

Massimo Tria

## Škol'nyj val's di Fazil' Iskander, ovvero un'enciclopedia della vergogna

**ABSTRACT:** This paper is dedicated to the povest' *Škol'nyj val's, ili ènergija styda* by Fazil' Iskander. The author always used Russian language for his poetic and narrative works, but he remained firmly attached to his birthplace Abkhazia, where he set some cycles related to his childhood, to the places and traditions of his native land. The cycle presents an interesting and varied set of episodes linked to the feeling of shame, which is analyzed and presented in its various features through the cases that occurred to the little protagonist. He, now an adult, remembers firsthand the discovery of this emotion and his first attempts to understand and dominate it in a rational way. Here we can also find some indirect comments on Stalin's totalitarianism, which heavily affected the author's family life.

**KEYWORDS:** Shame; Childhood; Coming of Age; Stalinism.

Zio Sandro riteneva che la vergogna fosse l'abito più elegante fra tutti quelli che abbelliscono la donna<sup>1</sup>.

La figura dello scrittore Fazil' Iskander forse non è stata affrontata in Italia con la ricchezza di riferimenti e di analisi che il suo talento meriterebbe. Oltre a quelli che analizzeremo nel presente saggio solo una parte dei suoi testi narrativi è stata tradotta in italiano: egli fece la sua prima comparsa nel nostro mercato librario nei tardi anni Ottanta<sup>2</sup>, e anche nei decenni successivi alla sua prosa è stata rivolta un'attenzione molto limitata<sup>3</sup>, mentre non esistono nella nostra lingua né versioni delle sue raccolte poetiche, né tanto meno volumi monografici

<sup>1</sup> «Дядя Sandro считал, что стыд – это самое нарядное платье из всех, которые украшают женщину», Iskander 1989a, p. 221. La traduzione dell'epigrafe è nostra, laddove Ljiljana Avirovič traduce più liberamente, non utilizzando il termine “vergogna”, per noi fondamentale: «Per zio Sandro la pudicizia era l'abito più leggiadro che possa ornare una donna», Iskander 1998a, p. 274.

<sup>2</sup> Iskander 1988b, Iskander 1988c, Iskander 1989b, Iskander 1989c. In rivista era precedentemente uscita una piccola scelta di brani da *Sozvezdie kozlotura*, Iskander 1983.

<sup>3</sup> Nello stesso anno uscirono Iskander 1998a (traduzione del solo primo volume dell'edizione sovietica di *Sandro iz Čegema* del 1989) e Iskander 1998b, all'interno di una collana, “La Porta dell'Est”, curata da Vittorio Strada, che si proponeva di aprire nuovi canali di conoscenza fra

a lui dedicati. Fra i non moltissimi contributi critici in italiano vanno ricordati i commenti di Victor Zaslavsky che accompagnano le edizioni Sellerio<sup>4</sup>, le note di Emanuela Guercetti (una delle più assidue e attente traduttrici del Nostro) per le edizioni e/o<sup>5</sup>, o ancora le pagine che Maria Zalambani ha dedicato alle sue vicissitudini con la censura<sup>6</sup>.

L'eccezionalità di Iskander è dovuta anche al fattore biografico: nato nel 1929 in Abcasia, una delle repubbliche autonome dell'allora Unione Sovietica, fin dall'inizio del proprio percorso letterario egli usò esclusivamente la lingua russa, tagliando così anche la testa al "toro multilinguistico" della sua patria d'origine<sup>7</sup>. L'Abcasia era infatti una parte del territorio della Georgia sovietica, ma se ne distingueva per uno specifico sentire nazionale e linguistico. Anche oggi essa è un territorio conteso, fra le spinte autonomistiche della sua capitale Suchum<sup>8</sup>, e i desideri di Tbilisi di inquadrala a pieno titolo sotto la propria giurisdizione statale. Il Nostro non era dunque un intellettuale nato e subito inquadrato nei circoli letterari delle due capitali russe, bensì un autore di provenienza periferica che doveva destreggiarsi in un calderone di culture, religioni e lingue (l'abcaso, il georgiano, il mingrelino, oltre a idiomi turanici e, ovviamente, il russo), e che avrebbe potuto rischiare di essere ridotto a mero fenomeno di colore folkloristico, come rappresentante di comodo di uno dei tanti "popoli fratelli" dell'URSS da esporre come trofeo all'ennesimo Congresso.

Giunto nel 1948 a Mosca, nel 1954 si laurea nel prestigioso Istituto di Letteratura Gor'kij, per poi iniziare un'attività di giornalista e corrispondente in alcune città russe di provincia ed esordire nell'arena letteraria come poeta,

Russia e Italia. Purtroppo, invece, le porte del mercato librario italiano si richiusero di nuovo per Iskander fino al 2014, anno in cui è uscito il libro di cui ci occupiamo in questo saggio.

<sup>4</sup> Zaslavsky 1988 e Zaslavsky 1989.

<sup>5</sup> Guercetti 1988, oltre a una breve nota sull'autore che chiude Iskander 1989b.

<sup>6</sup> Zalambani 2003, Zalambani 2009, pp. 159-191.

<sup>7</sup> Si potrebbe rilevare che tale scelta era sostanzialmente obbligata: «Questo è un fenomeno consueto nella storia della letteratura russa, che ha assimilato autori di altra origine etnica e se ne è immensamente giovata [...] Com'è noto, ciò è dovuto all'attrazione e alla pressione esercitate dalla nazione e dalla cultura egemoni in grandi Stati o aree geografiche plurinazionali», Zveteremich 1980, p. 63. Interessante è anche la seguente riflessione dell'autore che traiamo da Kučerskaja 2004: «Per uno scrittore l'appartenenza nazionale in fin dei conti è definita dalla lingua in cui scrive. Io scrivo in russo. E così sono uno scrittore russo, ma un cantore dell'Abcasia» («Для писателя его национальная принадлежность в конечном счете определяется языком, на котором он пишет. Я пишу по-русски. И я – русский писатель, но певец Абхазии»).

<sup>8</sup> Come molte altre città di quell'area geografica anche Suchum ha visto numerosi cambiamenti di denominazione, dipendenti spesso da motivazioni politiche o dalla necessità di adeguare i toponimi alla pronuncia dei popoli locali (si pensi anche solo alla stessa Tbilisi). Oltre alle diverse denominazioni nelle varie lingue caucasiche, ricorderemo almeno che in russo la capitale abcasia si chiamò Suchumi dal 1936 al 1992.

attività che ha coltivato con una certa frequenza<sup>9</sup>. Nel 1956 debutta anche in prosa, nella rivista «Pioner», con uno dei tanti racconti che lo hanno poi reso celebre e gli hanno meritatamente ritagliato un ruolo non secondario nella letteratura in lingua russa, *Pervoe delo*<sup>10</sup>. Il primo testo di una certa importanza ed estensione è anche quello che lo fa diventare famoso in patria, *Sozvezdie kozlatura* (tradotto in italiano come *La costellazione del caprotoro*), uscito nel 1966 nella rivista «Novyj mir» di Aleksandr Tvardovskij, che pochi anni prima aveva ospitato l'esordio di Solženicyn. Sempre in quella fondamentale rivista esce per la prima volta nel 1973 il suo lavoro di maggior respiro, *Sandro iz Čegema* (*Sandro di Čegem*), che nonostante interventi censori e diverse peripezie editoriali egli ha poi arricchito di nuovi capitoli, fino a dar vita a un ciclo picaresco di notevoli dimensioni. Nel frattempo, negli anni Settanta inizia a pubblicare con frequenza racconti e novelle in cui agiscono vari personaggi dalle tinte autobiografiche: sono bambini e ragazzi che restituiscono le esperienze psicologiche, le piccole avventure, la crescita esperienziale di chi, come l'autore, è nato nella solatia Abcasia e ricorda con agrodolce nostalgia le tradizioni e le stravaganze delle terre caucasiche. Per quanto egli faccia espressamente tesoro del patrimonio culturale della sua “piccola patria”, il suo talento di osservatore antropologico, di critico ironico della storia politica sovietica e di sapido umorista lo ha preservato dallo status di curiosità di periferia, facendone invece uno dei più interessanti autori sovietici del suo tempo.

Il testo che qui intendiamo analizzare è composto da una serie di racconti (alcuni dei quali erano apparsi autonomamente in sedi e momenti diversi)<sup>11</sup> che l'autore ha poi arricchito con nuovi brani e riunito in un'unica opera, pubblicata per la prima volta in rivista nel 1987<sup>12</sup>. Esso è tradotto integralmente nel volume italiano *L'energia della vergogna*<sup>13</sup>, ma fin la storia del titolo della “povest”<sup>14</sup> è peculiare e merita che ci soffermiamo un attimo su di essa.

<sup>9</sup> La sua prima poesia in rivista è del 1953, mentre la sua prima raccolta lirica in volume è *Gornye tropy* (Sentieri di montagna, 1957), cui seguirono, fra le altre, le successive *Zelënyj dožd'* (Pioggia verde, 1960) o ancora *Molodost' morja* (La giovinezza del mare, 1964).

<sup>10</sup> Iskander 1956.

<sup>11</sup> Per esempio i racconti *Moj pervyj škol'nyj den'*, che apre il ciclo, e *Vremja po časam* furono pubblicati autonomamente in volume già in Iskander 1973. Per orientarsi nella bibliografia iskanderiana sono utili, per quanto non aggiornati, Michajlova 1982 e la bibliografia online Šelud'ko 2016, più recente, ma evidentemente incompleta.

<sup>12</sup> Iskander 1987. Fra le aggiunte più importanti apparse per la prima volta in questa edizione c'è una interessante riflessione autoriale sulla “prepotenza” (pp. 23-24 nell'originale, pp. 56-57 nell'edizione italiana), che da allora in poi verrà conservata nelle successive edizioni in volume.

<sup>13</sup> Iskander 2014.

