Al contrario del grande scrittore, il cui 'comportamento letterario' è agli occhi di Ejchenbaum tanto esemplare quanto affascinante e, per alcuni aspetti, misterioso, il mediocre e chiassoso Makarov, oltre a possedere un talento limitato, ha sempre messo in atto strategie fallimentari nella sua affannosa corsa al successo. Non c'è compassione da parte di Ejchenbaum per il suo eroe, la cui produzione letteraria, catalogata anch'essa tra le imprese sconclusionate di un'intera vita, è osservata con l'occhio analitico dello studioso, ma soltanto un'impetosa ironia, che porta l'autore ad affermare in conclusione che 'Makarov' è soltanto una parola, come lo è 'Čuchloma': questa è la fama imperfetta che la storia riserva beffardamente al lessicografo e di cui egli deve accontentarsi. Se dunque Tolstoj è il modello da emulare in virtù della sensibilità che ha dimostrato nel cogliere in ogni periodo le richieste della storia letteraria e nel rispondervi adeguatamente, Makarov, al contrario, incarna gli errori e l'incoscienza di una condotta che Ejchenbaum deride al fine di scongiurarla. In una fase di ricerca e di ri-definizione della propria identità post-formalista, Ejchenbaum individua in Tolstoj l'esempio da seguire in termini di 'condotta letteraria' in senso ampio, ma probabilmente non ha ancora chiaro come declinare la sua strategia alla propria condizione e ai propri tempi. Gli è invece chiarissimo, quantomeno, come *non* essere scrittore e, vista sotto questa luce, l'analisi della parabola di Makarov rappresenta per lui un primo passo verso la definizione – sia pur *per negationem* – della sua nuova identità. L'interrogativo, posto all'inizio dell'analisi del testo, su come fosse fatto *Maršrut* di Ejchenbaum si intreccia con la stessa domanda che si è posto l'autore: com'è fatto, di quali tappe si compone l'itinerario verso l'immortalità, quello stesso itinerario che Tolstoj ha compiuto brillantemente? Pertanto, se nell'autobiografia che apre *Moj vremennik* Ejchenbaum aveva raccontato la propria infanzia attraverso il filtro letterario di *Guerra e*

pace, con rimandi all'opera di Tolstoj *in absentia*, in *Maršrut* egli compie un'operazione ulteriore, giacché per parlare di sé utilizza direttamente un testo altrui, sia pur opportunamente tagliato, rimontato e commentato.

Si può quindi affermare che Ejchenbaum attribuisce un proprio senso alla vita del lessicografo, sovrapponendo la propria coscienza e la propria biografia di teorico della letteratura a quella di Makarov. Dunque, in ultima analisi, attingendo all'arsenale dei frammenti di un discorso altrui, egli tratteggia un quadro nel quale prende le distanze, pagina dopo pagina, commento dopo commento, dallo stile e dal 'comportamento letterario' di Makarov, attraverso un'interazione dialettica con il proprio eroe e interlocutore. L'esigenza di Ejchenbaum di valutare e inquadrare costantemente l'enunciato artistico del protagonista corrisponde alla sua necessità di 'abitare' il mondo, in senso heideggeriano, affermando il proprio discorso e, insieme, la propria identità sullo sfondo di quelli altrui.

Comprensione e spiegazione

Nonostante le difficoltà di Ejchenbaum nel trovare per se stesso una nuova collocazione dopo anni di vigore e di certezze, nonostante il suo "kak byt' pisatelem?" fosse carico di disagio, la scrittura di *Maršrut* gli risultò piacevole e l'opera venne completata in pochi mesi.

