

## PIETROBURGO IN 33 ATTIMI DI FELICITÀ DI INGO SCHULZE

*Lucia Perrone Capano*

### Una città di racconti

“Il mio libro s’apre e si chiude su immagini di città felici che continuamente prendono forma e svaniscono, nascoste nelle città infelici”.<sup>1</sup> Così scrive Italo Calvino nella presentazione alle sue *Città invisibili*, un libro fatto di città inventate, scritto “nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città”, “un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili”. E al termine di questo testo lucidamente e fortemente strutturato, nel quale Marco Polo descrive all’imperatore Kublai Kan 55 città di un dominio così vasto da beffare i confini del possibile, troviamo alcune considerazioni dello stesso Marco Polo che, collegando con grande evidenza la “città infernale” a quella “città d’utopia (che anche se non scorgiamo non possiamo smettere di cercare)”, rappresentano, a mio parere, anche una straordinaria introduzione ai racconti pietroburghesi di Ingo Schulze:

L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Italo Calvino, *Le città invisibili* (1972), Milano, Mondadori, 1996, pp. IX-X.

<sup>2</sup> Ivi, p.164.

I 33 attimi di felicità. *Dagli avventurosi appunti di un tedesco a Pietroburgo*, come recita il titolo accattivante, ma problematico allo stesso tempo, del libro di Schulze pubblicato nel 1995,<sup>3</sup> ci offrono attimi di una felicità piuttosto inesistente in quella Pietroburgo che nell'immaginario collettivo è luogo della scrittura e dell'arte e che, però, come sappiamo, in alcuni reportage giornalistici più recenti appare come città disgregata dalla miseria, dalla droga e dai traffici mafiosi. Nel testo di Schulze sono presenti le due città: quella della tradizione letteraria, attraverso le citazioni nascoste o dichiarate nell'appendice, e quella della spietata quotidianità post-sovietica.<sup>4</sup> Il mondo del crimine a Pietroburgo, che nessuno definisce criminale perché è diventato la normalità, non spalanca le sue porte solo a chi vi è costretto: è un universo ampio, in cui si può entrare spinti da una necessità interiore, per sfregio e per diletto. Davanti ai nostri occhi si distende una mappa assurda, dissennata e tragica – l'inferno dei viventi di Calvino – di una città dolente e viva: la Pietroburgo degli anni '90 vista da un tedesco dell'est, nato a Dresda nel 1962, che nella città russa ha vissuto e tentato l'esperienza di fondare un giornale. “Un anno fa realizzai un desiderio che accarezzavo da tempo e me ne andai in treno a Pietroburgo”: così dichiara l'io narrante nell'incipit di un libro che, come in un gioco di specchi, si diverte a moltiplicare le identità e le maschere autoriali, mettendo in discussione il ruolo di un auctor come creatore autonomo e di una auctoritas come autorità garante del testo, per fare del narratore un abile assemblatore di storie, di frammenti di vite rese provvisorie dal turbinio del mutamento storico.

Schulze è uno scrittore disincantato e scaltro che non ha la pretesa di spiegare socialmente quell'epoca di grandi cambiamenti economici e culturali: al contrario, il suo libro è un viaggio visionario dentro le aspirazioni e le aspettative della nuova Russia sorta dalle macerie dell'Urss. Giocando con i grandi temi della storia, con i miti del passato recente, fino a poco prima intoccabili, Schulze evoca e dissolve i luoghi comuni dell'immaginario occidentale e orientale. Già il titolo am-

<sup>3</sup> Ingo Schulze, *33 Augenblicke des Glücks. Aus den abenteuerlichen Aufzeichnungen der Deutschen in Piter* (1995), München, DTV, 1997 (trad. it. di Margherita Carbonaro, Milano, Mondadori, 2001, d'ora in poi indicata nel testo con l'abbreviazione 33, seguita dal numero della pagina).