<sup>14</sup> È così che il testo complessivo viene definito nella prima pubblicazione completa in rivista del 1987, con riferimento alla forma prosastica russa di media lunghezza e struttura narrativa non eccessivamente complessa, in cui il numero dei personaggi, i motivi e l'intreccio limitati non

Iskander fa condurre in prima persona la vicenda fortemente autobiografica a un narratore-protagonista che racconta alcuni episodi della propria infanzia, e il titolo della prima edizione integrale in rivista è appunto collegato ai luoghi dove lo scrittore era cresciuto: *Staryj dom pod kiparisom* (La vecchia casa sotto il cipresso) fa infatti riferimento all'albero posto nel cortile dove viveva il narratore da bambino, pianta che si carica di valori simbolici, legati alla conservazione della tradizione. La prima edizione in volume di questo ciclo uscì nel 1988<sup>15</sup> con piccole modifiche rispetto a quella in rivista<sup>16</sup> e un nuovo titolo che ha poi prevalso, *Škol'nyj val's, ili ènergija styda*, ossia letteralmente "Valzer scolastico, ovvero l'energia della vergogna", che ritroviamo almeno in parte ripreso nella recente edizione italiana. Con buona parte delle sue novelle e racconti (ivi compresi i presenti) Iskander compone un grande "Libro sull'infanzia", che va ad affiancarsi ad altri importanti cicli narrativi, come quello che ruota attorno alla figura di zio Sandro di Čegem, rappresentante vitalistico e un po' sbruffone delle passioni e tradizioni caucasiche, così da dar vita nel complesso a un suo specifico "cronotopo"<sup>17</sup>. Ad ogni modo esula dai nostri obiettivi una dettagliata ricostruzione della storia editoriale del testo, mentre ci poniamo come fine primario l'analisi del tema della vergogna così come esso si concretizza con le sue diverse sfaccettature e ipostasi nelle pagine del ciclo.

A questo fine, per le indicazioni metodologiche di riferimento rimandiamo alle considerazioni e ai principi enucleati nel primo numero di questa rivista<sup>18</sup>, senza esporli nuovamente qui nel dettaglio. In particolare, per quel che riguarda l'universo letterario e linguistico russo, basterà qui ricordare i concetti convergenti e non opposti di "стыд" (styd), "позор" (pozor), o ancora (anche se meno frequente) "срам/сором" (sram/sorom)<sup>19</sup>. Il primo termine è parente dell'antico russo "студ/студь" (stud/stud)<sup>20</sup>, e indica una *sensazione* di fred-

raggiungono il respiro e le dimensioni del romanzo. In alcune edizioni russe il testo viene definito nel suo complesso "povest' v rasskazach", ossia povest' composta di racconti. Nel frontespizio dell'edizione italiana di riferimento, a causa della discrepanza nella terminologia e per comprensibile semplicità, il testo viene definito "Romanzo", termine che noi qui accogliamo e utilizziamo funzionalmente.

<sup>15</sup> Iskander 1988a. Il ciclo-povest' che analizziamo si trova alle pagine 191-286.

<sup>16</sup> Prima fra tutte una piccola nota grottesca sul funerale di Stalin, aggiunta in chiusura del racconto finale.

<sup>17</sup> Troviamo questi termini in quello che è forse il testo fondamentale sull'opera di Iskander, ad opera della studiosa che lo ha analizzato e conosciuto più da vicino, Ivanova 1990, pp. 76-77.

<sup>18</sup> Fornaro 2020, Cattani 2020, e in particolare Tria 2020, pp. 2-3, oltre ad alcuni saggi ivi citati: Malachova 2011, pp. 112 e sgg, Arutjunova 1997, Šmelëv 2002, Ryženkova, Gofman 2012, Arutjunova, Janko, Rjabceva 2000, di cui si vedano in particolare Arutjunova 2000 e Bulygina, Šmelëv 2000.

<sup>19</sup> Dal' 1882b, p. 282, Vasmer 1987, p. 724.

<sup>20</sup> Dal' 1882b, p. 356, Vasmer 1987, p. 789.

do, che può essere accompagnata da un brivido fisico di imbarazzo per aver compiuto un atto vergognoso, mentre pozor si può meglio collegare al campo della *vista*<sup>21</sup>, importante soprattutto se l'atto vergognoso è visibile agli altri.

Come si è già accennato, i protagonisti dei cicli sull'infanzia di Iskander vivono in un piccolo mondo di ispirazione autobiografica molto compatto, in cui sono facilmente riconoscibili alcuni riferimenti spaziali e nominali ricorrenti<sup>22</sup>. Qui in particolare il narratore, ormai adulto, ricorda in prima persona il periodo in cui da bambino viveva in un cortile che costituisce un pittoresco microcosmo animato da un gruppo piuttosto delimitato di personaggi: alcuni familiari, fra i quali si distingue uno zio stravagante e un po' matto, i bambini suoi compagni di gioco e di avventura, i "notabili" del paese, come il "sarto ricco", o altri vicini e conoscenti con i quali egli interagisce e dei quali commenta l'operato con un tono a metà fra il filosofico e l'ingenuo. La cittadina dove egli vive è Muchus, che è un mero travestimento linguistico di Suchum, capitale dell'Abcasia, scritta al contrario. Qui e altrove nei racconti infantili di Iskander, nel cortile o nei suoi pressi troviamo un cipresso, un altro tipo di albero o un frutteto, che, come abbiamo già accennato, sono simbolo delle tradizioni locali e a volte svolgono un ruolo importante nelle dinamiche di crescita psicologica e di maturazione dell'io narrante. Bene scrive, ad esempio, Guercetti su questo importante aspetto della prosa iskanderiana:

Un libro di Fazil' Iskander e l'ultimo capitolo del *Sandro* portano il titolo di *De-revo detstva*, l'albero dell'infanzia, e una delle immagini in cui questa nostalgia dell'armonia più frequentemente prende forma è proprio l'albero: i suoi racconti e novelle sono pieni di alberi [...] gli alberi non solo rappresentano l'allegria e la generosità della natura, ma per Cik sono luogo privilegiato d'osservazione della realtà, rifugio e pausa meditativa<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Dal' 1882a, p. 238, Vasmer 1987, p. 303. Fra i vari esiti di questo termine nelle altre lingue slave, legati all'aspetto della messa in luce, della visibilità, ricorderemo ad esempio il cecco "pozor", che vuol dire "attenzione", e il bosniaco "pozorište", che significa "teatro".

<sup>22</sup> «E il protagonista è sempre lo stesso, per quanto egli si chiami ogni volta in modo diverso: a volte Remzik, a volte Cik, ma più spesso egli non ha un nome, in quei casi in cui la narrazione è condotta in prima persona. Ed è già una ventina d'anni che Fazil' Iskander non fa che mostrarci la sua infanzia» («И главный герой – все время один и тот же, хотя зовется он всякий раз по-разному: иногда Ремзик, иногда Чик, но чаще он не имеет имени – это в тех случаях, когда повествование ведется от первого лица. Вот уже на протяжении двух десятков лет Фазиль Искандер только и делает, что показывает свое детство»). Sarnov 1982, p. 13.

<sup>23</sup> Guercetti 1988, p. 132. Subito dopo la studiosa cita a proposito una frase altamente significativa di Iskander: «Амо gli alberi. Ми pare che l'albero sia una delle più nobili creazioni della natura» («Я люблю деревья. Мне кажется, дерево одно из самых благородных созданий природы»). La citazione proviene da Iskander 1979, p. 567.

### La scoperta della vergogna

Nel ciclo di racconti che abbiamo scelto di analizzare il primo momento in cui il narratore ricorda come da bambino scoprì l'esistenza della forte emozione della vergogna, del suo complesso raggio d'azione e delle modalità non sempre lineari della sua realizzazione è legato a una canzoncina, molto probabilmente a doppio senso e con sottintesi scurrili, che egli si ritrova a canticchiare fra le pareti della sua casa dopo averla sentita per caso per strada. Di seguito riportiamo il contesto e il testo stesso di quella che chiameremo "canzoncina della vergogna":

Così vivevamo discretamente d'amore e d'accordo, finché, non molto prima che cambiassero casa, non accadde un fatto che mi indusse a evitare i nostri vicini. Una volta per strada udii una bizzarra canzoncina che ritmava l'inizio della tavola pitagorica:

Uno per uno – un signore rincasò.  
 Uno per due – arrivò sua moglie.  
 Uno per tre – entrarono nella stanza.

E così via. Il quadretto coniugale, del tutto privo di qualsiasi contenuto sensuale, procedeva conformemente alla progressione numerica verso la sua severa, muta conclusione, e al numero dieci, mi pare, doveva coronarsi con la partenza di quel misterioso signore [...] Benché il mio entusiasmo fosse per l'appunto costruttivo, e non provassi il minimo piacere per quel quadretto, tuttavia indubbiamente capivo che i grandi non l'avrebbero inteso così, e che in loro presenza quella canzoncina non si poteva assolutamente cantare<sup>24</sup> (27).

Siamo evidentemente di fronte a un testo dotato di un doppio registro di intelligibilità e interpretabilità: mera filastrocca numerica per un bambino an-

<sup>24</sup> Nel presente saggio trarremo le citazioni in italiano dall'unica traduzione esistente, Iskander 2014, rimandando, per i corrispondenti passi originali, alla prima edizione russa in volume, Iskander 1988a. Dopo le citazioni indicheremo tra parentesi solo le pagine di queste due nostre edizioni di riferimento. «Так мы жили достаточно дружески и мирно, пока незадолго до их переезда на новую квартиру не случилось событие, заставившее меня сторониться наших соседей. Однажды на улице я услышал затейливую песенку, зарифмовывающую начало таблицы умножения: Одиножды один – приехал господин. Одиножды два – пришла его жена. Одиножды три – в комнату вошли. И так дальше. Картина супружеской жизни, совершенно лишенная какого-либо чувственного содержания, двигалась согласно цифровому нарастанию к своему суровому, бессловесному завершению и на счете, кажется, десять должна была завершиться отъездом этого таинственного господина. [...] Хотя восторг мой был именно конструктивным и я не испытывал ни малейшего удовольствия от этой картины, все-таки я, безусловно, понимал, что взрослые не так ее воспримут, что при них ее никак нельзя исполнять» (200-201).

cora protetto da una intatta innocenza; testo dai probabili sottintesi sessuali per gli adulti che sanno ormai gestire le emozioni con una ludica e “spudorata” sfrontatezza. Nelle pagine successive viene descritto magistralmente il passaggio fondamentale (da un punto di vista educativo, ma soprattutto all'interno della poetica testuale del ciclo) da un contesto di innocenza verso la scoperta dell'esistenza di tabù e situazioni sconvenienti. Il bambino scopre la possibilità della doppia lettura della realtà linguistica e testuale, associa all'istintivo moto vergognoso il concetto di segreto e di nascondimento di fronte agli osservatori, inizia, infine, a riflettere sulla natura di quell'emozione, sulle regole che la innervano, perfino sulle eccezioni della sua applicabilità.

I vicini hanno sentito il bambino canticchiare la filastrocca, e dall'alto della loro competenza interpretativa, del loro status di “post-innocenza”, lo prendono bonariamente in giro, indecisi se spetti proprio a loro svelare al piccolo i segreti del sottinteso e del gioco linguistico scabroso: «Alcuni giorni dopo questo episodio, incontrando i due coniugi, sentii che erano a conoscenza di qualche mio segreto, che questo segreto era umiliante e vergognoso e che lui, zio Volodja, moriva dalla voglia di raccontarmi quello che sapeva, mentre la moglie lo tratteneva»<sup>25</sup> (28).