I formalisti avevano dedicato tempo e passione alla 'costruzione' della scienza della letteratura fino a farla propria anche sul piano esistenziale.⁵⁵ Non stupisce allora che nel 1929, nonostante il metodo formale attraversasse una fase di revisione e aggiornamento, la teoria fosse considerata da Tynjanov un patrimonio acquisito per gli studi letterari e addirittura un argomento privilegiato della narrativa, con decenni di anticipo sul post-strutturalismo. Si può ragionevolmente immaginare che sulla soglia del nuovo decennio la belletristica su base teorica fosse congeniale a Ejchenbaum, il quale dichiarò più volte di voler trovare una via d'uscita dal *professorstvo* (ecco uno dei motivi per cui si rivolse al romanzo, seguendo l'esempio di Tynjanov); il critico aveva ormai effettuato una deviazione meditata e irreversibile dal metodo formale verso la sociologia della letteratura e proprio per quest'ultima ragione si interrogava, da un lato, sulla propria identità e appartenenza a un gruppo (l'Opojaz) e, dall'altro, sulle possibilità della teoria di esprimersi sulla letteratura con autonomia stilistica, lasciando l'arte agli artisti e perseguendo un metodo scientifico e rigoroso.

⁵⁵ A. Hansen-Löve parla di "autorappresentazione letteraria ed esistenziale dei formalisti come personaggi della scienza letteraria", riportando numerosi esempi. Cf. A. Hansen-Löve, *Il formalismo russo*, cit., p. 736.

Anni dopo, nel 1949, Ejchenbaum scriverà nel diario:

Penso che per ora vada abbandonato il progetto di un libro *teorico*. Quel tipo di lingua non esiste e non ci si può fare nulla. La lingua non è una questione individuale. Non esiste una lingua propria della teoria della letteratura.⁵⁶

Come si è sottolineato, la scelta del soggetto è strettamente legata alla concezione ejchenbaumiana della storia, considerata una “scienza della doppia visione”: non è illogico prendere come interlocutore (Makarov) o come modello (Tolstoj) personaggi del passato, se lo studio delle epoche trascorse aiuta a leggere il presente con maggiore chiarezza. Le sue analisi del *literaturnyj byt* di Tolstoj erano infatti volte a svelare il mistero della longevità letteraria dello scrittore per fare propria una strategia valida in ogni epoca, ossia il sintonizzarsi con il flusso della storia. Pertanto è comprensibile, oltre che plausibile, che Ejchenbaum scrivesse di Makarov e di Tolstoj per tentare di definire se stesso e di trovare il suo nuovo stile.

La particolare visione della storia di Ejchenbaum si può leggere alla luce dell'importante distinzione tra ‘comprensione’ (*Verstehen*) e ‘spiegazione’ (*Erklären*), introdotta da Schleiermacher e successivamente ripresa e sviluppata dall'ermeneutica di inizio secolo XX, a partire dalle teorie di W. Dilthey. Questi, nell'*Introduzione alle scienze dello spirito* (1883), sostiene che il metodo di analisi nelle discipline umanistiche debba essere diverso da quello che caratterizza le scienze esatte. Le scienze naturali, infatti, si avvalgono dell'intelletto, che consente di ‘spiegare’, di descrivere i fenomeni, ma che è incapace di coglierne i significati più profondi, poiché esclude un coinvolgimento del soggetto che osserva. Al contrario, un presupposto necessario per chi si dedica alle discipline umanistiche, che studiano l'uomo nella sua totalità, è la capacità di immedesimazione, intesa come condivisione del vissuto o, in termini ermeneutici, come ‘comprensione’. Questo approccio, più totale, non può escludere il soggetto che osserva dalla trattazione del materiale e non può, d'altro canto, prescindere dalla dimensione presente di tale osservazione.⁵⁷ Pertanto, solo dopo aver ‘fatto nostro’, dopo aver messo sullo sfondo della nostra esperienza un testo letterario o un resoconto storico, saremo in grado di spiegarlo. L'analisi delle opere e del *byt* di Makarov condotta da Ejchenbaum si sviluppa sotto l'egida della ‘comprensione’: egli non si limita a ‘spiegarli’, ma si mette in gioco, li ‘comprende’ sullo sfondo del proprio vissuto e, letteralmente, ‘fa proprio’ il testo altrui per commentarlo.

⁵⁶ Citato in M. Čudakova, E. Toddes, *Nasledie i put'*, cit., p. 29.

⁵⁷ È assai rilevante l'analogia tra la ‘comprensione’ diltheiana e la visione di Ejchenbaum della storia come “scienza della doppia visione”.