<sup>4</sup> A questo proposito uno spaccato di vita della città lo offre lo scrittore russo coetaneo di Schulze Sergej Bolmat, che vive ora in Germania, a Colonia, nei *Ragazzi di San Pietroburgo*, Milano, Rizzoli, 2002.

micca a quello di uno sceneggiato televisivo, *17 attimi di primavera*, che alla fine degli anni '70 aveva avuto uno straordinario successo in Unione Sovietica,<sup>5</sup> mentre in Germania era stato trasmesso solo nella DDR, patria appunto di Schulze. Presentando una vicenda di spionaggio nella II guerra mondiale, la storia di una spia del Cremlino che si finge gerarca nazista, lo sceneggiato offriva però un'immagine variegata dei tedeschi, visti dalla Russia, e ha contribuito anche negli anni a crearla. Con funambolica abilità Schulze, a sua volta, propone e dissacra – con lo sguardo di un estraneo, che conosce bene il mondo ex-comunista dell'Europa orientale – l'immagine russa o dei russi da un punto di vista tedesco, aggiungendo ai suoi 'attimi' una specificazione di felicità, che anche qui è una citazione ironica di quella felicità promessa dai monumentali – e infelici – progetti staliniani. Come questo libro sia profondamente legato all'esperienza vissuta nella città russa e nasca da una reazione letteraria alla nuova situazione nell'est più in generale, lo dichiara esplicitamente Schulze nelle sue riflessioni sul processo di lettura e scrittura:

Riuscii a scrivere quando non pensai più al mio io, quando non cercai più la mia voce inequivocabilmente autentica, ma, con l'aiuto della letteratura russa e sovietica, reagii ad una situazione. A Pietroburgo avevo ritrovato ciò che riguardava la mia propria esperienza: il passaggio da un sistema sociale ad un altro. [...] Stranamente non mi erano mai riuscite quelle storie le cui figure abbandonavano il suolo russo per andare in Germania.<sup>6</sup>

Nutritosi con i grandi scrittori della tradizione russa e legato anche agli autori della nuova generazione come Dmitrij Prigov, Vladimir Sorokin e Lev Rubinštein, che gli fanno capire definitivamente l'inutilità della sua ricerca di una "voce autentica",<sup>7</sup> Schulze costruisce la sua città di pagine, come spiega dalla sua officina di scrittore – e come poi nella finzione narrativa un personaggio legge nel biglietto trovato per caso in un libro (33, pp. 184-185), – spedendo ad amico

<sup>5</sup> Lo nota Helmut Böttiger in una recensione apparsa sulla "Frankfurter Rundschau", 11.10.1995, poi ripubblicata in *Deutsche Literatur 1995. Jahresüberblick*, a cura di Franz Josef Görtz et al., Stuttgart, Reclam, 1996, pp. 279-283, qui p. 280.

<sup>6</sup> Cf. Ingo Schulze, "Lesen und Schreiben", in *Zuerst bin ich immer Leser. Prosa schreiben heute*, a cura di Ute Christine Krupp e Ulrike Janssen, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2002, pp. 80-101.

<sup>7</sup> Così scrive Schulze nelle sue osservazioni, successive al conferimento del prestigioso premio "Alfred Döblin" nel 1996, intitolate *Stil als Befund. Leseerfahrungen mit Alfred Döblin*, in "Sprache im technischen Zeitalter", 35/1997, 141, pp.5-13, qui in particolare p. 11.

ammalato le sue annotazioni, i suoi fax, nei quali si compie progressivamente il passaggio dalla fantasia dell'autentico all'autenticità della fantasia.<sup>8</sup> Scrittura e vita così si confondono, ponendo il lettore dinanzi allo specchio più duro di una nuova realtà.