Il rischio di svelamento, il sollevamento di un sipario mentale ed emozionale, il denudamento metaforico che minaccia l'innato pudore di un bambino lo spingono alla ricerca di una risposta, in quanto egli pre-sente soltanto, ma non comprende ancora appieno che si è verificato un atto di osservazione che lo ha svelato/denudato davanti a chi è in possesso di mezzi interpretativi superiori, e si trova già al di là del “muro della conoscenza” della vergogna: «...tutto questo non mi piaceva affatto, intuivo che minacciava un qualche smascheramento, ma non sapevo quale. È interessante notare che passando mentalmente in rassegna tutte le possibilità di venire svergognato non presi neppure in considerazione quei versucoli»<sup>26</sup> (28).

Già Aristotele nell'*Etica Nicomachea* rilevava che alcune emozioni, come la paura o il pudore (*aidôs*), hanno un correlato fisico, un «appoggio corporeo»<sup>27</sup>, e abbiamo già visto come la stessa etimologia del termine “styd” in russo ci

<sup>25</sup> «Несколько дней после этого случая, встречаясь с супружеской парой, я чувствовал, что они владеют какой-то моей тайной, что эта тайна унизительна и постыдна и что он, дядя Володя, порывается мне рассказать о том, что он знает, а жена его останавливает» (201).

<sup>26</sup> «И все это мне страшно не нравилось, я как-то чувствовал, что все это грозит каким-то разоблачением, а каким – я не знал. Интересно, что, перебирая в уме все возможности постыдного разоблачения, я целиком выпустил из виду эти стишки» (201).

<sup>27</sup> «...*aidôs* ha un appoggio corporeo: quando proviamo pudore arrossiamo, così come quando temiamo ci accada qualcosa di male diventiamo pallidi». Citiamo da Fussi 2018, p. 49.

rimanda anche a una radice fisica, sensoriale della vergogna, in quanto il termine è collegabile a una sensazione di freddo, di gelo conseguente allo “scopri-mento” metaforico. Qualcosa di simile, di fortemente fisico, si realizza qui nel preciso momento in cui per la prima volta il protagonista avverte con pienezza di avere superato la “soglia della vergogna”, di esserne stato toccato concretamente, nel momento in cui la vaga sensazione trova un correlato, una causa concreta, il punto d’origine, e il vicino di casa zio Volodja gli fa capire che la radice dell’imbarazzo sta proprio in quella “bizzarra canzoncina”: «Trasalii per la risata possente e feci un balzo indietro. Un’ondata di vergogna mi investì la faccia, come aria infuocata da una stufa aperta all’improvviso [...] Nello stesso tempo un certo istinto di conservazione spremette sul mio viso (lo sentivo) un’espressione di innocenza idiota»<sup>28</sup> (29).

È una sorta di battesimo del fuoco, un’immersione improvvisa, un cambio di livello esistenziale che porta di colpo la piccola “vittima” in un mondo di conoscenze e sentimenti ben più difficile da gestire, in cui bisogna far dialogare le proprie azioni con coloro che le osservano e che hanno degli strumenti interpretativi più affilati, capaci di svelarne i possibili sottotesti. Sono strumenti di cui il piccolo ha ancora poca o nulla dimestichezza: «...può anche darsi che abbia cantato qualcosa del genere [...] ma né allora né adesso so che cosa significasse. Ma intanto capivo benissimo tutto, cioè provavo una vergogna indicibile perché lui aveva sentito quella canzone»<sup>29</sup> (29).

*En passant*, notiamo che in questo caso la sensazione vergognosa è causata da un’esperienza vocale-uditiva, dall’ascolto della canzoncina da parte dei vicini attraverso una sottile parete casalinga, che è simbolica anche per la sua totale incapacità di proteggere privacy e segreti del bambino: una sorta di “muro della vergogna”, appunto, trasparente e ormai inutile. La mediazione dell’udito è probabilmente un’eccezione in una casistica per la quale sembrerebbe di poter rilevare come preponderante il senso della vista. La piccola vittima della vergogna si muove ancora in una dimensione “esoterica”, sente vivamente di essere stato colpito da quella emozione, sa che è entrato nella sua cerchia d’azione, ma non è ancora addentro alle sue regole e non ha la visione dell’iniziato: a dimostrazione di questo scarto di conoscenze, di questo doppio livello esperien-

<sup>28</sup> «Я вздрогнул от его могучего хохота и отпрянул. Волна стыда плеснула в лицо, как горячий воздух из внезапно распахнутой печки. [...] В то же время какое-то инстинктивное чувство самосохранения выдавило на моем лице (я это чувствовал) выражение идиотской невинности» (201).

<sup>29</sup> «...может быть, я что-нибудь такое и пел [...] но я и тогда не знал и сейчас не знаю, что это означало. Между тем я прекрасно все понимал, то есть испытывал невероятной силы стыд от того, что он слышал эту песню» (201).



ziale stanno espressioni che vanno ben oltre la propria concretezza tangibile: «dietro il sottile tramezzo», «la porta sigillata», «fruscii sospetti», «innocenza idiota». Esse costruiscono un tessuto testuale che sottolinea e conferma la presenza di due codici interpretativi, di due set esegetici differenti e paralleli, quello di chi conosce la vergogna, la sa gestire e la sfrutta anche per fini ironici e bonariamente vessatori (i vicini adulti), e quello di chi dovrà fare, nel seguito del testo, un percorso conoscitivo, quasi di “iniziazione alla vergogna”. Come ben rileva Benedikt Sarnov, uno dei procedimenti artistici preferiti da Iskander è appunto la descrizione del “salto di qualità” da uno stato esperienziale al successivo, con l’attenzione che si focalizza sul preciso momento in cui il suo giovane personaggio passa da una situazione spirituale all’altra<sup>30</sup>.

Come si accennava sopra, in queste pagine ci troviamo davanti a un’esemplificazione perfetta del primo incontro con quella specifica emozione: atto vergognoso (di cui in questo caso l’autore non ha ancora piena contezza né, tanto meno, colpa); osservazione esterna/svelamento dell’atto; presa di coscienza da parte dell’autore della sua posizione di “osservato/svelato”; tentativo di soluzione/copertura/ricomposizione. In linea generale questo tentativo si può realizzare attraverso modalità molto diverse, che vanno dal riconoscimento da parte dell’autore dell’atto di una propria responsabilità (con pentimento ed eventuale richiesta di perdono), alla negazione/sparizione/fuga (che possono sfociare anche nella tentazione di commettere suicidio)<sup>31</sup>, o ancora attraverso una razionalizzazione, un’analisi del meccanismo. È quest’ultima modalità che Iskander privilegia nel suo testo, svolgendo attraverso le parole del protagonista alcune riflessioni interpretative sulla natura del sentimento vergognoso. Una delle specificità di questo breve romanzo, lo possiamo anticipare, è appunto la descrizione di una strategia esegetica applicata ai meccanismi della vergogna, unita a una diversificazione tipologica, quasi tassonomica, delle sue possibili manifestazioni. Siamo, insomma, di fronte a una sorta di “enciclopedia della vergogna”, che ne descrive le prime esperienze, le possibili modalità di gestione e superamento, e alcune delle sue realizzazioni più importanti.

In questo primo episodio il bambino è ancora al di qua della frontiera conoscitiva, è limitato dall’ignoranza<sup>32</sup> (o comunque da una comprensione molto

<sup>30</sup> Sarnov 1982, pp. 18, 19, 22.

<sup>31</sup> Si vedano le tentazioni suicide del protagonista degli *Appunti di un giovane medico* di Michail Bulgakov, analizzate in Tria 2020.

<sup>32</sup> Concordiamo con l’analisi di Emanuela Guercetti: «La scelta dello sguardo infantile può naturalmente essere considerata un comodo espediente letterario: la capacità di stupore, la cosiddetta “ingenuità” del bambino, che per Iskander è solo ignoranza di alcune “regole del gioco” del mondo adulto, permette quello straniamento che sta alla base del suo stile. In particolare i ragazzi di Iskander, che conoscono tutte le complicazioni di rapporti e le sottigliezze psicologiche degli

vaga) delle regole e dei meccanismi vergognosi. Tale ignoranza è condensata nel “sintagma-leitmotiv” che abbiamo già citato («innocenza idiota») e che si ripete per ben quattro volte (29, 29, 30, 31)<sup>33</sup>, accompagnato nell’immediato intorno testuale anche da espressioni simili, come «[...] la mia ottusità»<sup>34</sup> (30). Egli inizia così il suo fecondo, ma non facile percorso di studio del funzionamento di questa emozione complessa e avvolgente, che continuerà lungo tutto il romanzo: «Cominciai a riflettere sulla natura misteriosa della vergogna. Perché il mio canto di per sé non mi aveva ispirato alcuna vergogna, ma quando ero venuto a sapere che l’avevano sentito i vicini adulti avevo cominciato a vergognarmene, anche se non era cambiato nulla? Perché?»<sup>35</sup> (30).

Ma è proprio in questo «non era cambiato nulla» che si nasconde il principio sul quale è basato l’episodio succitato: in realtà il cambiamento noetico e relazionale è intervenuto proprio nel momento in cui l’atto del canto (di per sé incolpevole, in quanto in esso mancano la piena coscienza e la volontà di trasgressione) è stato sottoposto a una risemantizzazione da parte di un Osservatore cosciente (zio Volodja), che conosce le regole dell’opportunità sociale, padroneggia le armi del doppio senso e con il suo intervento sottopone a svelamento il piccolo “trasgressore”, elevandolo dal suo livello di più o meno reale innocenza a un livello antropologico superiore, in cui il rapporto tra chi osserva<sup>36</sup> e chi agisce sottopone le azioni di quest’ultimo a valutazione, le proietta suo malgrado in un rapporto di contesti, confronti valoriali e connessioni che le privano della loro limpida e innocente, originaria, quasi edenica a-contestualità, ovvero in-giudicabilità. In altre parole, il sentimento della vergogna non si attualizza se non si sa di commettere un’azione inappropriata, se non vi sono doppie intenzioni o infingimento, e se mancano osservatori che la rendono oggettiva. Qui, verrebbe da dire, il ruolo di zio Volodja è quello di un serpente biblico parodizzato, che svela al Primo Uomo la sua nudità, attraverso la mela metaforica della “bizzarra canzoncina”. Non è dunque un caso che nelle pagine immediatamente successive lo scrittore metta nella mente del giovane protagonista riflessioni sulle «regole dei giochi dei grandi»<sup>37</sup> (31),

adulti, oltre a un’invidiabile capacità di autoanalisi, per decifrare la realtà si servono di una logica ancora incorrotta, che in quanto tale non funziona nel mondo dei grandi». Guerccetti 1988, p. 133.

