

Jurij Trifonov
LA CASA SUL LUNGOFIUME
 (1976)

Noemi Albanese

Se il breve periodo del disgelo aveva fatto sperare in un'apertura dell'Unione Sovietica al mondo in grado di rendere possibile affrontare e rielaborare, parlandone e scrivendone apertamente, il trauma del terrore staliniano, con la stagnazione brežneviana il Paese torna a chiudersi su se stesso, infrangendo la speranza che la nuova (ma dalla vita brevissima) "sincerità in letteratura" (dal titolo dell'omonimo articolo di Pomerancev del 1953) potesse portare a un cambiamento definitivo e duraturo nella società. In questo contesto di forte disillusione Trifonov, scrittore rinomato fin dal giovanile *Studenti* (Studenty, 1950), che gli era valso il premio Stalin, si ritrova in una 'zona grigia'¹ popolata da "scrittori sovietici a tutti gli effetti, membri del partito, membri dell'Unione degli scrittori, che senza mai in nulla osteggiare le direttive del regime sembrano convivere con la letteratura più pedissequamente ortodossa [...] sulla base di un lieve antagonismo, calcolato al centesimo dagli strateghi della propaganda, e inteso invece in Occidente come reale contrapposizione" [CARAMITTI 2010: 46].

¹ La diversa lettura della zona grigia in patria e all'estero si riflette spesso sulla ricezione delle opere; ciò vale anche per *La casa sul lungofiume* che, come ricorda Carolina De Maegd-Soëp, fu molto criticata negli ambienti dell'emigrazione, in particolare perché "il libro era stato pubblicato legalmente in URSS, quindi non poteva essere veritiero" [DE MAGD-SOËP 1997: 167].

La storia editoriale che ha portato alla pubblicazione della *Casa sul lungofiume* (Dom na naberežnoj, 1976), data alle stampe senza nemmeno un intervento correttivo della censura, costituendo, per questo, un caso senza precedenti, è tanto emblema del funzionamento della ‘zona grigia’, quanto evento fortuito e inaspettato. Nel novembre 1975, infatti, Trifonov propone alla redazione di “Družba narodov” la sua nuova *povest’*, intitolata allora *Il lungofiume Sofijskij* (Sofijskaja naberežnaja), che uscirà sul numero di gennaio della rivista con il titolo definitivo (*La casa sul lungofiume*, appunto). Il successo dell’opera tra lettori e critici è straordinario: le copie vengono presto esaurite, diventando una rarità; al contempo, il Partito, incapace di comprendere come un tale testo avesse potuto superare le maglie della censura, con un intervento tardivo che non porterà ai risultati sperati, prova a bloccare la circolazione vietando alle biblioteche di darlo in prestito.

Secondo la ricostruzione di Leonid Terakopjan [cfr. LEVING 2005], all’epoca vicedirettore della rivista e responsabile dell’allestimento alla stampa del manoscritto, l’assenza di interventi correttivi fu accidentale e da attribuire solo al notevole carico di lavoro che gravava sulle spalle della censura sul finire del 1975, quando la maggior parte delle forze erano dedicate alla lettura dei numerosi materiali per il xxv Congresso del Partito, che si sarebbe svolto dal 24 febbraio al 5 marzo 1976. In maniera del tutto inaspettata arriva così al grande pubblico un’opera in cui i temi della memoria, della paura e della responsabilità collettiva hanno valenza strutturale e vengono sviluppati tramite un abile uso del non detto (*nedoskazannost’*), vera cifra stilistica – insieme alla densità (*plotnost’*) [cfr. SUTCLIFFE 2023: 79; BYKOV 2014] – della *povest’* che ricostruisce la parabola esistenziale di Vadim Glebov.

1. La struttura della *povest’* è complessa: da un punto di vista cronologico le vicende coprono un arco di poco meno di quarant’anni, dalla fine degli anni Trenta alla metà degli anni Settanta. Tra il prologo e l’epilogo, ambientati rispettivamente nell’agosto 1972 e

nell'aprile 1974, si inseriscono tutta una serie di flashback² legati alla giovinezza di Glebov, ai suoi primi rapporti con gli abitanti della *Casa sul lungofiume* (siamo a fine anni Trenta, in pieno terrore), agli anni successivi alla Grande guerra patriottica (narrati a partire dal 1947), in cui il protagonista frequenta l'Istituto letterario Gor'kij e torna, per perseguire i propri scopi utilitaristici, in una Casa che è ora profondamente mutata, e, infine, agli anni della maturità, in cui la Casa, ormai non più parte della quotidianità di Glebov, lascia comunque tracce di sé nel modo in cui l'uomo, ormai affermato studioso, decide di arredare la propria abitazione, scegliendo proprio quel mobiliario antiquario caratteristico degli appartamenti per i quali, da bambino, provava insieme attrazione e disprezzo. A complicare ulteriormente la disposizione non cronologicamente lineare degli eventi è l'alternarsi di due narratori, le cui voci sono spesso sovrapposte, permeabili e dai contorni estremamente sfumati: il primo è un narratore focalizzato su Glebov e che ne riporta il punto di vista sugli eventi narrati, riproducendone le omissioni, i 'buchi di memoria' più o meno consapevoli, legati a un tentativo di auto-assoluzione. A ripristinare ciò che Glebov non ricorda, svelando, in ogni evento, un'altra, fondamentale, "dimensione morale" [GILLESPIE 2006: 100] è invece il secondo narratore, secondo alcuni critici un ex compagno di classe di Glebov, non meglio identificato³ ma onnisciente.