Le 33 storie, in alcuni casi vere e proprie istantanee e in altri racconti più ampi che potrebbero dare l'avvio ad un racconto lungo o romanzo breve, sono attribuite nella cornice ad un narratore tedesco e sarebbero state inviate per posta all'autore del libro da una donna che, a sua volta, le avrebbe trovate casualmente su un treno diretto da Berlino a San Pietroburgo. Non abbiamo quindi né una raccolta di *short stories* né veri capitoli, ma trentatré storie che hanno intrapreso un lungo viaggio e che ora giungono al lettore come brevi, inedite schegge di una realtà documentata da un occhio estraneo che vaga nella città registrandone il prosaico e il bizzarro e che le offre al pubblico senza rivelare mai il segreto della loro origine. Il nome non casuale del tedesco in Russia, al quale si attribuisce l'autorialità fittizia del testo, è Hofmann, un nome che erige così a nume tutelare delle storie l'autore romantico, ben noto in Russia, E. T. A Hoffmann, i cui *Serapionsbrüder*, i *Fratelli di Serapione*, a loro volta, sono anche il nome del gruppo letterario nato a Pietroburgo nel 1921. Abbiamo quindi una narrazione che, seguendo l'hoffmanniano 'principio serapiontico', una fantasia ricca di immagini, visionaria, come la definisce Hoffmann stesso, si prospetta come un tortuoso viaggio testuale nel quale il narratore seleziona e combina stralci e frammenti di eterogenei universi discorsivi e culturali. Il lettore è coinvolto nel gioco e anche nella ricerca dell'autore che non c'è, quel "tedesco di nome Hofmann", scritto con una sola 'f', a segnalare tutta la distanza del presente straniato dalla tradizione romantica.<sup>9</sup> La percezione della città, le avventure dell'autore reale nella città, le avventure fittizie dei suoi personaggi-abitanti dello spazio urbano formano un labirinto di segni, fitto di rimandi, rispecchiamenti e piste fuorvianti. All'itine-

<sup>8</sup> Cf. Walter Schmitz, *Nomaden des Raumes und der Zeit*, [http://www.kas.de/db\\_files/dokumente/diepolitischemeinung](http://www.kas.de/db_files/dokumente/diepolitischemeinung).

<sup>9</sup> Come sottolinea Schulze nell'intervista condotta da Anna Chiarloni nel marzo del 1999 (cf. <http://www.germanistica.it>). Su *33 attimi di felicità* e, più in generale, sul confronto letterario con l'est europeo e con la Russia nella prosa della Germania riunita si sofferma il saggio di Chiarloni dal significativo titolo "Sguardo a Oriente. La Russia nella letteratura tedesca successiva al 1989", in *La prosa della riunificazione. Il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989*, a cura di Anna Chiarloni, Torino, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 97-107; su Schulze pp. 109-113.

rario contorto della narrazione corrisponde un altrettanto contorto itinerario erratico esistenziale e sentimentale dei personaggi, alla ricerca della 'volta buona', di un barlume di felicità. Non ci sono punti fermi emotivi, luoghi sicuri in cui le donne e gli uomini riescano ad incontrarsi davvero, o almeno a concordare una tregua nel loro continuo attendersi e abbandonarsi. Sullo sfondo delle storie non c'è più la vastità oggettiva di Pietroburgo, ma la singolarità di destini che s'incontrano e non s'incontrano, lo spettro di una struttura narrativa metropolitana fatta di momenti continuamente interrotti, di occasioni per una descrizione fantastica di situazioni che sfuggono al controllo, schegge impazzite di realtà e a volte inaspettatamente sovversive.

Negli appunti del commerciante tedesco Hofmann a Pietroburgo si annodano impressioni diverse ed emergono spezzoni disparati di vita che partono dalla quotidianità per trasformarla spesso in qualcos'altro, nella visione irrealistica e sfuggente di una città nella quale ci si può anche immergere improvvisamente in una natura fuori dal tempo – come nella dacia del venditore di automobili del sesto racconto – in un idillio naturale che diventa però sempre più minaccioso, per cui l'automobile, riprovevole segno di civiltà e consumismo, finisce per essere l'elemento più 'umano' e il solo strumento di salvezza del protagonista del racconto, demistificando quel cliché che nella letteratura tedesca ha opposto a lungo il "Wunschbild Land", l'immagine ideale della campagna, allo "Schreckbild Stadt", all'immagine terrificante o allo spauracchio della città.<sup>10</sup>

### Margini metropolitani

Nel libro Pietroburgo diventa così una città che si trasfigura, dove qualsiasi cosa può accadere, come nel centro di una sorta di caos primordiale, in cui l'apertura del mercato – con la conseguente continua ricerca di denaro, che alla fine come qualsiasi feticcio perde inevitabilmente di valore – può costringere le azioni dei personaggi in una catena di eventi inarrestabile e grottesca, anche nei momenti più tragici. In questa gaia leggerezza sta la vera forza dello scrittore, che si

<sup>10</sup> Friedrich Sengle, *Wunschbild Land und Schreckbild Stadt*, citato in Klaus R. Scherpe, "Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*", in *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, a cura di Jürgen Fohrmann, Harro Müller, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1988, pp. 418-437, qui p. 422.

compiace della sua spontanea attitudine a considerare la realtà come una specie di teatro farsesco, della sua curiosità che è attenzione a quello che esiste o potrebbe esistere, con un senso acuto del reale che non si immobilizza mai di fronte allo stesso e anche con un certo accanimento a disfarsi di ciò che è familiare e a guardare le medesime cose diversamente.