<sup>33</sup> «идиотской невинности» (201, 201, 202, 202).

<sup>34</sup> «...своей тупости» (202).

<sup>35</sup> «Я стал задумываться над таинственной природой стыда. Почему мое пение само по себе не внушало мне никакого стыда, а когда я узнал, что его слышали взрослые соседи, оно стало внушать стыд, хотя в нем ничего не изменилось. Почему?...» (202).

<sup>36</sup> Si tenga comunque presente che la figura dell’Osservatore non va sempre intesa in modo concreto e usuale, tanto che in alcuni casi essa è rappresentata da un “osservatore immaginario” o da un “altro interiorizzato”, definizioni che troviamo in Williams 2007, pp. 99, 101.

<sup>37</sup> «Условия взрослых игр» (202).

sulla loro «madornale trasgressione»<sup>38</sup> (31), e sulle «eccezioni» rappresentate proprio dalle opere d'arte (ivi compreso il romanzo qui analizzato). L'esempio concreto riportato è quello dei baci fra innamorati: se nella vita reale essi devono essere tenuti nascosti, nelle opere cinematografiche sono la normalità, vengono accettati e non sono soggetti a condanna vergognosa.

Siamo convinti, e per questo motivo abbiamo deciso di soffermarci a lungo su questo primo episodio, che il valore e la profondità del testo di Iskander vadano molto al di là del semplice umorismo. Soprattutto i successivi episodi ci confermeranno come l'autore nelle sue opere utilizzi il caso comico o la stravaganza di certi personaggi per spingersi sui livelli molto più profondi di una risata che possa esorcizzare la paura, sui livelli delle pratiche apotropiche del riso antitotalitario. Nelle sue opere sono ben distinti, per esempio, il “riso libero”, anti-gerarchico, che si muove dal basso verso l'alto e si oppone al male deridendolo, e la “risata diabolica”, offensiva e oppressiva (che si muove dall'alto verso il basso), che invece imprigiona e schiaccia chi ne è incolpevole oggetto<sup>39</sup>.

### La vergogna e la bellezza

Qualche pagina dopo leggiamo un secondo episodio molto interessante per la nostra analisi. Il narratore ricorda quando da piccolo venne portato a scuola dalla madre e consegnato alle cure di un poco commendevole vicedirettore che aveva l'incarico di accompagnarlo nella sua prima classe, quella della maestra Aleksandra Ivanovna. In questo frangente viene come ribaltata la situazione del primo episodio e il piccolo protagonista diventa osservatore di un atto vergognoso. Il vicedirettore prima effettua un goffo e non proprio lodevole tentativo di colpire un incolpevole cane con un sasso, venendo però notato (“scoperto” nella sua bassezza) dal bambino e dalla sua mamma: «Si voltò indietro e, notata la mamma, dovette vergognarsi di quell'insuccesso. “Non te ne sei ancora andata?” disse, e mi parve che rimpiangesse di aver lasciato cadere il sasso»<sup>40</sup> (49). Ma è subito dopo che, attraverso il topos comico del buco della serratura, il comportamento del funzionario apre la strada a interessanti riflessioni. Il passo merita di essere riportato nella sua interezza:

<sup>38</sup> «грубое нарушение» (203).

<sup>39</sup> Si vedano le illuminanti pagine che Natal'ja Ivanova dedica al rapporto fra riso e paura e alle diverse categorie di riso: Ivanova 1990, pp. 152-154. Sul tema in generale e sulle sue variazioni nella letteratura russa si vedano almeno Bergson 1911, Propp 1988, Zveterevich 1980.

<sup>40</sup> «Он оглянулся и, заметив маму, видимо, устыдился своего неуспеха. – Ты еще не ушла? – сказал он, и мне показалось, что он жалеет, что выпустил камень» (211).

A un tratto il vicedirettore, lasciandomi, si curvò vicino a una delle porte e si mise a guardare dal buco della serratura. Non sentendo più i suoi passi, mi voltai e vidi la sua piccola figura rapacemente chinata davanti alla porta.

Mi parve strano che facesse ciò mentre mi accompagnava in classe, e soprattutto senza vergognarsi per la mia presenza. Ricordai che proprio così zio Kolja, quello matto, spiava dalle fessure del casotto della cucina una donna del nostro cortile di cui era innamorato. Ma non lo faceva mai se si sapeva osservato. Mentre questo qui sbirciava senza complimenti davanti a me.

Finalmente, staccatosi dal buco della serratura e senza minimamente vergognarsi per essere stato notato, tornò da me e procedemmo oltre<sup>41</sup> (50).

In tale congiuntura ci sembra di poter citare ironicamente il famoso aforisma di Čechov: «Una brava persona si vergogna anche davanti a un cane», mentre qui l'adulto non considera neanche il piccolo scolaro come essere vivente degno di scatenare sentimenti di imbarazzo, in una combinazione di svergognatezza quasi farsesca e di mancato riconoscimento del bambino come fonte di reale osservazione (e giudizio) morale<sup>42</sup>. Iskander non si sofferma però moralisticamente sul voyeurismo dell'adulto<sup>43</sup> (oggetto dello sguardo di soppiatto si rivela poi essere una «giovane maestra molto carina»<sup>44</sup>, p. 51), e riporta invece l'attenzione sulle modalità esegetiche del bambino, che ne è stato testimone. Questi riflette per la prima volta sulla sottile, delicata e persino pericolosa triangolazione fra bellezza, suo riconoscimento/ammirazione e vergogna:

È interessante che da bambino, se percepivo la bellezza femminile proprio come bellezza, questa percezione per me personalmente si accompagnava a una specie di senso di vergogna per la sua nudità [...] come la sensazione che l'am-

<sup>41</sup> «Вдруг завуч, оставив меня, наклонился возле одной из дверей и стал смотреть в замочную скважину. Перестав слышать его шаги, я оглянулся и увидел его маленькую фигурку, хищно склоненную у дверей. Мне показалось странным, что он это сделал, провожая меня в класс, и главное – не стыдясь моего присутствия. Я вспомнил, что именно так мой сумасшедший дядюшка наблюдал сквозь щелки в кухонной пристройке за одной женщиной из нашего двора, в которую он был влюблен. Но он этого никогда не делал, если знал, что кто-то за ним следит. А этот прямо при мне подглядывает. Наконец, отделившись от замочной скважины и нисколько не стыдясь того, что я это заметил, он подошел ко мне и мы пошли дальше» (212).

<sup>42</sup> Ricordiamo quanto affermava Aristotele nella *Retorica*: «In generale, invece, non ci si vergogna [...] di coloro di cui si disprezza grandemente la reputazione riguardo al dire la verità (nessuno si vergogna dei bambini e degli animali)». Citiamo da Fussi 2018, p. 58n.

<sup>43</sup> Si ricorderà qui, *en passant*, una formulazione di Freud che riteniamo utile al nostro discorso: «La potenza che si oppone al piacere di guardare, e che eventualmente è da esso soppressa, è il pudore» («Die Macht, welche der Schaulust entgegensteht und eventuell durch sie aufgehoben wird, ist die Scham»), Freud 2010, p. 40. Sul voyeurismo si leggano anche Metz 1980, Calvert 2000, Metzl 2004.

<sup>44</sup> «юная учительница, очень хорошенькая» (212).

biente circostante fosse troppo goffo e impreparato, non avesse un'atmosfera sufficientemente festosa per la percezione della bellezza, come se le belle donne dovessero comparire per strada solo nelle grandi occasioni: il Primo maggio, il 7 novembre, a Capodanno<sup>45</sup> (51).

Qui, di nuovo, attraverso la voce narrante l'autore si interroga sulle interconnessioni fra i valori antropologici fondamentali, il loro progressivo disvelamento agli occhi di un bambino e la loro non sempre facile interazione con l'ambito del mistero, del segreto, della necessaria protezione dal pericolo di uno svelamento volgare, osceno, spudoratamente pubblico. Il godimento della bellezza, l'osservazione delle beltà muliebri sono quasi di per sé (anche in assenza di farsesche spiate furtive) gesti di intrusione, di scoprimento inappropriato, di cui biblicamente ci si potrebbe vergognare, in quanto potenziali scintille di desiderio<sup>46</sup>. La bellezza è vergognosa in quanto esoterica, misteriosa, e la si offende se non se ne comprende e rispetta la sconvolgente potenza emozionale, il potere esplosivo del suo "denudamento": «In parte era la sensazione di una certa vulnerabilità di un bel viso femminile, come se fosse fatto di un materiale diverso dai visi comuni, e il conseguente desiderio di proteggerlo in qualche modo, di coprirlo con qualcosa come un velo [...] vale a dire la sensazione che la bellezza sia legata a qualche grande mistero che non si deve svelare»<sup>47</sup> (51-52). Di fronte a una così squisita sensibilità infantile è comprensibile la condanna dello sguardo grossolanamente indirizzato sulla collega dall'adulto che con i propri occhi ruba bellezza senza alcun pudore, riportandoci fra l'altro (a differenza dell'udito predominante del primo episodio) nell'ambito sensoriale che avevamo accennato essere in genere preponderante, quello della vista<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> «Интересно, что в детстве, если уж женская красота воспринималась как красота, то это восприятие для меня лично сопровождалось каким-то ощущением стыда за ее обнаженность. [...] чувством неловкости, неподготовленностью окружающей среды, ее недостаточной праздничной настроенностью для восприятия красоты, словно красивые женщины должны появляться на улицах только в большие праздники – Первого мая, 7 ноября, в Новый год» (212).

<sup>46</sup> «Avete inteso che fu detto: *Non commettere adulterio*; ma io vi dico: chiunque guarda una donna per desiderarla, ha già commesso adulterio con lei nel suo cuore» Matteo 5,27-28.

<sup>47</sup> «Отчасти это было ощущение некоторой ранимости красивого женского лица, словно оно сделано из другого материала, чем обычные лица, и связанное с этим желание как-то прикрыть его, накинуть что-нибудь на него вроде платка [...] а именно – ощущение того, что красота связана с какой-то великой тайной, которую нельзя обнажать» (212).

<sup>48</sup> Così sempre Aristotele nella *Retorica*: «E ci si vergogna di più delle azioni compiute sotto i loro occhi e allo scoperto (da qui il proverbio secondo cui la vergogna risiede negli occhi)». Citiamo da Fussi 2018, p. 58.