Trifonov, quattordicenne, aveva promesso ai suoi amici che, diventato scrittore, "avrebbe consacrato la propria 'lira' alla memoria" [SLĚZKIN 2019: 849-] e realizza, con *La casa sul lungofiume*, esattamente questo atto di ricostruzione e analisi del ruolo del

² Nemmeno i flashback sono in ordine cronologico, perché il ricordo si origina a partire da specifiche suggestioni o sensazioni [cfr. KUČINA, MOROZOV 2014: 249].

³ Patera [1983: 268 e ss.] ipotizza che dietro questa voce si nasconda il personaggio di Jurka Medved', uno dei compagni d'infanzia di Glebov; per quanto suggestiva, questa ipotesi non sembra del tutto convincente perché incoerente in alcuni dettagli, quindi si è scelto, in questa sede, di riferirsi a questa voce come a un io narrante non meglio definito.

ricordo (mancato e negato) nella società sovietica a cui si fa riferimento già nell'incipit, isolato dal resto della narrazione dallo spazio tipografico:

Nessuno di quei ragazzi è ancora vivo: chi è scomparso in guerra, chi è morto di malattia. Alcuni sono svaniti nel nulla, altri si sono completamente trasformati, e, se incontrassero, per qualche sortilegio, coloro che sono scomparsi con indosso i loro giubbotti di fustagno e le scarpe di tela con la suola di gomma non saprebbero di che parlare. Temo che sarebbero tanto ciechi da non accorgersi neppure di aver incontrato se stessi. Al diavolo loro e la loro cecità! Il loro tempo è prezioso: prendono aerei, navigano, corrono a rotta di collo, arraffano a destra e a manca, vanno sempre più lontano, sempre più in fretta, giorno dopo giorno, anno dopo anno; le rive cambiano, le montagne arretrano, i boschi si diradano e si spogliano, il cielo si oscura, incalza il freddo, bisogna affrettarsi, affrettarsi, e non si ha più la forza di guardare indietro a ciò che è rimasto fermo e sospeso come una nube all'orizzonte⁴ [TRIFONOV 1997: 3].

La memoria, “malleabile e inaffidabile” [SUTCLIFFE 2023: 88], viene presentata come estremamente selettiva: dimenticare, per Glebov, è una scelta che lo porta a crearsi una versione più accettabile di quanto è stato [cfr. KUČINA, MOROZOV 2014: 250] e a giustificare, inconsciamente, i tradimenti compiuti a fini meramente utilitaristici

⁴ “Никого из этих мальчиков нет теперь на белом свете. Кто погиб на войне, кто умер от болезни, иные пропали безвестно. А некоторые, хотя и живут, превратились в других людей. И если бы эти другие люди встретили бы каким-нибудь колдовским образом тех, исчезнувших, в бумажных рубашонках, в полотняных туфлях на резиновом ходу, они не знали бы, о чем с ними говорить. Боюсь, не догадались бы даже, что встретили самих себя. Ну и бог с ними, с недогадливыми! Им некогда, они летят, плывут, несутся в потоке, загребая руками, все дальше и дальше, все скорей и скорей, день за днем, год за годом, меняются берега, отступают горы, редеют и облетают леса, темнеет небо, надвигается холод, надо спешить, спешить — и нет сил оглянуться назад, на то, что остановилось и замерло, как облако на краю небосклона” [TRIFONOV 1986: 363].

ed egoistici finalizzati a fare carriera. Questa inclinazione, però, non è da leggersi come un tratto esclusivo del personaggio, bensì come lo specchio di tendenze profondamente radicate nella società tardo-sovietica, dove il silenzio e l'oblio sono modalità di sopravvivenza al trauma. Come ricorda Platt [2019]:

il silenzio collettivo sulle violenze di massa del passato divenne per la società sovietica non tanto un fardello, quanto un principio strutturale (perversamente) positivo della vita sociale che definiva i confini dell'appartenenza sociale e i contorni della soggettività comune tardo-sovietica. [...] tacere questa memoria nel discorso pubblico era il pegno da pagare per partecipare alla vita sociale. L'appartenenza alla collettività si basava sulla disponibilità a sottomettersi e sottomettere gli altri a questa disciplina di ritrattazione. [...] Nell'URSS di Chruščëv osservare la regola che prevedeva di tacere sull'eredità del trauma collettivo era il prezzo da pagare per appartenere al tessuto sociale.

