

Memorie di un intellettuale polifonico

Gaia scienza sovietica

Roberto Valle

DMITRIJ SERGEEVIČ LICHACĚV, *La mia Russia*, ed. orig. 1995, trad. dal russo di Claudia Zonghetti, pp. 405, Lit 38.000, Einaudi, Torino 1999

La memoria è una categoria centrale per comprendere la vita e l'opera di Dmitrij Lichačev, filologo e storico della cultura nato a San Pietroburgo nel 1906 e morto il 30 settembre 1999. In tal senso, perciò, le "memorie" di Lichačev (per la traduzione in italiano è stato inopinatamente scelto un titolo alla Karen Blixen e vagamente nostalgico, *La mia Russia*) sono il compimento del percorso intellettuale e umano di una delle personalità più eminenti (insieme a Michail Bachtin) di quel Novecento russo che ha contrapposto "la polifonia della democrazia intellettuale" alla "cultura monologica" della dittatura del proletariato.

Fin dai suoi esordi, secondo Lichačev, il potere sovietico ha mirato a distruggere ogni forma di polifonismo, sprofondando la Russia-Urss nel silenzio, nell'unanimità e nella "noia mortale". Nell'epoca di una prolungata ed estenuata "agonia della cultura", il compito di Lichačev è stato quello di dare un seguito al fulgido passato di quel "secolo d'argento" della cultura russa (un secolo durato appena venticinque anni, tra fine Ottocento e inizio Novecento) contraddistinto da "conversazioni e chiacchierate libere e franche" dalle quali scaturivano nuove idee e considerazioni originali. La memoria, perciò, non è un nostalgico richiamo al passato, ma il tentativo di ritessere la trama della storia e della cultura riannodando quel "nesso dei tempi" che la rivoluzione del 1917 aveva voluto recidere. Nel settantennio sovietico la memoria (individuale e collettiva) ha impedito che un intero patrimonio culturale e umano andasse perduto (basta pensare alle opere di Solženicyn e Salamov) o cancellato e occultato dalla menzogna dei documenti ufficiali.

Da questa convinzione è scaturita la scelta di Lichačev di dedicarsi, con un "senso di pietà mista a tristezza", alla letteratura e all'arte dell'antica Rus' per serbarne il ricordo "come un figlio che, al capezzale della madre morente, desidera imprimerne l'immagine nel-la memoria". La *Weltanschauung* dello studioso russo ha origine nell'intuizionismo di Bergson e Losskij e nelle "questioni maledette" poste da Dostoevskij, e si fonda sulla negazione del tempo come "grandezza assoluta". Se il tempo fosse la misura di tutte le cose allora avrebbe ragione il protagonista di *Delitto e castigo*, Raskol'nikov: "tutto si dimentica, tutto passa e quel che resta è l'umanità 'resa felice' dai crimini finiti nel 'non essere'". Collocando la durata storica nella

prospettiva dell'Apocalisse cristiana e del neoplatonismo russo d'inizio Novecento, Lichačev afferma che il passato esiste ancora in milioni di esistenze, mentre il futuro esiste già: la percezione del tempo, perciò, è solo la forma della percezione di una realtà extratemporale monolitica. Passato e futuro esistono solo in una comune "unitemporalità" che si pone al di là dello specchio della rappresentazione.

Sfuggendo al tempo come grandezza assoluta, la memoria va collocata anche nello spazio. Non solo le persone, ma anche i luoghi sono infatti protagonisti delle memorie dello studioso russo: in particolare Pietroburgo-Leningrado e le isole Solovki. Una parte del libro è dedicata alla topografia intellettuale della Pietroburgo prerivoluzionaria e all'assedio di Leningrado durante la seconda guerra mondiale; ma luogo della memoria, del quale è descritta la topografia culturale e criminale, è anche l'arcipelago delle isole Solovki nel mar Bianco, sia come "complesso storico-culturale" (dal XV secolo uno dei più importanti centri del monachesimo russo ma anche, a partire dal XVIII secolo, prigione dell'impero zarista), sia come lager sovietico nel quale Lichačev soggiornò dal 1928 al 1932.

Scrivendo le sue memorie, Lichačev si pone due obiettivi: ricostruire il processo di formazione del proprio io e dissipare la leggenda sulla genesi e gli sviluppi del "terrore rosso", che non è iniziato con Stalin, ma nell'autunno del 1918 con Lenin. Nel ricostruire le principali tappe della sua formazione, Lichačev rivendica una duplice genealogia: la stirpe naturale, quale discendente di una famiglia della buona borghesia pietroburghese, e la stirpe intellettuale, quale discendente dell'"insurrezione creativa" messa in atto dall'*intelligencija* russa agli inizi del Novecento. Nei ricordi d'infanzia questi due piani

si intersecano sia quando Lichačev descrive la topografia intellettuale di Pietroburgo nel primo quarto del XX secolo, sia quando racconta di Kuokkala, località oltre il confine finlandese dove andavano in villeggiatura la sua famiglia e l'*intelligencija* pietroburghese.