### La forza della vergogna

Procedendo nella lettura delle avventure del protagonista, notiamo come il tono della sua narrazione e la natura degli episodi testimonino una sua maturazione, intesa come crescita sia fisica che psichica. Ciò comporta anche una graduale acquisizione dei meccanismi emozionali, non più subiti o ignoti, ma sfruttati via via in maniera funzionale, quando non proprio egoistica. Un episodio rappresentativo di tale lenta evoluzione è quello in cui il protagonista non vive più la vergogna in modo passivo, ma lotta contro di essa, fra l'altro riportando una significativa vittoria basata sulla scaltrezza. Il racconto in questione è stato altrove pubblicato separatamente con il titolo *Vremja po časam*<sup>49</sup>, ossia "Il tempo misurato con l'orologio", che va distinto (lo si comprende leggendo il testo) dal tempo ricavato osservando il sole, o da quello calcolato grazie alla ripetizione di eventi quotidiani, come l'arrivo delle navi o la campanella della scuola. L'imbarazzo iniziale del bambino nasce dal fatto che egli non è ancora in grado, seppur in avanzata età scolare, di leggere il quadrante dell'orologio, poiché in un microcosmo come il suo cortile, legato a proprie specifiche leggi cronologiche ed antropologiche, nessuno ha ritenuto urgente metterlo a parte di questo dettaglio tecnologico: «Per quanto ci sia da vergognarsi (in realtà, adesso non me ne vergogno, ma allora sì), devo confessare che, pur avendo imparato a leggere ancora prima di andare a scuola, anche in età scolare trovai modo di conservare, per almeno tre anni, un'assoluta ignoranza di ciò che succedeva sul quadrante»<sup>50</sup> (104). A differenza che nei precedenti episodi di vita quotidiana, qui il sentimento di imbarazzo ha una forte componente razionale, legato com'è alla chiara coscienza di una mancanza di cui non ci si vuole fare carico di fronte agli osservatori: «Era semplicemente accaduto che nessuno mi avesse insegnato a leggere l'ora a tempo debito, e più tardi tutti erano convinti che ne fossi già capace, mentre io ormai mi vergognavo a chiederlo»<sup>51</sup> (105).

Qui diventa evidente un approccio molto più accorto alla questione, descritto dall'autore attraverso uno dei suoi procedimenti narrativi più caratteristici. È tipica, infatti, di Iskander la tendenza ad interrompere, inframmezzare e ar-

<sup>49</sup> Oltre che nel già citato Iskander 1973, il racconto veniva pubblicato ancora separatamente con questo titolo in una interessante raccolta, Iskander 1986, pp. 60-83, un anno prima che su «Znamja» uscisse l'edizione unificata del ciclo.

<sup>50</sup> «Как это ни стыдно (в сущности, сейчас это не стыдно, тогда было стыдно), должен признаться, что, научившись читать еще до школы, я уже в школьные годы ухитрился пронести, по крайней мере в течение трех лет, полное непонимание того, что происходит на циферблате» (238).

<sup>51</sup> «Просто так получилось, что вовремя мне никто не показал, как узнается время по часам, а потом все были уверены, что я это и так знаю, а мне уже было стыдно спросить» (239).

ricchire il filo tematico principale (impostato nell'incipit di ogni singola sotto-sezione narrativa) per mezzo di una serie di micro-episodi che vedono il cortile e i suoi abitanti come collante. A volte tali inserti prendono la forma di considerazioni autoriali di taglio filosofico<sup>52</sup> o di vere e proprie riflessioni letterarie. Sono interruzioni che fungono da freno e ritardo narrativo, che permettono di osservare una vicenda o approfondire un principio ideale da più punti di vista, apparentemente slegate fra loro, ma all'interno delle quali riemerge, quasi fiume carsico, la questione principale, in questo caso quella dell'orologio<sup>53</sup>. Essa è declinata e approfondita attraverso una serie di piccole variazioni simili a quelle musicali, in cui il rapporto ternario protagonista-orario-vergogna ha un suo sviluppo e un suo definitivo scioglimento in tono maggiore. Vediamo dunque il bambino industriarsi in diversi modi per venire a sapere ogni volta dai passanti o dai vicini di casa l'orario esatto; a volte l'ottenimento del risultato è legato a una duplice prova: il tentativo di non venire scoperto e il contemporaneo dolore fisico cui egli viene sottoposto, come quando è costretto a giocare con il manesco figlio dei vicini per farsi rivelare da lui (più piccolo, dunque fonte di ulteriore smacco) l'ora precisa. Gli echi strutturali musicali sono confermati anche da un preciso riferimento testuale, in cui il divario di conoscenze (di "sapienza") fra i due bambini viene messo in relazione con la ben nota rilettura immaginaria del rapporto fra Mozart e Salieri<sup>54</sup>: «[Il bambino più piccolo disse] che era capace di determinare l'ora dall'orologio e i punti cardinali dalla bussola. L'accento all'orologio provocò un dolore sordo nel mio petto, una contrazione salieriana del muscolo cardiaco. Persino dei bambini così piccoli sanno leggere l'ora, pensai, e perché diamine io non riesco ad imparare?»<sup>55</sup> (117).

Egli si sente, dunque, umile e invidioso imitatore salieriano, ancora inferiore

<sup>52</sup> «Una delle caratteristiche fondamentali della sua prosa consiste nel fatto che quasi ogni particolare o dettaglio diventa per lui pretesto per una diffusa riflessione autoriale» («Одна из существенных особенностей его прозы состоит в том, что едва ли не каждая подробность и деталь становится у него поводом для развернутого авторского рассуждения»). Sarnov 1982, p. 16.

<sup>53</sup> Facendo riferimento in particolare al ciclo di Sandro di Čegem, Lipoveckij sottolinea comunque il rischio che questa modalità narrativa di Iskander possa dar vita a testi non perfettamente strutturati, che si riducono a «una serie poco organizzata di storielle tematicamente simili, o, al contrario, per nulla simili, ma semplicemente incatenate una all'altra» («слабоорганизованный набор тематически сходных или наоборот ни в чем не сходных, но цепляющихся друг за друга анекдотов»). Lipoveckij 2000, p. 281.

<sup>54</sup> Fra i primi testi artistici che ci vengono in mente citeremo appunto la "piccola tragedia" *Mocart i Sal'eri* di Puškin (1831), il film *Amadeus* di Miloš Forman (1984) e l'omonima pièce teatrale di Peter Shaffer (1979), che fa da *trait d'union* fra il poeta russo e il regista cecoslovacco.

<sup>55</sup> «...что он может определять время по часам, а страны света – по компасу. Упоминание о часах вызывало у меня в груди глухую боль, сальерианское сжатие сердечной

di fronte alla sregolata “genialità mozartiana” di chi, piccolo *enfant prodige*, ha talenti maggiori dei suoi<sup>56</sup>. Poco più avanti, in una delle varie digressioni riflessive, iniziamo a comprendere meglio il senso profondo dell’opera che stiamo analizzando, che con il suo titolo apparentemente contraddittorio evidenzia valori positivi nell’emozione da noi studiata. Ricordiamo che la traduzione letterale del titolo suona “Valzer scolastico, ovvero l’energia della vergogna”, ma quale sarebbe questa energia, ed è essa costruttiva? Ebbene, scopriamo che, ancor prima di aver risolto il problema della lettura dell’orologio, il ragazzino ha cominciato a incanalare e sfruttare per fini potenzialmente positivi le proprie emozioni negative (stizza, invidia, vergogna...). Egli soffre di malaria, le cure dolorose richieste da questa malattia consistono soprattutto in iniezioni di chinino, le quali esigono dal suo piccolo corpo e dalla sua psiche prove di resistenza non indifferenti, anche al fine di evitare piagnucoli e brutte figure, che vedrebbero in lui tradite le fiere tradizioni del suo popolo di montanari:

In generale da bambino ero contraddistinto da un’insolita capacità di sopportare il dolore [...] Da principio mi vergognavo a gemere o gridare per consapevoli considerazioni etiche, a cui non erano evidentemente estranei dei frammenti di educazione abcasca. Presso gli abcas, come probabilmente presso tutti i montanari, nell’arte e nelle tradizioni popolari è piuttosto sviluppato il motivo della resistenza al dolore. In tal modo il motivo etico (la vergogna), sostenuto dall’esempio estetico (la canzone, la leggenda), aiutava a creare quell’esaltazione spirituale che in parte compensava la mancanza di anestetici nella medicina popolare<sup>57</sup> (129).

La forza della vergogna (ossia la ricerca del piacere derivante dall’aver evitato una umiliazione), unita alla sublimazione estetico-artistica, motiva dunque il bambino a superare le prove di iniziazione cui la vita lo sottopone. Del resto, come ricorda Alessandra Fussi, la vergogna è spesso legata ad atti o mancanze

мышцы. Даже такие дети умеют определять время, думал я, что же я никак не научусь?» (244).

<sup>56</sup> Iskander è tornato più volte su questo tema: con un saggio, dedicato al rapporto fra i due personaggi del testo puškiniano, Iskander 1984a, in cui riflette sulle interrelazioni fra vero genio, delitto, invidia e talento, e anche in una omonima poesia, Iskander 1984b.

<sup>57</sup> «Вообще в детстве я отличался некоторой повышенной терпимостью к боли. [...] Сначала мне было стыдно стонать или кричать из сознательных этических соображений, по-видимому, сказывались осколки абхазского воспитания. У абхазцев, как, вероятно, у всех горцев, довольно сильно развит в народном творчестве и в народных обычаях мотив преодоления боли. Таким образом, этический мотив (стыд), подкрепляясь эстетическим примером (песня, легенда), помогал создавать тот духовный подъем, который отчасти заменял отсутствие наркотических средств в народной медицине» (250).



che mettono in dubbio la nostra appartenenza a una comunità di cui ci riteniamo membri o della quale abbiamo alta stima, ossia, in ultima analisi, mettono in crisi la nostra identità<sup>58</sup>. In altri momenti, invece, il ragazzino non riesce a raccogliere in sé la sufficiente determinazione per dimostrarsi forte, “adulto” o abbastanza “abcaso” come le tradizioni locali imporrebbero. In tali frangenti egli non riesce dunque a convogliare la necessaria quantità di “forza della vergogna”, di energia reattiva che gli permetta di affrontare a viso aperto il dolore: «Si vede che, infiacchito nei nervi e rammollito dall'aumentata tenerezza che si dimostra a un malato, non potevo superare con la forza della vergogna quello che, paragonato all'iniezione di chinino, era solo un piccolo fastidio»<sup>59</sup> (130).