La scelta dell'oblio selettivo, dunque, non è solo di Glebov⁵, ma sistemica, della società tutta: nella *povest'* i vecchi bolscevichi parlano del passato di continuo senza mai menzionarne i dettagli, e lo stesso fa il vecchio professore Gančuk, che, tradito del protagonista, è, comunque, tanto vittima quanto carnefice e, interrogato nei suoi ultimi anni dall'io narrante sulle vicende legate alle ferventi discussioni letterarie degli anni Venti, sceglie il silenzio:

Andai più volte da Gančuk con il registratore, cercando di strappargli i particolari relativi alle burrasche degli anni Venti – testimoni di quegli anni semileggendari non ce n'erano quasi più – ma, purtroppo, ne ricavai ben poco. E non

⁵ “Forse non era del tutto esatto, Glebov si sforzava soltanto di non ricordare. Quello che non ricordava, cessava di esistere. Non c'era stato mai” [TRIFONOV 1997: 144]. “Все было, может, не совсем так, потому что он старался не помнить. То, что не помнилось, переставало существовать. Этого не было никогда” [TRIFONOV 1986: 483].

perché la memoria del vecchio si fosse indebolita. Non voleva ricordare. Non gliene importava più⁶ [TRIFONOV 1997: 154].

In controtendenza rispetto alla scelta del silenzio e dell'oblio, espressione metaforica della volontà di non crescere e maturare, nel tentativo fallimentare di fuggire dalle proprie responsabilità e dalle conseguenze delle proprie scelte⁷, è, infatti, solo la voce dell'io narrante, storico di professione e incarnazione della posizione autoriale, consistente "proprio nel desiderio di ripristinare, di non dimenticare nulla, di imprimere ogni cosa nella memoria del lettore" [IVANOVA 1984: 230] e le cui incursioni nel racconto iniziano spesso con le parole 'io ricordo' (*ja pomnju*).

2. La memoria diventa, dunque, scelta etica e compito che Trifonov, nel percorso di maturazione artistica e umana che lo porta a rinne-
gare le posizioni allineate al regime espresse in *Studenti*⁸, decide di assumersi, cercando di cogliere lo spirito dei tempi e di spiegarne l'influsso sui contemporanei, come dichiara in un'intervista a Leonid Bachnov del 1977:

Vedere, rappresentare lo scorrere del tempo, comprendere cosa fa alle persone, come tutto ciò che è intorno cambia. Il tempo è un fenomeno estremamente misterioso, comprenderlo e figurarselo è tanto difficile, quanto figurarsi l'infinito.

⁶ "Несколько раз я приезжал к Ганчуку с магнитофоном, стараясь выведать у него подробности, относящиеся к шуму и гаму двадцатых годов — ведь свидетелей тех полубогатых лет почти не осталось, — но, к сожалению, выведал немного. И дело не в том, что память старца ослабла. Он не хотел вспоминать. Ему было неинтересно" [TRIFONOV 1986: 492].

⁷ Secondo Bojko [2015: 115] la volontà di dimenticare sarebbe legata al desiderio di evitare ogni confronto con i rimorsi.

⁸ "È un libro che non ho scritto" recita la dedica della copia di *Studenti* che Trifonov regala, negli anni della maturità, a C. De Maegd-Soëp [cfr. DE MAGD-SOËP 1997: 34]. Si veda anche l'intervista rilasciata nel 1981, in cui, sulla stessa questione, afferma: "A cambiare non sono stato io, si è modificata in maniera incredibile l'epoca. Il tempo mi ha insegnato a guardare eventi noti con altri occhi" [TRIFONOV 1985b: 326].

[...] il tempo è ciò in cui ci immergiamo ogni giorno, ogni minuto... Vorrei che il lettore capisse che questo misterioso “filo che lega i tempi” passa attraverso di noi, proprio questo è il punto nevralgico della storia [TRIFONOV 1985a: 288].