L'irrealtà delle città, per riprendere il titolo di uno studio tedesco dedicato alla rappresentazione della metropoli tra moderno e postmoderno,<sup>11</sup> la città prodotta della fantasia e della mancanza di fantasia, non si può più leggere con l'occhio critico rivolto contro la metropoli che nella cultura tedesca ha avuto anche conseguenze fatali. Nella "postmoderna cultura dell'indifferenza"<sup>12</sup> è difficile, tra l'altro, assumere punti di vista critici, laddove conflitti e trasformazioni assumono una sempre diversa forza simbolica. Se la città è luogo di costruzione di rapporti sociali e, contemporaneamente, scenario dei collegamenti immaginari con questi rapporti, nella Pietroburgo post-sovietica le forme di comunicazione culturale sono sottoposte ad un processo di continua ridefinizione simbolica, in cui appaiono emblemi enigmatici e ambigui dell'irruzione del vecchio nel nuovo e viceversa. La scrittura produttiva di Schulze, nelle avventure metropolitane del suo libro, cerca allora di rendere visibile ciò che non lo è con un linguaggio fatto di situazioni, di cose che chiamano, rivendicano la scena. Contemporaneamente le immagini della città sfumano i propri confini geografici conducendo il narratore e il lettore verso il luogo di una loro possibile trasfigurazione.

L'universo metropolitano è un 'margine' che di continuo interroga e strania il soggetto, uno spazio in cui non è importante ciò che è giusto o sbagliato. Qui vivono vite illuminate dalla casualità, una galleria di casi umani, marchiati dal disincanto, che cercano il modo di abitarlo per un po' il caos del mondo, figure paradossali e in fondo incomprensibili, criminali inconsapevoli, santi immaginari, semplici derelitti, folli e idioti. La città, Pietroburgo, è l'architettura malata, irrazionale, ma imprescindibile, alla quale è più facile arrendersi. Un destino che non ha più bisogno di scelte di campo, perché si allarga fino a contenere tutto. La struttura decentralizzata dei racconti finisce

<sup>11</sup> *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellung zwischen Moderne und Postmoderne* è il titolo del libro a cura di Klaus R. Scherpe (Reinbek, Rowohlt, 1988) che cita a sua volta un saggio di Alexander Mitscherlich del 1965.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 10.

quindi per corrispondere perfettamente all'esperienza storica, in cui gli individui sono soli, disorientati, pieni di angosce, ma anche di speranze, alla ricerca di nuovi e per ora esili fili che colleghino le loro storie.<sup>13</sup>

Gli appunti avventurosi di un diario, che a volte si abbandonano allo sconforto ("Meglio lasciarla perdere la Russia!... La follia degli zar è l'unica cultura che possiedono... E intanto parlano di Puškin, del Volga e del destino" - 33, pp. 31-32), hanno la forza della presa diretta, del dettaglio minimale e quotidiano,<sup>14</sup> registrano i morsi della fame, i sadismi dei nuovi ricchi, le incertezze sui tempi, le illusioni di libertà e il rimpianto – brevi accenni di quella Ostalgie ora di moda ("Non ti basta che tutto quello per cui abbiamo vissuto non c'è più? Crollato, polvere, immondizia" - 33, p. 165) – per qualcosa che non esiste più e che nelle parole della nonna russa, ex eroina del lavoro, si trasforma in un'energica quanto anacronistica difesa di un modello:

Crede che senza il potere sovietico i palazzi sarebbero diventati orfanotrofi? Gli anziani erano costretti forse a fare la fame e a mendicare? E le ragazze a vendersi? Abbiamo fatto degli errori, sì, non abbiamo usato il pugno di ferro come avremmo dovuto ( 33, p. 199).