Siamo qui di fronte al nucleo del discorso impostato da Iskander con questo suo ciclo/povest': la vergogna può servire da molla psicologica, da fortissimo motivatore, da trampolino e punto d'appoggio utile per superare delle difficoltà, che si tratti di stringere i denti in presenza di un dolore corporale o di superare un'impasse situazionale come quella dell'orario. L'energia nascosta nella vergogna, il pungolo mentale che essa offre al fine di evitare una sconfitta, agisce come un motore di crescita psicologica e antropologica, che porta ad aguzzare l'ingegno, a giocare d'astuzia. È così che, raccolta ormai una discreta dose concentrata di quella forza, il ragazzino decide di “crescere”, di imparare costi quel che costi: si pone con ostinazione davanti a un grande orologio pubblico, e osserva come i passanti regolano su di esso i propri quadranti dichiarando l'ora ad alta voce, tanto che alla fine avviene il miracolo della comprensione: «in un certo istante, quasi spontaneamente, capii di colpo come la gente determinava l'ora»<sup>60</sup> (138). Superata questa prova esperienziale, fatto il succitato “salto di qualità”, trapassata la frontiera dell'ignoranza che lo segnava soprattutto nel primissimo episodio, il piccolo può tornare a casa da trionfatore<sup>61</sup>: «Mi accorsi di avere una gran fame, e mi affrettai a rincasare. Provavo una sensazione di levità e benessere: nessun segreto vergognoso mi opprimeva l'anima»<sup>62</sup> (141).

<sup>58</sup> Fussi 2018, pp. 14-16, 80.

<sup>59</sup> «Видимо, нервно ослабленный и изнеженный повышенной лаской к больному, я не мог силой стыда преодолеть эту, сравнительно с хинным уколом, маленькую неприятность» (251).

<sup>60</sup> «В какое-то мгновение, как-то само собой, вдруг сообразилось, как люди определяют время» (254).

<sup>61</sup> Proprio su questa importanza, anche simbolica, della “lettura del tempo” pone l'accento Lipoveckij, quando in merito a questi racconti nota «come gradualmente, attraverso errori incorreggibili e i tormenti causati dalla vergogna, si acquista la capacità di “comprendere il tempo”» («как постепенно, через непоправимые ошибки и муки стыда, приходит умение “понимать время”»). Lipoveckij 2000, p. 281.

<sup>62</sup> «Я почувствовал, что здорово проголодался, и поспешил домой. Мне было легко,

### La vergogna collettiva

Gli ultimi due esempi di questa sorta di tassonomia enciclopedica della vergogna sono i più interessanti, e forse i più inaspettati. Il primo di essi ha un riferimento cronologico preciso: «L'epoca che descrivo coincide con il Patto di non aggressione con la Germania, cioè con il 1939. Avevo dieci anni»<sup>63</sup> (149). Non è questa la sede per affrontare la difficile questione della valutazione e interpretazione del Patto Molotov-Ribbentrop: per i difensori della storia sovietica e i sostenitori di Stalin esso fu un difficile ma inevitabile passo strategico fatto dal “Padre delle Nazioni” per rinviare lo scontro bellico; per molti altri un atto vergognoso che vide l'URSS per qualche tempo affiancare il Reich, fino a concordare con esso l'invasione della Polonia. Che questa azione diplomatica (non facilmente interpretabile e figlia di un momento prebellico estremamente critico) possa suscitare sentimenti di incertezza, imbarazzo, quando non proprio di esplicita vergogna, è comprensibile. Come accade spesso nelle opere di Iskander, in queste sue pagine il grande tema storico viene filtrato attraverso il mondo, gli occhi e la capacità esegetica di un bambino, quasi come appendice casuale di una vicenda familiare, scolastica o ludica. L'episodio scatenante di tale riflessione sul Patto è una sorta di tradimento effettuato dalla amata maestra Aleksandra Ivanovna, più volte citata nel ciclo di racconti, dove è fatta oggetto di manifestazioni di affetto e devozione, in quanto è l'insegnante che legge alla classe la grande e adorata letteratura russa. Qui invece ella è costretta ad adeguarsi a uno dei frequenti «zigzag della politica» (153) sovietica, a una di quelle «virate di centottanta gradi, che nessuno si curava neppure di spiegarci»<sup>64</sup> (153). In conseguenza della firma del Patto e della urgente necessità di giustificare anche pubblicamente accordi diplomatici poco coerenti con la linea ideologica ufficiale tenuta fino a quel momento dagli organi governativi, la maestra dichiara che da quel momento in poi non si può più utilizzare il termine “fascisti”:

Ma ecco che un bel giorno per me personalmente si verificò l'esplosione interiore più forte che avessi conosciuto in vita mia.

“Ragazzi”, disse quel giorno Aleksandra Ivanovna, “adesso non si può più dire ‘fascisti’...” [...]

хорошо – постыдная тайна не отягощала мою душу» (256).

<sup>63</sup> Come Iskander stesso, a ulteriore conferma dell'ispirazione autobiografica del testo. «Время, описываемое мной, совпадает с мирным договором с Германией, то есть с 1939 годом. Мне было десять лет» (260).

<sup>64</sup> «зигзагов политики» «эти повороты на сто восемьдесят градусов, которые никто и не пытался нам как-то объяснить» (261).

Aleksandra Ivanovna ne parlò semplicemente come di una modifica introdotta da quel momento nelle regole grammaticali<sup>65</sup> (151).

Ciò che la propaganda frettolosamente re-indirizzata vorrebbe far passare come questione meramente terminologica non sfugge però al piccolo protagonista e ai suoi compagni di classe, fiondati di colpo e senza preavviso in un imbarazzo palpabile e scioccante: «Ed ecco, come se veramente le parole fossero rimaste sospese in aria, piano piano tutta la classe si rese conto della loro vergognosa leggibilità, i ragazzi cominciarono ad ammutolire»<sup>66</sup> (152). Per la prima volta in questo ciclo non siamo di fronte a un sentimento individuale, causato da atti personali del protagonista o di suoi conoscenti, bensì sotto la cappa di un'atmosfera di vergogna collettiva, una sensazione di inadeguatezza e di disagio interiore condivisa da tutti gli incolpevoli scolari. La vergogna si prova non solo quando se ne è causa diretta, a volte «la responsabilità non è di chi si vergogna»<sup>67</sup>, ma di chi in un dato contesto ha causato con il proprio agire un'atmosfera diffusa e trasmissibile di imbarazzo. Essa è qui sensazione comune, condivisa e contagiosa, quasi come un virus il cui “paziente zero” è la stessa maestra, costretta da ordini superiori a dichiarare una falsità inaccettabile, di cui però ella è ben cosciente: «Ricordo bene le chiazze rosse che comparvero sulle guance rugose della nostra vecchia maestra»<sup>68</sup> (152). È un esempio lampante di come Iskander utilizza la dimensione infantile come proiezione in piccolo di una condizione più ampia, potenzialmente nazionale. Ciò che non si può affermare *apertis verbis* nel consesso degli adulti sovietici (poiché nel 1939 è impossibile criticare qualsivoglia, per quanto incomprensibile, re-indirizzamento ideologico) si può per lo meno mediare attraverso la psicologia infantile, che si sostituisce all'incapacità (o incolpevole impossibilità) dei grandi di esprimere un naturale imbarazzo: «Non dimenticherò mai la vergogna che provai allora e che in qualche misura assalì tutta la classe»<sup>69</sup> (153). Con “classe”

<sup>65</sup> «Но вот в один прекрасный день для меня лично и произошел тот душевный взрыв, сильнее которого я не знал в жизни. – Ребята, – сказала в этот день Александра Ивановна, – теперь нельзя говорить “фашисты”...[...] Она об этом сказала просто как об изменении, которое отныне вошло в грамматические правила» (261).

<sup>66</sup> «И вот, словно в самом деле слова висели в воздухе, постепенно к их постыдной удобочитаемости подключился весь класс, в классе становилось все тише и тише» (261).

<sup>67</sup> Si veda Fussi 2018, p. 138, dove si citano l'esempio biblico di Susanna e i vecchioni, e quello della modella che posa nuda davanti a un pittore e si vergogna nel momento in cui si avvede che da oggetto artistico è divenuta per lui oggetto di attrazione sessuale.

<sup>68</sup> «Помню, хорошо помню красные пятна, которые пошли по морщинистым щекам нашей старой учительницы» (261).

<sup>69</sup> «Тот стыд, который я тогда испытал и который в какой-то мере охватил весь класс, я никогда не забуду» (261).

potremmo intendere “popolo sovietico”, e qui come in altri casi la riflessione artistica dello scrittore abcaso può fungere da sublimato sineddotico di una realtà storica poco rosea. Bene scrive la Ivanova: «In sostanza Iskander, attraverso una classe di una scuola elementare di provincia e la sua maestra (come intermediaria-esecutrice dell'autorità superiore), mostra il funzionamento di un sistema ideologico nel suo complesso»<sup>70</sup>. Il popolo sovietico non si vergognò abbastanza, sembra suggerirci l'autore, ovvero non poté reagire in modo adeguato alla confusa ma forte sensazione vergognosa che tali ripetuti zigzag politici gli causavano durante il regime staliniano. Così come non reagì, per paura o oggettiva impossibilità, a tanti altri crimini che il dittatore georgiano commise, spacciandoli per atti di paterna severità<sup>71</sup>.

La vergogna diffusa, pesante, vischiosa come una ragnatela, che invade tutta la classe è qui causata dal tradimento, nazionale (Stalin) e individuale (la maestra). Tradimento e devozione sono due poli opposti fondamentali dell'opera iskanderiana, nelle cui pagine all'esempio negativo di conformisti come la maestra si oppone la ingenua, forse donchisciottesca, ma ammirevole fedeltà di principi del puškiniano Savel'ič de *La figlia del capitano*<sup>72</sup>. Il tradimento, lo svelamento di un segreto, la vera e propria delazione sono tutte categorie anche politiche e sociali che Iskander tocca quasi casualmente (ma in realtà con lucidissima sapienza esopica)<sup>73</sup> nei suoi apparentemente innocui raccontini infantili. Così il piccolo protagonista, lungi dal rappresentare un ideale modello di esempio moralizzatore, è anch'egli un umanissimo conglomerato di virtù e debolezze, capace di rappresentare nel suo piccolo i vizi privati di tutta una popolazione che sul finire degli anni Trenta, quando i racconti sono ambientati, si

<sup>70</sup> «В сущности, Искандер – через начальный класс провинциальной школы и учительницу (как проводника-исполнителя верховной власти) показывает функционирование идеологической системы в целом», in Ivanova 1990, p. 138.

<sup>71</sup> A questo proposito è fondamentale leggere le pagine satiriche su Stalin, Berija e gli altri politici di partito presenti nel capitolo *Piry Baltazara* del romanzo *Sandro di Cegem* (Iskander 1989a, pp. 217-269). Ad ogni modo, anche in *Energia della vergogna* l'autore torna più volte con modalità critico-ironiche su alcuni aspetti della propaganda sovietica e dello stalinismo in particolare. Come quando, ad esempio, il bambino osserva con sospetto uno degli innumerevoli manifesti di propaganda, raffigurante un danzatore in costume nazionale che sprizza allegria e gioia di vivere, sotto il quale «c'è una scritta a caratteri cubitali: ‘La vita è diventata migliore, la vita è diventata più allegra’», e così commenta quello che è forse il più famoso e il più irrealista slogan coniato da Stalin: «Mi pare vergognosamente fuori posto la sua allegria, lì vicino alla fila» (186) («надпись крупными буквами: “Жить стало лучше, жить стало веселей”», «Я чувствую какую-то постыдную неуместность его веселья возле очереди», 277).