Se il tacere collettivo è principio strutturale e sistemico, la memoria, idealmente antidoto all'imperativo di segretezza proprio dell'epoca sovietica, nella *povest'* sembra dunque fallire il proprio compito. Questo fallimento, però, è solo apparente, ed è proprio attraverso il non detto e “l'arte delle eloquenti omissioni e reticenze” [PLATT 2019] che il lettore (in particolare quello coevo a Trifonov, col quale condivideva lo stesso vissuto e gli stessi sistemi di riferimento) è condotto quasi per mano nel decifrare gli indizi disseminati nel testo, in un tentativo di rilettura collettiva della propria storia e, in particolare, di quella legata alle repressioni staliniane. Mai nominate direttamente,⁹ le persecuzioni della fine degli anni Trenta costituiscono lo sfondo della narrazione e prendono simbolicamente corpo nei cambiamenti che attraversano la *Casa sul lungofiume*, che altro non è se non la rappresentazione finzionale della Casa del governo (*Dom pravitel'stva*, o *Pervyyj Dom Sovetov*), costruita nel 1931 e destinata ad accogliere l'élite di partito. Qui visse lo stesso Trifonov fino all'arresto del padre nel 1937, e fu proprio durante le grandi purghe del 1937-1938 che la Casa si spopolò poiché quasi tutte le famiglie che vi risiedevano subirono le conseguenze delle repressioni, come testimoniano le numerose targhe affisse poi, in memoria, alle mura esterne [cfr. SLĚZKIN 2019].

Glebov, di umili origini, non è tra gli ‘eletti’ (sebbene anche tra di loro ci fossero notevoli differenze gerarchiche), ovvero tra gli inquilini della *Casa sul lungofiume*, bensì proviene da un appartamento in coabitazione nel vicolo Derjuginskij, poco lontano. Molti dei suoi

⁹ L'unico riferimento più o meno esplicito si ritrova nell'accenno alle sorti dello zio Volodja, per le quali Glebov viene mandato dai propri genitori a chiedere al patri-gno (chiaramente un agente della polizia segreta) dell'amico Lëvka Šulepnikov di intercedere.

compagni di scuola abitano però nella Casa, motivo per cui frequenta il luogo con sempre maggiore frequenza, in particolare a partire da quando vi si trasferisce Lëvka Šulepnikov, suo opposto per carattere e status, tanto da essere oggetto insieme di profonda invidia e ammirazione. Su una simile relazione di amore e odio si fonda il rapporto di Glebov con la Casa: “Da parte sua, Glebov [...] non avrebbe voluto frequentare il palazzo e tuttavia ci andava ogni volta che lo chiamavano, e ci andava persino senza essere invitato. Tutto in quella casa era attraente, inconsueto [...]! A casa sua tutto era risaputo, per filo e per segno, era meschinità, noia”¹⁰ [TRIFONOV 1997: 27]. La questione abitativa, legata alla volontà forte di un riscatto sociale, diventa per Glebov il motore unico della propria esperienza e il credo al cui altare sacrificare ogni cosa, a partire dai propri valori morali. Il racconto della sua infanzia è scandito dagli eventi che lo spingono verso la Casa e dal senso di vergogna e inadeguatezza che lo accompagna costantemente, accresciuto dagli sguardi sospettosi dei portinai di cui tutti i bambini (tranne, ovviamente, Lëvka, vista la posizione del patrigno) hanno paura e che, in questa allegoria per cui la Casa sul lungofiume altro non è se non figura del sistema repressivo tutto e del Cremlino¹¹ [cfr. GILLESPIE 2006: 104], simboleggiano la polizia segreta:

Glebov non andava molto volentieri a casa dei ragazzi che abitavano nel palazzone; o piuttosto ci andava con grande circospezione, perché i portieri lo guardavano sempre sospettosi e gli chiedevano: “Da chi vai?”. Bisognava dire da chi si andava, il numero dell'appartamento, a volte il portiere citofonava per accertare se realmente aspettavano il tal dei

¹⁰ “[...] ему самому не хотелось бывать в большом доме, и, однако, он шел туда всякий раз, когда звали, а то и без приглашения. Там было заманчиво, необыкновенно [...]! — а дома все было знакомо до ниточки, все глушь, скукота” [TRIFONOV 1986: 384].

¹¹ Questa interpretazione è supportata anche dal fatto che, nella *povest'*, ci si riferisca spesso alla Casa sul lungofiume come alla ‘casa grande’ (*bol'soj dom*), sintagma con il quale, colloquialmente, si indicava l'edificio dell'ОПУ-НКВД sul viale Litejnyj di Leningrado.

tali. Era spiacevole stare in piedi ad aspettare che finisse di accertarsi. Il portiere, mentre parlava, lo scrutava con uno sguardo tagliente e incorruttibile, come temendo che Glebov sgattaiolasse nell'ascensore senza permesso, e Glebov si sentiva un malfattore colto sul fatto. E non si poteva mai sapere che cosa avrebbero risposto dall'appartamento [...]»¹² [TRIFONOV 1997: 22].