La prima fase della *Bildung* estetico-culturale di Lichačev si conclude nel periodo culminante della ristrutturazione proletaria dell'università con la laurea in etnolinguistica (così era stata ridefinita la filologia). Da questa prima fase derivano due capisaldi della sua attività intellettuale e scientifica: lo studio dell'interazione tra natura e storia, che considera inconsistente e risibile quell'antinomia tra natura e cultura sostenuta da Ros-

seau, Tolstoj e dai populistici russi; e lo studio dell'interazione tra arte e letteratura, quale approfondimento del carattere nazionale russo.

La seconda fase della formazione di Lichačev si aprì tragicamente l'8 febbraio 1928 con l'arresto e con la deportazione nelle isole Solovki: la permanenza nel gulag è definita "il periodo più importante" della vita dello studioso, una "seconda università" più valida della prima, perché l'*intelligencija* solovkiana era di gran lunga superiore a quella sovietica. Lichačev (insieme a Bachtin) era accusato di aver partecipato all'attività dei circoli filosofico-religiosi: il più importante di questi circoli era la Confraternita di Serafino di Sarov, che si era schierata con il

metropolita Iosif contro il metropolita Sergij, che negava le persecuzioni del potere sovietico ai danni della Chiesa ortodossa. Lichačev aveva partecipato anche all'attività

dell'Accademia cosmica delle scienze: una parodia dell'Accademia sovietica delle scienze, propugnante l'affermazione di una "gaia scienza" volta ad arricchire il mondo con nuove scoperte contro la noiosa e semplificatrice dottrina marxista. Nell'Accademia cosmica regnava quello "spirito carnascialesco" che verrà esaltato da Bachtin nelle sue opere su Dostoevskij e Rabelais. Lichačev descrive in termini carnascialeschi anche la topografia delle Solovki: metà gulag, metà museo, l'arcipelago

era un enorme "formicaio", un mondo "criminale e vergognoso" nel quale si conduceva una vita tanto assurda da non sembrare vera. Questo mondo di sofferenze e di tormenti veniva rivestito di ridicolo dall'*intelligencija* solovkiana che rilevava l'assurdità e l'idiozia dell'universo concentrazionario, come nel caso della visita di Gor'kij nel 1929 tesa a mostrare al mondo che non esistevano in Urss gli orrori del lager. In quell'occasione Lichačev intervenne con una relazione paradossale nella quale dimostrava che essere internati nel gulag era una libera scelta individuale, perché ognuno è artefice del proprio destino. Lo studioso russo paragona l'*intelligencija* solovkiana alla "Torre" di Vjačeslav Ivanov, uno dei circoli

"Con una relazione paradossale dimostrava che essere internati nel gulag era una libera scelta individuale"

intellettuale più importanti dell'"età d'argento" del primo Novecento. Nella galleria di ritratti di "gente delle Solovki" spicca la figura del filosofo Aleksandr

Aleksandrovič Mejer (1874-1939), che in gioventù era stato marxista rivoluzionario e in seguito aveva aderito con Ivanov all'anarchismo mistico, diventando, nei primi del Novecento, un importante esponente della Società filosofico-religiosa pietroburghese e un irriducibile nemico del bolscevismo. Le riflessioni di Mejer sull'allegoria e sul mito (che anticipano in parte quelle di Lévi-Strauss, Malinovskij e Jung) sono state fondamentali per la formazione della *Weltanschauung* dello storico

russo. L'incontro con Mejer permise a Lichačev di riannodare il nesso dei tempi con la cultura pietroburghese prerivoluzionaria e di apprendere quell'arte conversatoria russa dalla quale nascono sempre nuove idee e scoperte. Nel 1932 Lichačev (dopo aver lavorato nell'archivio centrale del cantiere per la costruzione del canale Mar Baltico - Mar Bianco) lasciò il gulag e riprese i suoi studi filologici reinsediandosi faticosamente nella vita civile e nella vita accademica (fino a diventare direttore della sezione di letteratura russa antica dell'Istituto Puškin dell'Accademia delle scienze). Pur essendo stata emendata la sua posizione penale, sul piano ideologico negli anni del potere sovietico Lichačev non è mai stato pienamente riabilitato e, sebbene sia diventato uno studioso di fama internazionale, la sua opera è stata oggetto di una serie di stroncature e di aggressioni fisiche.