<sup>72</sup> Si leggano le considerazioni sul «trionfo della devozione», sull'anziano Savel'ič, servo fedele di Pëtr Grinëv, e in generale sul romanzo puškiniano, alle pp. 141-145 del romanzo (pp. 256-258 nell'originale).

<sup>73</sup> Del linguaggio esopico di Iskander parla più volte la Ivanova, anche in Ivanova 2016.

macchiò di non poche bassezze<sup>74</sup>. Ad ogni modo fra i suoi valori positivi figura ancora una certa purezza di percezione, una mancanza di sovrastrutture difensive che gli fa percepire vivamente la problematicità del contesto. Attraverso il prisma di tale approccio psicologico Iskander propone una acuta, astuta, per quanto indiretta, critica sociale e storica: «Iskander rivela il meccanismo di funzionamento dello stalinismo e ricrea la sua atmosfera attraverso la percezione del mondo di un bambino»<sup>75</sup>. Questa sensibilità infantile, questa visione dal basso è proprio il filtro conoscitivo ed esegetico che permette al protagonista di lasciarsi una possibile via d'uscita in chiusura del racconto: «E tuttavia sono grato a una certa sensibilità infantile che non mi fece pensare neppure per un attimo, lo ricordo bene, che quel tradimento fosse legato alla stessa Aleksandra Ivanovna. No, sentii che c'era una forza tremenda che schiacciava la nostra maestra col suo peso immane, e l'aveva costretta a dire ciò che ci aveva detto, comprendosi di chiazze rosse»<sup>76</sup> (153).

### La vergogna per la vittoria

L'ultima categoria che analizzeremo ha qualcosa di paradossale. Si tratta di un caso in cui il protagonista non si trova in una posizione di difetto in cui è oggetto dell'osservazione, tanto meno si macchia di azioni riprovevoli, né è passivo testimone di una situazione in cui è prevedibile o logico che egli possa sentirsi in difficoltà, come succedeva nei precedenti casi. L'ultima realizzazione vergognosa, anzi, non solo non è legata a un'umiliazione o a una sconfitta, ma al contrario sorge in occasione di una contingenza potenzialmente positiva, legata al successo ottenuto dopo una lunga lotta. Nella casa del cortile di Muchus dove il ragazzino abita si è insediato un nuovo inquilino, che dopo alcuni mesi

<sup>74</sup> Riguardo al tradimento dei valori, in questo caso familiari, citeremo velocemente almeno un altro episodio della vita del giovane protagonista, quello in cui egli rivela al padre che la sorella maggiore ha osato mangiare del lardo, cosa genericamente malvista in una famiglia di osservanza musulmana che non dovrebbe toccare la carne di maiale. Al di là dell'osservanza dei precetti di Maometto, il padre adirato però non punisce la sorella "apostata", bensì il ragazzino che ha rivelato il segreto, tradendo la familiare. Così il narratore riassume la lezione morale: «Сapiи per tutta la vita che nessun alto principio può giustificare la bassezza e il tradimento» (104); «Я на всю жизнь понял, что никакой высокий принцип не может оправдать подлости и предательства» (238).

<sup>75</sup> «Искандер вскрывает механизм действия сталинщины и воссоздает ее атмосферу через детское мироощущение» in Ivanova 1990, p. 139.

<sup>76</sup> «Все-таки я благодарен какой-то детской чуткости, которая ни на мгновение, это я помню хорошо, не дала мне подумать, что предательство это связано с самой Александрой Ивановной. Нет, я почувствовал, что есть какая-то страшная сила, которая с неимоверной тяжестью давила на нашу учительницу и вынудила ее, покрываясь красными пятнами, сказать то, что она нам сказала» (261-262).

smette di pagare l'affitto a sua madre, approfittando dell'assenza di una figura che in famiglia incarna l'autorità e il potere. Il padre del protagonista, infatti, è stato da poco espulso dall'URSS in occasione di una delle numerose ondate persecutorie rivolte contro i popoli considerati pericolosi o non integrati (è di origini persiane)<sup>77</sup>. Questa è la scena del commiato, anch'essa ammantata dall'emozione che con le sue molteplici varianti predomina nel libro che stiamo esaminando: «Non so perché, ma non piansi. Provai paura per mio padre e vergogna per tutti. Tutta la famiglia piangeva, abbracciandolo e baciandolo come fosse un morto. Allora non potevo rendermene conto, ma più forte di tutto era un senso di vergogna per quell'egoismo nudo del dolore. 'Non vi azzardate!' avrei voluto gridare, 'è ancora vivo, tornerà ancora!'»<sup>78</sup> (194).

In conseguenza di questa sventura l'atteggiamento dell'inquilino diventa sprezzante: approfittando delle sopraggiunte difficoltà di chi lo aveva accolto, egli assume un altezzoso atteggiamento di pubblico disprezzo, giustificato ufficialmente dal fatto che la famiglia del protagonista è caduta in uno status di "disgrazia politica", di modo che fra i contendenti nasce una penosa guerra legale. Ciò però mal si sposa con le pretese intellettuali dell'affittuario: «Ancor prima che entrassimo in guerra aperta, prendevo in prestito dei libri da lui. Aveva un enorme scaffale, pieno di vari libri meravigliosi. Ciò che stava facendo ora, se non contraddiceva quanto accadeva nella vita, contraddiceva quanto era scritto in quei libri. Io lo sentivo, e lui sapeva che lo sentivo, e si vergognava di me»<sup>79</sup> (196-197). Queste scaramucce sono solo un'ouverture preparatoria per il fulcro del racconto, inaspettato e tanto più pregnante. La causa legale volge a favore della famigliola, l'inquilino moroso è costretto a uno sfratto umiliante, eseguito in pubblico e alla luce del sole, di fronte a un consesso di coinquilini gongolanti perché "ha trionfato la giustizia". Tutti tranne uno, il narratore ragazzino, che non riesce a esultare: «E a un tratto, inaspettatamente, sentii una pietà imbarazzante [...] per lui. [...] Volevo soffocare in me quel sentimento vergognoso, ma non se ne voleva andare, e allora me ne andai io, per non vedere quel trionfo sulle rovine»<sup>80</sup> (199).

<sup>77</sup> Sia le origini che il triste destino del padre di famiglia sono di ispirazione autobiografica.

<sup>78</sup> «Не знаю почему, я не заплакал. Мне стало страшно за отца и стыдно за всех. Вся родня плакала, обнимая его и целуя, как покойника. Тогда я этого не мог осознать, но сильнее всего было чувство стыда за этот обнаженный эгоизм горя. "Не смейте! – хотелось крикнуть мне, – он еще живой, он еще вернется!"» (281).

<sup>79</sup> «Еще до того, как мы вступили в открытую войну, я иногда брал у него читать книжки. У него был огромный шкаф, наполненный разными чудесными книжками. То, что он делал, если и не противоречило тому, что делалось в жизни, противоречило тому, что было написано в этих книгах. Я это чувствовал, и он знал, что я это чувствую, и стыдился меня» (282).

<sup>80</sup> «И вдруг я неожиданно почувствовал смущающую душу жалость [...] к нему. [...]

Questo «trionfo sulle rovine» è inaspettatamente causa di grande disagio per un ragazzino che abbiamo visto crescere soprattutto dal punto di vista emotivo. Dopo i primi episodi di cattiva gestione della propria ignoranza emotiva (la canzoncina), o di imbarazzo per atti vergognosi altrui (il vicedirettore), egli ha persino imparato a volgere a proprio vantaggio la vergogna provata e la sua “forza/energia” (l’orologio), fino a sentire all’unisono con i compagni di classe l’imbarazzo per un atto disdicevole (il tradimento della maestra). Diremo *en passant* che per una scelta di economia espositiva non ci siamo soffermati estesamente su alcuni altri interessanti episodi di questa epopea emozionale, e che anche essi confermerebbero un progetto complessivo perfettamente strutturato nelle intenzioni dell’autore, al fine di disegnare una mappa delle varie possibili realizzazioni del sentimento vergognoso. Pensiamo ad esempio alla tormentosa lettura pubblica dei voti del bambino da parte della zia, che lo espongono al ludibrio di tutto il cortile come scolaro tutt’altro che eccellente<sup>81</sup>, o al ricordo dello zio preferito, Riza, anch’egli finito nel tritacarne staliniano e perseguitato dagli organi di polizia. La zia, rimasta senza sostegno economico, è costretta a vendere la bici nuova fiammante del piccolo protagonista, ed egli si trova a sperimentare un dolorosissimo contrasto fra la necessità razionale e i comprensibili crucci emotivi: «Provai piuttosto un certo risentimento verso la zia. Mi pareva che avrebbe potuto procurarsi i soldi per il viaggio in qualche altro modo. Ma capivo che adesso parlarne o anche solo pensarci era vergognoso»<sup>82</sup> (167).

Ma ciò cui egli giunge in chiusura di questo ciclo è un grado di squisita sensibilità umana che testimonia un’avvenuta maturazione: egli prova vergogna per la vittoria. La sua famiglia ha ottenuto quanto giustamente le spettava, ha vinto la causa, l’inquilino opportunista è umiliato e costretto alla ritirata, ma il narratore adulto ricorda come, ormai ragazzino d’una decina d’anni, avesse sentito vivamente che danzare sulle sventure altrui era un atto sconveniente, inadeguato, fuori luogo, tanto più per quanti erano essi stessi vittime di persecuzione (il padre e lo zio erano stati a loro volta umiliati e cacciati).

Я хотел подавить в себе это постыдное чувство, но оно никуда не уходило, и тогда я сам ушел, чтобы не видеть это торжество на развалинах» (283).

<sup>81</sup> L’episodio è alle pagine 74-91 della traduzione italiana, e alle pagine 224-232 della nostra edizione russa di riferimento. Ne citeremo solo la parte finale, in cui lo scolaro decide di convertire quella umiliazione pubblica in sprone per raggiungere profitti migliori: «...cominciare da domani una nuova vita [...] fare bene i compiti, perché non debba mai, mai più ripetersi quell’incubo ignominioso» (91); «с завтрашнего дня начать новую жизнь [...] хорошо делать уроки, чтобы никогда, никогда не повторялся этот позорный кошмар» (232).