La centralità dell'edificio nella narrazione è evidente anche nella scelta del titolo, che passa dal *Lungofiume Sofijskij*, che racchiudeva tanto la Casa, quanto il vicolo dove abitavano Glebov e alcuni suoi compagni, alla *Casa sul lungofiume*, sancendone l'assoluta rilevanza, almeno agli occhi del protagonista, per il quale costituisce il mondo intero e la cui vicenda è focalizzata al raggiungimento dello status rappresentato dall'abitazione, sebbene ne sia evidente il "cronotopo infernale" [SELEMENELEVA 2008a: 142]: chi ne esce scompare senza lasciare traccia.¹³ Tale disperato

¹² "Глебов не очень-то охотно ходил в гости к ребятам, жившим в большом доме, не то что неохотно, шел-то с охотой, но и с опаской, потому что лифтеры в подъездах всегда смотрели подозрительно и спрашивали: 'Ты к кому?' Надо было называть фамилию, номер квартиры, иногда лифтер звонил в квартиру и выяснял, действительно ли там ждут в гости такого-то. Стоять и ждать, пока он выяснит, было неприятно. Лифтер, разговаривая, поглядывал зорким и неподкупным оком, как бы опасаясь, что Глебов юркнет в лифт и уедет без разрешения, а Глебов чувствовал себя почти злоумышленником, пойманным с поличным. И никогда нельзя было знать, что ответят в квартире [...]" [ivi: 379-380].

¹³ Al riguardo è particolarmente indicativo il racconto dell'io narrante circa il momento in cui la sua famiglia lascia la Casa sul lungofiume: "E ancora mi ricordo quando ce ne andammo dalla casa sul lungofiume. [...] Una persona chiese al portiere: 'Di chi è questa roba?'. Il portiere rispose: 'Viene dal quarto'. Non disse il cognome della famiglia, non fece nessun cenno a me che gli stavo accanto, anche se mi conosceva bene; disse semplicemente così: 'Dal quarto'. 'E dove vanno?' 'E chi lo sa. Da qualche parte, dicono in periferia'. Avrebbe potuto chiedermelo, gli avrei risposto, ma non me lo chiese. Per lui già non esisteva più. Chi se ne andava da quella casa cessava di esistere. Soffrivo dalla vergogna" [TRIFONOV 1997: 104]. / "И еще помню, как уезжали из того дома на набережной. [...] Какой-то человек спрашивает у лифтера: 'Это чья такая хурда-мурда?' Лифтер отвечает: 'Да это с пятого'. Он не называет фамилии, не кивает на меня, хотя я стою рядом, он знает меня прекрасно, просто так: 'С пятого'. — 'А куда их?' — 'Да кто знает. Вроде, говорят,

e doloroso desiderio emerge con forza anche nelle parole dell'io narrante, abitante della Casa fino al momento in cui si deduce che i suoi genitori sono stati repressi e per il quale questa costituisce nient'altro che uno dei tanti luoghi della propria geografia sentimentale. Per lui è l'intero spazio cittadino, descritto da Trifonov in maniera sempre molto dettagliata, a costituire il sistema segnico di riferimento e ad assumere anche una funzione estetica [cfr. GRIGOR'EVA, CZJAN 2020: 27].

Omettendo ogni cenno più specifico agli anni delle grandi purghe, la narrazione compie un balzo in avanti e arriva – come già menzionato – al 1947, quando Glebov, studente dell'Istituto letterario Gor'kij, incontra nuovamente Lëvka e ricomincia a frequentare la *Casa sul lungofiume*. Delle vecchie conoscenze, continua ad abitarvi solo Sonja, che il ragazzo cerca non per amicizia, ma per i vantaggi che il padre della ragazza, affermato professore dell'Istituto letterario Gor'kij, avrebbe potuto portare alla sua carriera. Ciò che si trova di fronte, però, è un ambiente del tutto diverso, espressione di un'epoca diversa:

Il palazzone, così carico di significato nella vita precedente di Glebov (era peso, incanto, tormento, era una misteriosa forza magnetica che lo attirava irresistibilmente), adesso, dopo la fine della guerra, era caduto nell'ombra. Non c'era più nessuno da cui andare¹⁴ [TRIFONOV 1997: 50].

A poco a poco Glebov si insinuò di nuovo nell'atmosfera del palazzone. Non c'erano più i portieri all'ingresso. E gli

куда-то к заставе'. И опять мог бы спросить у меня, я бы ему ответил, но не спрашивает. Я для него уже как бы не существую. Те, кто уезжает из этого дома, перестают существовать. Меня гнетет стыд" [TRIFONOV 1986: 449].

Questo episodio appare emblematico anche perché rappresenta uno dei rari momenti in cui è possibile individuare con chiarezza degli elementi autobiografici; qui il rimando è al momento in cui, dopo l'arresto del padre nel 1937 e della madre l'anno successivo, Trifonov e la sorella saranno costretti a lasciare la Casa del governo per andare a vivere con la nonna materna.