La scienza della letteratura che l'Opojaz aveva fondato si era data un metodo analogo a quello delle scienze esatte (la spiegazione dei singoli fenomeni letterari come anche delle dinamiche più complesse). Nei primi anni Trenta, tuttavia, Ejchenbaum sente anche il bisogno di 'comprendere' la letteratura con quell'approccio pieno e totalizzante tipico dell'arte e non della scienza. In *Maršrut*, perciò, attraverso l'ibridazione della teoria con la letteratura, svolge una riflessione meta-teorica sulle potenzialità e sui limiti della scienza della letteratura e, allo stesso tempo, tenta di superare all'inevitabile parzialità del discorso analitico con la dimensione 'totale' dell'espressione artistica.

La fortuna

Mentre attende di sapere se *Maršrut* verrà pubblicato, in una lettera a Šklovskij Ejchenbaum paragona se stesso a Nikolaj Petrovič: "Sono nella posizione di Makarov davanti al dizionario. Che fare? Ho consegnato il *Makarov* e qualcuno ora lo sta esaminando. Sono pressoché sicuro che non passerà".⁵⁸ Invece il revisore, dopo aver tagliato o modificato parti ideologicamente deprecabili, considerò *Maršrut* adatto alla pubblicazione, anche se a suo parere il romanzo non brillava per meriti sociali o letterari e l'operazione condotta dall'autore sul materiale di partenza ne aveva pregiudicato il valore storiografico.⁵⁹ Ancora prima che il lavoro venisse pubblicato ne uscì su "Izvestija" una recensione negativa, della quale Ejchenbaum si lamentò in una lettera nella quale ironizzava su questa "critica preventiva" e chiedeva di essere trattato con onestà in quanto scrittore sovietico.⁶⁰

Quando uscì, *Maršrut* ottenne scarsa attenzione anche dal pubblico e fu superato in popolarità da altre biografie. Alla prima edizione del 1933, zeppa di refusi e dalla tiratura limitata, non seguirono ristampe. Dalla pagina del colophon, inoltre, l'editore indirizzava ai lettori il seguente messaggio, quasi a voler testare l'opinione del pubblico su un'opera così particolare, del cui valore non era ancora completamente certo:

La casa editrice si rivolge a tutti i lettori chiedendo loro di inviare una recensione su questo libro. Si invitano i bibliotecari a comunicare all'editore i dati relativi alle

⁵⁸ Citata in S. D. Eisen, *Politics, Poetics and Profession: Viktor Shklovsky, Boris Ejchenbaum and the Understanding of Literature (1919-1936)*, PhD Diss., Stanford Univ., 1994, p. 167.

⁵⁹ Ivi, p. 171.

⁶⁰ Ivi, pp. 172-173.

richieste del pubblico, ai pareri espressi (qualora ci fossero dibattiti, sarebbe auspicabile ricevere resoconti e verbali), nonché l'età e la professione dei lettori. Inviare tutto al seguente indirizzo: casa editrice "Sovetskaja literatura", Tverskoj bul'var n. 25, Mosca.

Ol'ga Borisovna Ejchenbaum, nelle sue memorie, racconta che l'unica persona con cui il padre discusse *Maršrut* fu Šklovskij, il quale salutò il romanzo con entusiasmo. Pare che Tynjanov, invece, non lo lesse neppure. Ebbe più fortuna la biografia illustrata di Lermontov per l'infanzia (1936), che Efim Etkind in una recensione avrebbe definito "l'esempio di come si scrive una biografia destinata ai giovani lettori".⁶¹

Ancora oggi l'opera è nota solo a chi compila o consulta bibliografie su Ejchenbaum e sull'Opojaz, visto che non le dedicano spazio né i più importanti studi sul formalismo (come i libri di Erlich, Steiner e Hansen-Löve) né la notevole monografia di Carol Any su Ejchenbaum, che menziona il romanzo solo in una nota.

⁶¹ Cf. O. B. Ejchenbaum, *Iz vospominanij*, cit., p. 627.