<sup>82</sup> «Вернее, я почувствовал некоторую обиду на тетушку. Мне казалось, что она могла бы достать деньги на поездку каким-нибудь другим способом. Но я понимал, что сейчас говорить об этом и даже думать стыдно» (268).

In questo ciclo di racconti la vergogna è quindi presentata da diverse angolazioni, e ne risulta un quadro descrittivo tutt'altro che monocorde. Essa si rivela invece come una realtà multidimensionale e multisensoriale, in cui si alternano esiti, percezioni e punti di vista molto vari: 1) esiste la vergogna che si prova a causa di atti compiuti (da osservati) e quella che nasce per atti di cui si è meri testimoni (da osservatori); 2) la vergogna vagamente intuita, incerta e misteriosa, e quella che al contrario può essere pienamente dissezionata razionalmente; 3) la vergogna individuale e quella collettiva; 4) quella "retrospettiva" (che si prova per atti già compiuti) e quella "inibitoria" (che ci fa evitare di compierne altri)<sup>83</sup>; 5) la vergogna comica, persino farsesca (il caso del vicedirettore) e quella tragica e storicizzata (collegata qui a momenti problematici della storia sovietica); 6) distinguiamo ancora, infine, la vergogna meramente passiva (la canzonatura del primo episodio) e quella che si può trasformare in arma che operi attivamente sulla realtà (la lettura dell'ora). A causa della giovane età del protagonista rimangono comprensibilmente escluse alcune altre possibili e interessanti declinazioni, legate per esempio a contesti di potere, delitto o sessualità matura, ma ciò nonostante ci pare di poter affermare che Iskander sia riuscito a stilare una sorta di catalogo dinamico e molto sfaccettato di questa emozione, dove alcune sue fasi si evolvono naturalmente in quelle successive, in dipendenza dalla maturazione emotiva di un bambino che lungo l'arco della narrazione passa approssimativamente dai 6 ai 10 anni. Quella che l'autore abbaso ha impostato sulla falsariga di una ricostruzione emozionale della propria infanzia è una vera e propria enciclopedia ragionata del sentimento vergognoso, che in conclusione risulta dipinto nella sua molteplice complessità come una condizione emotiva che non deve essere necessariamente contrassegnata da un segno negativo, ma che nella sua ampia scala di realizzazioni ed effetti può svolgere una funzione utile e positiva. Ciò avviene non solo perché la sua forza, la sua interna "energia" (come da titolo) può spingere chi la prova a migliorarsi (foss'anche per evitare gaffe, brutte figure o umiliazioni), ma anche perché (ed è forse questo il portato più originale e definitivo di questo ciclo di racconti) chi ha provato e prova un sano sentimento di vergogna per le proprie azioni incerte o errate, per i propri sbagli colpevoli o per delle innocenti umiliazioni, può sviluppare, come fa il protagonista, la preziosissima "empatia della

<sup>83</sup> Questa è una delle fondamentali distinzioni di cui parla Alessandra Fussi nel suo imprescindibile saggio da noi più volte citato, con il quale ci piace anche concludere: «...ci si vergogna soprattutto da giovani e c'è da augurarsi, diventando adulti, che i motivi per vergognarsi siano sempre di meno; non perché da adulti si perda il senso del pudore, ma perché non lo si sente più come un'emergenza che irrompe improvvisa e come voce estranea [...] Se una buona persona ha poche occasioni per vergognarsi, ne può avere tante per esercitare il tatto e l'umiltà», Fussi 2018, p. 155.



vergogna”. È ciò che permette all'essere umano di non umiliare i propri nemici, di non ballare sulle macerie degli sconfitti, di opporsi a quello che, anche sulla base degli addentellati trasversalmente politici della prosa iskanderiana, potremmo chiamare “totalitarismo emotivo” del vincitore.

### Bibliografia

- ARUTJUNOVA N. D. 1997, *O styde i stuže*, «Voprosy jazykoznanija» 2, pp. 59-70.
- ARUTJUNOVA N. D., Janko T. E., Rjabceva N. T. (a cura di) 2000, *Logičeskij analiz jazyka. Jazyki ètiki*, Moskva.
- ARUTJUNOVA N. D. 2000, *O styde i sovesti*, in Arutjunova, Janko, Rjabceva 2000, pp. 54-78.
- BERGSON H. 1911, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris.
- BULYGINA T. V., ŠMELĚV A. D. 2000, *Grammatika pozora*, in Arutjunova, Janko, Rjabceva 2000, pp. 216-234.
- CALVERT C. 2000, *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*, Boulder.
- CATTANI A. 2020, *Quando la vergogna diventa malattia: catabasi del ribelle dostoevskiano*, «Archivi delle emozioni» I 1, pp. 73-89.
- DAL' V. I. 1882a, *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, vol. III, Moskva – Sankt Peterburg.
- DAL' V. I. 1882b, *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*, vol. IV, Moskva – Sankt Peterburg.
- FORNARO S. 2020, *Editoriale*, «Archivi delle emozioni» I 1, pp. 5-6.
- FREUD S. 2010, *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Milano (ed. or. *Die Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Leipzig-Wien 1905).
- FUSSI A. 2018, *Per una teoria della vergogna*, Pisa.
- GUERCETTI E. 1988, *Fazil' Iskander e l'albero dell'infanzia*, in Iskander 1988c, pp. 129-135.
- ISKANDER F. 1956, *Pervoe delo*, «Pioner», 11, pp. 41-46.
- ISKANDER F. 1973, *Vremja sčatlivykh nachodok*, Moskva.
- ISKANDER F. 1979, *Sandro iz Čegema*, Ann Arbor.
- ISKANDER F. 1983, *La costellazione del caprotauro*. Per cura di Michela Zernitz, «In forma di parole» 2, pp. 243-282.
- ISKANDER F. 1984a, *Mocart i Sal'eri*, «Znamja» 1, pp. 125-131.
- ISKANDER F. 1984b, *Mocart i Sal'eri*, «Literaturnaja gazeta» 21, p. 7.
- ISKANDER F. 1986, *Prazdnik ožidanija prazdnika*, Moskva.
- ISKANDER F. 1987, *Staryj dom pod kīparisom. Povest'*, «Znamja» 7, pp. 3-85.
- ISKANDER F. 1988a, *Kroliki i udavy, Proza poslednich let*, Moskva.
- ISKANDER F. 1988b, *La costellazione del caprotauro*. A cura di Victor Zaslavsky. Traduzione e nota di Cristina di Pietro, Palermo.
- ISKANDER F. 1988c, *Il tè e l'amore per il mare*. Traduzione e postfazione a cura di Emanuela Guercetti, Roma.
- ISKANDER F. 1989a, *Sandro iz Čegema*, Moskva.
- ISKANDER F. 1989b, *La notte e il giorno di Čik*. Traduzione dal russo di Emanuela Guercetti, Roma.
- ISKANDER F. 1989c, *Ob, Marat!*. A cura di Victor Zaslavsky. Traduzione di Cristina di Pietro, Palermo 1989.
- ISKANDER F. 1998a, *Sandro di Čegem*. Traduzione di Ljiljana Avirovič, Torino.

- ISKANDER F. 1998b, *L'uomo e i suoi dintorni*. Traduzione di Marina Bottazzi e Lila Grieco, Roma.
- ISKANDER F. 2014, *L'energia della vergogna*, con prefazione di Moni Ovadia. Traduzione di Emanuela Guercetti, Milano.
- IVANOVA N. B. 1990, *Smech protiv stracha, ili Fazil' Iskander*, Moskva.
- IVANOVA N. B. 2016, *Čelovek solnečnogo dara*, «Pravoslavie i mir», 02/08/2016 (<https://www.pravmir.ru/chelovek-solnechnogo-dara/>).
- KUČERSKAJA M. A. 2004, *Fazil' Iskander: Očelovečivanie čeloveka. Beseda o garmonii, smeche i poëzii doma*, «Rossijskaja gazeta», 04/03/2004 (<https://rg.ru/2004/03/04/iskander.html>).
- LIPOVECKIJ M. N. 2000, «Znamenitoe čegemskoe lukavstvo»: strannaja idillija Fazilja Iskandera, «Kontinent» 103, pp. 280-291.
- MALACHOVA S. A. 2011, *Ličnostno-émocional'nye koncepty «gordost'» i «styd» v russkoj i anglijskoj lingvokul'turach*, Armavir.
- METZ C. 1977, *Le Signifiant imaginaire: psychanalyse et cinéma*, Paris.
- METZ J. M. 2004, *From scopophilia to Survivor: a brief history of voyeurism*, «Textual Practice» XVIII 3, pp. 415-434.
- MICHAJLOVA Z. B. (a cura di) 1982, *Fazil' Iskander. Biobibliografičeskij ukazatel'*, Ul'janovsk.
- PROPP V. JA. 1988, *Comicità e riso. Comicità e vita quotidiana*, Torino (ed. or. *Problemy komizma i smeča*, Moskva 1976).
- RYŽENKOVA Ju. V., GOFMAN T. V. 2012, *Koncept styd v russkoj jazykovoj kartine mira*, in *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedenija i kul'turologii*, Novosibirsk.
- SARNOV B. M. 1982, *Mir Fazilja Iskandera*, in Michajlova 1982, pp. 12-28.
- ŠELUD'KO V. G. 2016, *Fazil' Iskander – pisatel', mudrec, filosof*, Bibliografičeskij ukazatel', Moskva (<https://bibliozaio.ru/personalii/fazil-iskander.html>).
- ŠMELĚV A. D. 2002, *Russkaja jazykovaja model' mira. Materialy k slovarju*, Moskva, pp. 117-132.
- TRIA M. 2020, *Il superamento della vergogna negli Appunti di un giovane medico di Michail Bulgakov*, «Archivi delle emozioni» I 1, pp. 91-117.
- VASMER M. 1987, *Étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, vol. III, Moskva (ed. or. *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1950-1958).
- WILLIAMS B. 2007, *Vergogna e necessità*, Bologna (ed. or. *Shame and Necessity*, Berkeley-Los Angeles 1993).
- ZALAMBANI M. 2003, *La censura sovietica nell'epoca della 'Stagnazione'. Il caso Iskander*, «Slavica viterbiensia» 1, pp. 135-155.
- ZALAMBANI M. 2009, *Censura, istituzioni e politica letteraria in Urss (1964-1985)*, Firenze.
- ZASLAVSKY V. 1988, *Introduzione*, in Iskander 1988b, pp. 7-10.
- ZASLAVSKY V. 1989, *La salvezza nel sorriso*, in Iskander 1989c, pp. 91-102.
- ZVETEREMICH P. 1980, *Fantastico grottesco assurdo e satira nella narrativa russa d'oggi (1956-1980)*, Messina.