¹⁴ "Большой дом, так много значивший в прежней жизни Глебова – тяготил, восхищал, мучил и каким-то тайным магнитом тянул неодолимо, – теперь, после конца войны, отпал в тень. Не к кому стало туда ходить" [ivi: 403].

inquilini sembravano non essere più gli stessi: erano più alla buona, i discorsi non erano più quelli di prima¹⁵ [ivi: 52].

3. Il ritorno di Glebov nella Casa è segnato dagli stessi sentimenti che avevano dominato nell'infanzia: "si portava un bruciore nell'anima: un misto di invidia e di qualche altro oscuro sentimento"¹⁶ [ivi: 15]. È proprio l'invidia a costituire il fulcro del rapporto con Lëvka, in una costante competizione che lo vedrà sconfitto in gioventù ma dalla quale crederà di trovare riscatto da adulto, nell'incontro casuale con un Lëvka che gli appare totalmente diverso:

Luomo guardò di nuovo Glebov torpidamente e voltò la testa. Certo, era Lëvka Šulepnikov, soltanto molto vecchio, sguallito e corroso dalla vita, con baffi grigi da ubriaco, diverso da quello di una volta, ma forse in una cosa rimasto uguale, in quella arrogante e sciocca insolenza di prima. Dargli del denaro per una sbornia? Glebov toccò con le dita la tasca dei pantaloni cercando a tasto dei soldi. Poteva dargli tre o quattro rubli, senza problemi. Se glieli avesse chiesti. [...]. Lo aveva colpito non tanto l'aspetto di Lëvka Šulepa o la miseria del suo stato, ma il fatto che Lëvka non aveva voluto riconoscerlo. Lëvka non aveva nessun motivo di essere offeso con Glebov. Non era colpa di Glebov, né della gente, ma dei tempi. E con i tempi non te la puoi prendere¹⁷ [ivi: 5-6].

¹⁵ "Постепенно и заново Глебков вползал в ауру большого дома. Лифтеров в подъездах теперь не было. И жильцы как будто не те, что прежде: вид попроще и разговор не тот" [ivi: 405].

¹⁶ "[...] у Глебкова с малолетства женье в душе: то ли зависть, то ли еще что" [ivi: 373].

¹⁷ "Человек опять посмотрел на Глебкова мутно и отвернулся. Конечно, это был Левка Шулепников, только очень старый, измятый, истерзанный жизнью, с сивыми запьянцовскими усами, непохожий на себя, но в чем-то, кажется, оставшийся непоколебленным, такой же нагловатый и глупо заносчивый, как прежде. Дать ему денег, что ли, на опохмелку? Глебков пошевелил пальцами в кармане брюк, нащупывая деньги. Рубля четыре мог дать безболезненно. Если бы тот попросил. [...] Поразило не обличье Левки Шулепы и не жалкость его нынешнего состояния, а то, что Левка не захотел узнавать. Уж кому-кому, а Левке нечего было обижаться на Глебкова. Не Глебков виноват и не люди, а времена. Вот пусть с временами и не здороваются" [ivi: 364-365].

Glebov guarda a Lëvka da una posizione che gli appare come di superiorità, di predominio, e che invece è quella di chi, senza scrupoli, si è costruito una carriera a scapito della propria integrità morale. Studioso ormai affermato, Glebov rappresenta il fallimento del mito dell'*intelligencija*¹⁸ nella società sovietica [cfr. SEIFRID 1990: 624; SUTCLIFFE 2023: 73], la sua è una parola vuota, irrimediabilmente legata da ogni valenza morale. A contare, per lui, è la materialità: i suoi ricordi sono costellati di piccoli dettagli inutili che servono solo ad allontanare da sé ogni assunzione di responsabilità, in un contesto in cui il *byt*, il quotidiano, assume una centralità farisaica.

Sono l'invidia e la voglia di arrivare al successo a costituire la giustificazione di ogni compromesso morale a cui l'uomo si abbassa, mentre ogni relazione che lo coinvolge ha carattere utilitaristico e venale [cfr. STREL'ČENJA 2010: 88], da quella romantica con Sonja, quando si sentirà per la prima volta padrone e al proprio posto nella Casa sul lungofiume, a quella lavorativa con Gančuk, il padre di lei, epurato nel contesto delle campagne contro il 'cosmopolitismo' e il 'servilismo rispetto all'Occidente' degli anni 1948-1949. È in particolare in correlazione a questi eventi che appare evidente come, oltre all'invidia, a dirigere le azioni di Glebov sia un profondo e triplice terrore: teme di essere disapprovato da chi lo circonda, di perdere l'amore di Sonja (pur non essendone lui innamorato) e, soprattutto, di vedere rovinata la propria carriera se avesse scelto di difendere Gančuk dalle accuse che gli venivano mosse [cfr. *ivi*: 90]. La paura lo conduce a una non scelta e a una lotta costante contro la propria coscienza. Chiamato ad esprimersi su Gančuk, non riesce a decidere come procedere: a toglierlo d'impaccio è la fortuita morte di sua nonna Nila, che gli offre la scusa perfetta per non presentarsi alla riunione. Per non dover scegliere, scomparirà poi dalla vita di Gančuk e di Sonja, che non vedrà mai più (salvo un incontro casuale a Riga di cui Glebov non