Il maggior successo di Lichačev consiste nel non essere venuto meno al suo mandato di intellettuale, impegnato, in funzione dell'"ecologia della cultura", a custodire la memoria del passato storico della Russia in nome di un patriottismo polifonico che si contrappone apertamente al gretto nazionalismo e allo sciovinismo aggressivo. Ponendosi al di là della tradizionale contrapposizione tra occidentalisti e slavofili, Lichačev sostiene che una cultura deve essere "aperta": in tal senso, perciò, il retaggio europeo è una componente essenziale della struttura culturale della Russia e ne caratterizza, in larga parte, l'autocoscienza e l'identità.

si entrano nella narrazione ormai solo per flash e accenni, per lo più dolorosi o risentiti, per cui Diaghilev viene presentato come un mostro di cattiveria "i cui sorrisi sono falsi" e che gli ricorda "una vecchia cattiva"; Stravinskij è solo una persona arida; Massine, suo erede come primo ballerino della compagnia, è un ragazzo viziato che "non conosce la vita perché i suoi genitori erano ricchi"; e anche la sua carriera solista viene presentata, di scorcio, solo per il tormentato *Till Eulenspiegel* su musiche di Strauss, di cui viene narrata esclusivamente la difficoltà di realizzazione.

Il motivo centrale del racconto è infatti l'idea di se stesso come riformatore del mondo, come un nuovo Cristo che non lesina dichiarazioni di passione universale: "Io amo tutti e voglio l'amore universale" e che non esita a offrirsi in olocausto per la diffusione della bontà, abbracciando anche temi che evidentemente non gli appartengono, come la politica ("il wilsonismo non mi dà pace") e la finanza, nella prospettiva di una nuova ripartizione dei beni economici, sicuro che questo gli permetterà di aiutare il suo prossimo. L'affermazione più frequente quindi è quella che concerne la necessità del sentimento come motore primo della vita individuale e sociale, idea che lo porta a combattere quelli che ritiene i nemici di questa felice condizione: mangiare carne e dedicarsi alla sessualità. L'elemento più toccante, però, è la perpetua raffigurazione di sé come *fool*, un buffone capitato per sbaglio in un mondo che riesce a divertirsi con lui, ma non ad apprezzare la sua anima. Scrive infatti Nijinsky: "Adesso capisco *L'idiota* di Dostoevskij perché prendono anche me per idiota. Mi piace che tutti pensino che sono un idiota" e poi in seguito afferma: "amo i buffoni di Shakespeare. Hanno

molto humour, ma alle volte si arrabbiano, perciò non sono Dei, io sono un buffone di Dio perciò amo fare il buffone". Fausto Malcovati, nella sua ottima recensione *Piange senza rimedio il pazzo di Dio* (in "il manifesto", 12 febbraio 2000), riporta queste affermazioni alla figura dello *jurödivyi*, il folle di Dio, centrale nella cultura popolare russa, ma vi è in esse anche una piena comprensione di quanto l'uomo sia una marionetta tirata da invisibili fili, costretta a eseguire azioni di cui non sempre comprende il senso, e in questo aspetto talvolta il testo intavola misteriose risonanze con il *De Profundis* di Oscar Wilde.

La sessualità per Nijinsky è un incubo demoniaco; lo ossessionano i ricordi delle frequentazioni con le prostitute a Parigi, della torbida relazione con Diaghilev, e soprattutto la masturbazione, precocemente praticata e di cui spia ossessivamente le tracce nella figlia Kira, che spesso accusa della stessa "colpa"; di frequente assume tratti decisamente negativi anche la descrizione del complesso rapporto con Romola. Pochi sono i momenti di quiete in questa tormentosa discesa, e spesso si tratta delle pagine più commoventi del libro, come quando il danzatore racconta i giochi e i canti dei bambini o rievoca la figura della madre, ma egli è "Dio che muore quando non è amato" e la sua testimonianza narra soprattutto lo sconvolgente confrontarsi di una personalità con un padiglione degli specchi, in cui la sua fisionomia via via distorta in lungo, in largo, nel volto e nel corpo, infine ritrova la sua immagine, ma solo quando ormai è troppo tardi. Dal 1919, anno di esplosione della follia, Nijinsky fu in manicomio quasi per tutta la vita, fino al decesso avvenuto nel 1950; alle pagine del suo diario è affidato un messaggio in bottiglia all'umanità destinato a rimanere inascoltato, e che si pone ai lettori odierni come eccezionale testimonianza di un destino travolgente e disperato.