Nel percorso narrativo, articolato in mosse spontanee e apparentemente imprevedibili, si coglie l'iscrizione locale e mutevole di una

<sup>13</sup> Per questi racconti, e soprattutto per quelli del successivo *Simple Storys* (*Ein Roman aus der ostdeutschen Provinz*, Berlin, Berlin Verlag, 1998; *Semplici storie*, trad. it. di Claudio Groff, Milano, Mondadori, 1999), ventinove miniature sulla provincia dell'Est dopo la riunificazione, Schulze stesso ha parlato dell'influenza delle sue letture hemingwayane e di uno "short-story-Sound" di alcuni testi del minimalismo americano, come quelli di Raymond Carver portati sullo schermo dagli *Short cuts* di Robert Altman. E in effetti Schulze fa uso di una tecnica della letteratura americana, il racconto come susseguirsi di attimi di vita fotografati come per caso. In *Simple Storys*, salutato dalla critica tedesca come il "romanzo della svolta", è evidente anche il risvolto linguistico della mutata situazione, dopo la svolta del 1989, per cui in questi racconti, come nota Marcella Costa nella sua analisi delle connotazioni culturali del testo, emerge "una marcata diglossia, specchio della compresenza di due sistemi socio-culturali e della cesura esistenziale provocata dalla svolta politica" (*Le parole e le cose. Analisi delle connotazioni culturali in "Simple Storys" di Ingo Schulze*, in *La prosa della riunificazione*, a cura di Anna Chiarloni, cit., pp. 291-308, qui pp. 293-294).

<sup>14</sup> Anke Biendarra, Sabine Wilke, "Man muss den literarischen Stil immer aus dem Stoff entwickeln". Interview mit Ingo Schulze, in "GDR-Bulletin" 26, 1999, pp. 25-29, qui p. 26.

esperienza e può aprirsi inaspettatamente uno spazio di libertà, un breve lampo di felicità, in cui la Russia diventa il paese di favola dell'improvvisa fratellanza per strada, senza che in questo continuum temporale si delinei alla fine né una possibilità utopica né uno scenario apocalittico. In "quell'incessante dibattito sull'importanza della felicità" (33, p. 10) – al quale l'autore dichiara nella nota iniziale di voler fornire un contributo con il suo libro - la felicità negata, espulsa da questo mondo e da questa città, riaffiora con la casualità di una *pointe* ben riuscita, di un'osservazione arguta, si offre all'autore come felicità di scrittura ("das Glück, das ich beim Schreiben empfand") quando, seguendo il grande modello del *Viaggio in Armenia* di Osip Mandel'stam,<sup>15</sup> inizia a scrivere i suoi schizzi dai quali nascono racconti uno diverso dall'altro, e a chi legge come felicità di lettura, che sta anche nella casualità e nella libertà dell'atto di lettura stesso.

Con una modalità che ammicca alla Pietroburgo di Belyi, esplicitamente indicato in nota come ipotesto di un racconto,<sup>16</sup> il sedicesimo ("Sopra i cubi gialli, rossi e celestini delle case, sopra le colonne dei palazzi barocchi e rococò, con le loro facciate blu e color mattone, si levava il contorno scuro di una gigantesca chiesa; la cupola dorata e le file di colonne spiccavano chiare e nitide" - 33, p. 111), i protocolli realistici assumono una veste fantastica, terminano inesorabilmente nel fantastico-surreale, lanciano esche per il lettore in un tessuto ricco di rimandi intertestuali, in cui compaiono ad esempio figure che sembrano citazioni viventi, come Daniil Charms, o falliti accademici sovietici vestiti come figure di Čechov :<sup>17</sup>

Al guardaroba di legno rosso erano appesi ancora gli stessi cappotti e giacche, sulla mensola per i cappelli vide le stesse šapki, e sotto c'era ancora lo zerbino di gomma verde scuro di dieci anni prima, quando, subito dopo gli ultimi esami, per la prima volta era stato invitato a casa di Semën (33, p. 159).

In sé e per sé allora la realtà è inconoscibile, si può scrivere solo tra virgolette, per dirla con Nabokov, appare di volta in volta sovrabbondante o misera, possiede un'opacità impenetrabile o un'evidenza oscena, che però qui non vogliono indurre ad una negazione della realtà stessa. "Il talento crudele" dell'autore, come lo ha definito

<sup>15</sup> Cf. Ingo Schulze, *Lesen und Schreiben*, cit.