¹⁸ L'unico autentico *intelligent* della *povest'* è il tanto geniale quanto modesto Anton Ovičinnikov, ragazzo dal fisico fragile che morirà al fronte nel 1942, simbolicamente annientato dalla propria epoca.

sembra ricordarsi e che viene riferito dall'io narrante); la ragazza poi impazzirà, morendo giovane.

Il successo e la carriera di Glebov, dunque, sono basati su un doppio tradimento; l'unica a rendersi conto della sua vera natura, a coglierne le motivazioni venali, opportunistiche, e ad affrontarlo è Julija Michailovna, la moglie di Gančuk:

Poi, con la stessa fretta, a mezza voce, rapidissima, gli disse che era un uomo intelligente, ma che la sua era un'intelligenza fredda, inutile agli altri, disumana, un'intelligenza fine a se stessa, di un uomo del passato. Era una specie di delirio clinico. "Lei non immagina quanto è borghese!" Si era servito di tutto: della sua casa, della dacia, dei libri, del marito e della figlia¹⁹ [TRIFONOV 1997: 149].

Apparentemente vincente, nella rappresentazione che la propria memoria selettiva gli offre di se stesso, Glebov porta in realtà sul proprio corpo i segni dei peccati commessi. È la fisicità (telesnost') a mostrare come "i personaggi siano vittime di forze che non possono controllare" [SUTCLIFFE 2023: 92], schiavi di passioni a cui hanno sacrificato ogni cosa:

Quasi un quarto di secolo prima, quando Vadim Aleksandrovič Glebov non era ancora pelato, grosso, con le poppe da donna, le cosce grasse, il pancione e le spalle cadenti che lo costringevano a farsi cucire i vestiti dal sarto e a non comprarli già confezionati [...]; quando in bocca ancora non aveva i ponti di sopra e di sotto, i medici non rilevavano cambiamenti nel suo cardiogramma, segni di insufficienza cardiaca e un principio di stenocardia; quando ancora non era tormentato al mattino dai bruciori di stomaco, dalle ver-

¹⁹ "После этого она так же спехом, вполголоса, захлебываясь словами, сообщила ему, что он умный человек, но ум его ледяной, никому не нужный, бесчеловечный, это ум для себя, ум человека прошлого, какой-то клинический бред. – Вы сами не понимаете, насколько вы буржуазны! Будто он использовал все: ее дом, дачу, книги, мужа, дочь" [ivi: 487].

tigini, da un senso di spossatezza generale; [...] a quei tempi, quasi un quarto di secolo fa, c'era un certo professor Gančuk, c'era Sonja, c'erano Anton e Lëvka Šulepnikov, soprannominato Šulepa, tutti i suoi vicini di casa, c'erano varie persone scomparse un po' alla volta, e c'era lui, diverso da ora e sparuto come un passero²⁰ [TRIFONOV 1997: 10-11].

La vera sconfitta di Glebov, abile “nessuno” [ivi: 85; TRIFONOV 1986: 433], di successo non per virtù ma solo perché capace di adattarsi ai tempi che cambiano con la spregiudicatezza che si origina nel suo essere nient'altro se non una pagina bianca, di paura e negazione, si manifesta, dunque, sul suo corpo, rappresentazione antifrasticamente tangibile delle conseguenze del rifiuto di quell'invito a riappropriarsi della memoria e a trasformarla in assunzione collettiva di responsabilità che rappresenta tanto la missione dell'io narrante, quanto il lascito artistico e morale del Trifonov maturo.

²⁰ “Почти четверть века назад, когда Вадим Александрович Глебов еще не был лысоватым, полным, с грудями, как у женщины, с толстыми ляжками, с большим животом и опавшими плечами, что заставляло его шить костюмы у портного, а не покупать готовые [...]; когда у него еще не было мостов вверху и внизу во рту, врачи не находили изменений в кардиограмме, говоривших о сердечной недостаточности и начальной стадии стенокардии, когда его еще не мучили изжоги по утрам, головокружения, чувство разбитости во всем теле, [...] в те времена, почти четверть века назад, был такой профессор Ганчук, была Соня, были Антон и Левка Шулепников, по прозвищу Шулепа, с которыми Вадим Александрович жил по соседству, были разные другие люди, понемногу исчезнувшие, и был он сам, непохожий на себя и невзрачный, как гусеница” [ivi: 369-370].

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BOJKO 2015 S. Bojko, "... v kamere pytok". *Čelovek na sobranii v rannej i pozdnej proze Jurija Trifonova*, "Vestnik RGGU", 2015, 8, pp. 110-119.
- BYKOV 2014 D. Bykov, *Vremja Šulepy*, "Družba narodov", 2014, 5, <<https://magazines.gorky.media/druzhba/2014/5/vremya-shulepy.html>> (ultimo accesso: 2/05/2025).
- CARAMITTI 2010 M. Caramitti, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- DE MAGD-SOËP 1997 K. De Magd-Soëp [C. De Maegd-Soëp], *Jurij Trifonov i drama ruskoj intelligencii*, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, Ekaterinburg 1997.
- ĖKŠTUT 2014 S. Ėkštut, *Jurij Trifonov. Velikaja sila nedoskazannogo*, Molodaja gvardija, Moskva 2014.
- GILLESPIE 2006 D. Gillespie, *Iurii Trifonov: Unity through Time*, Cambridge University Press, New York 2006 [19921].
- GRIGOR'EVA, CZJAN 2020 O. Grigor'eva, N. Czjan, *Slova s semantičeskim komponentom 'gorod' v povesti Ju.V. Trifonova* Dom na naberežnoj, "Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta". Serija: Russkaja filologija, 2020, 5, pp. 26-33.
- IVANOVA 1984 N. Ivanova, *Proza Jurija Trifonova*, Sovetskij pisatel', Moskva 1984.
- KUČINA, MOROZOV 2014 T. Kučina, A. Morozov, 'Čužoe slovo' v povestvovatel'noj strukture Doma na naberežnoj Jurija Trifonova, "Jaroslavskij pedagogičeskij

vestnik”, iv, 2014, 1, pp. 249-252.

- LEVING 2005 Ju. Leving, *Vlast' i slast'* (Dom na naberežnoj Ju. V. Trifonova), NLO, 2005, v, <<https://magazines.gorky.media/nlo/2005/5/vlast-i-slast.html>> (ultimo accesso: 2/05/2025).
- PATERA 1983 T. Patera, *Obzor tvorčestva i analiz Moskovskich povestej Jurija Trifonova*, Ardis, Ann Arbor 1983.
- PLATT 2019 K. Platt, Dom na naberežnoj Ju. V. Trifonova i pozdnesovetskaja pamjat' o stalinskom političeskom nasilii: dezavuirovanie i social'naja disciplina, “Novoe Literaturnoe obozrenie”, i, 2019, 155, pp. 229-245 <https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/155_nlo_1_2019/article/20649/> (ultimo accesso: 2/05/2025).
- SEIFRID 1990 T. Seifrid, *Trifonov's Dom na Naberezhnoi and the Fortunes of Aesopian Speech*, “Slavic Review”, II, 1990, 4, pp. 611-624.
- SELEMENEVA 2008a M. Selemeneva, *Poëtika 'Moskovskogo teksta' Ju. V. Trifonova*, “Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Puškina”, XII, 2008, 2, pp. 131-148.
- SELEMENEVA 2008b M. Selemeneva, *Poëtika povsednevnosti v gorodskoj proze Ju. V. Trifonova*, “Izvestija Uralskogo Gosudarstvennogo universiteta”. Ser. 2. Gumanitarnye nauki, LIX, 2008, 16, pp. 195-208.
- SLĚZKIN 2019 Ju. Slězkin, *Dom pravitel'stva. Saga o russkoj revoljucii*, AST, Moskva 2019.
- STREL'ČENJA 2010 Ju. Strel'čenja, *Situacija kak forma realizacii i instrument analiza etičeskich konceptov v chudožestvennom tekste (na materiale povesti Ju.*

Trifonova Dom na naberežnoj), “Mir russkogo slova”, 2010, 3, pp. 87-92.

- SUTCLIFFE 2023 B. Sutcliffe, *Empire of Objects. Iurii Trifonov and the Material World of Soviet Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison 2023.
- TRIFONOV 1985a Ju. Trifonov, *Voobrazit' bezkonečnost'*, in Id., *Kak slovo naše otzovëtsja...*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1985, pp. 280-292.
- TRIFONOV 1985b Ju. Trifonov, *Roman s istoriej*, in Id., *Kak slovo naše otzovëtsja...*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1985, pp. 319-335.
- TRIFONOV 1986 Ju. Trifonov, *Dom na naberežnoj*, in Id., *Sobranie sočinenij*, I-IV, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1986, t. II, pp. 363-494.
- TRIFONOV 1997 Ju. Trifonov, *La casa sul lungofiume*, prefazione di L. Negarville, traduzione di V. Costantini, Editori Riuniti, Roma 1997.