<sup>16</sup> "Vengono qui impiegati brani del romanzo *Pietroburgo* di A. Belyi", 33, p. 269. Così, in altre note, si elencano i riferimenti a Puškin, Čechov, Nabokov, Bulgakov, oltre che a Hoffmann.

<sup>17</sup> Cf. Böttiger, op. cit., p. 282.



Andrea Casalegno in una recensione molto lucida del testo,<sup>18</sup> non arretra di fronte a nulla, ci propone storie che affrontano il truculento e il ripugnante e vengono organizzate in una costruzione simmetrica, laddove la prima si rapporta all'ultima, la seconda alla penultima e così via, con un procedimento di relativizzazione reciproca, per cui "uno stile o un'idea di felicità risultano relativizzati dall'altro o dall'altra", come dichiara l'autore a proposito.<sup>19</sup> Solo la terribile storia centrale è priva di corrispondenze, unica nella sua crudeltà dell'immaginazione. Qui la figura femminile, nella quale per l'autore convergono e si fondono fino alla sfigurazione le immagini femminili della Russia, la madre Russia, la terra russa, il culto mariano e le mitologie socialiste del femminile, rappresenta quel sacro che viene carnevalizzato e alla fine violentato e consumato in un'orrenda e imprevedibile ultima cena dai truci frequentatori di una sauna pietroburghese. Quel numero 33 del titolo, giocoso e allusivo, forse anche con un'allusione cristologica, trova così la sua apoteosi negativa e tragica in questa storia centrale, in cui la blasfema ultima cena consiste letteralmente nell'offerta in pasto, da parte di una fanciulla, del proprio corpo preparato e imbandito (33, pp. 118-141).

Le punte più felici rimangono però quelle dei racconti più lievi, come il terzo in cui si narra come la redazione pietroburghese di un giornale tedesco venga progressivamente trasformata dalle componenti femminili in un ambiente domestico, con una completa occupazione degli spazi fisici e mentali di cui le donne diventano assolute padrone. Sono forse i momenti nei quali si coglie la specificità – inconsistente e labile – di un'atmosfera, quando il narratore prende "nuovo coraggio" dalle sue storie più brevi e più felici – una sola pagina in cui un cameriere onesto viene licenziato e poi riassunto – o quando una bibliotecaria di 74 anni raggiunge una struggente felicità attraverso una bottiglietta di profumo che non le appartiene, ma che lotta per conquistare. L'io o l'egli che racconta si muove dentro un mondo che non ha più confini precisi, sempre sul filo di un sottile equilibrio ironico, che è alternarsi di vicinanza e distanza, esperienza vissuta e riferita, alla ricerca di quel punto (di felicità) nel quale il linguaggio è in grado di dire il mondo senza perderlo.

<sup>18</sup> "Il Sole 24 ore", 11.03.01. Negativo è invece il giudizio di Paola Capriolo nella recensione apparsa sul "Corriere della Sera" del 4.03.01 dal titolo "Sangue, sesso e San Pietroburgo: troppo poco per salvare Schulze".

<sup>19</sup> Così Ingo Schulze nell'intervista citata a Biendarra, Wilke, p. 27.

Il libro è fatto perciò di tanti piccoli incidenti, che non hanno la grandezza di un destino, ma sono lo stesso in qualche modo eventi fatali che il narratore tende a circoscrivere in frasi marginali che smorzano anche i conflitti drammatici e la loro tragica conclusione lasciando che nell'ultima pagina si schiuda all'improvviso la prospettiva del cielo sopra Pietroburgo:

Poi vidi soltanto la bassa cortina di nuvole grigioazzurre che passava rasente sopra la città, finché a nordovest spuntò una luce intensa, gialla e verde, proprio sopra l'Amiragliato, che ci chiamava sveltando con le sue punte verso il cielo (33, p. 268).

L'immagine del cielo non è, credo, soltanto una abusata figura retorica, ma è ciò che ci resta, in un discorso impoverito, che percepisce la vertigine del vuoto. Ritorna qui alla mente l'immagine della città di Kafka, quella che aveva un pugno chiuso nello stemma a rappresentare la propria aspirazione verso l'alto, ma anche un malinconico desiderio di distruzione.