

Jurij Oleša  
**INVIDIA**  
 (1927)

---

Mario Caramitti

*Non sospettava che l'ultima riga di Invidia sarebbe stata l'ultima indipendente, e quindi l'ultima riga della sua vita dotata di un valore letterario e sociale* [BELINKOV 1976: 328].

1. Questo giudizio spietato, crudele e in larga parte condivisibile è di Arkadij Belinkov, l'autore di *Resa e tracollo di un intellettuale sovietico. Jurij Oleša* (Sdača i gibel' sovetskogo intelligenta. Jurij Oleša), uno dei saggi più originali e illuminanti sul talento odessita destinato a entrare nel nutrito novero dei geni russi *unius libri*, chiudendosi pian piano in un bozzolo autoprotettivo di paura e silenzio, come una crisalide a ritroso.

Il libro di Belinkov è spumeggiante, ferocemente antiaccademico e politicamente scorrettissimo, aggressivo, irritante, talentuoso, scritto con i nervi a pelle, in un'eruzione di partigiana partecipazione. Insomma, realizzato in letterale applicazione dei precetti della congiura dei sentimenti che tanto miseramente naufraga in *Invidia*.

Belinkov, troppo giovane per incappare nel grande terrore, se l'era cavata nel 1944 con dieci anni di gulag per un romanzo che di più diretta filiazione olesiana non si potrebbe immaginare – *Il brogliaccio dei sentimenti* (Černovik čuvstv).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Il romanzo, caleidoscopico e forsennato, con tangibili squarci di talento, è uno dei pochissimi testi cui sia toccato in sorte di risorgere, nel 1996, dagli archivi del KGB. *OpeRus: la letteratura russa attraverso le opere. Dalle origini ai nostri giorni*, Wojtek 2023- ISBN 9788831476386 DOI 10.61004/OpeRus0047

Naturalmente, a leggere il finale di *Invidia* (Zavist', 1927), quando i due partigiani dell'intelligencija creativa, travolti dal maccigno della società sovietica e dalla rivolta dei loro stessi sogni, si ritrovano, pur di avere un tetto sulla testa, a condividere il letto della repellente vedova Anečka, coltivando l'unico sentimento che gli resta, l'indifferenza, si può altrettanto bene riconoscere a Oleša una lucida e tragica saggezza, capace, nel 1927, quando Stalin, tra gli ultimi fuochi della NEP, sta ancora completando l'accentramento di ogni potere, di cogliere con disincantata lungimiranza l'assoluta mancanza di orizzonti. È raggelante l'eloquenza dei due ex ribelli, tornati quasi bambini, uno di qua e uno di là nel lettone cosparso dei lunghi capelli che Anečka va perdendo. Il senso del tempo senza uscita è specchiato al duplice livello di profondissima metafora e angosciante fisica evidenza dalle ultime parole di Ivan Babičev a Kavaleroŭ:

“[...] e c'è una cosa, a proposito... una cosa che ho da dirle, e le farà certo piacere: oggi è il suo turno, dormirà lei con Anečka. Urrà!”<sup>2</sup>

Nei quindici anni a cavallo della Rivoluzione l'essenza del gesto estetico aveva subito un'intensificazione e un'estremizzazione equiparabile solo alla portata utopica dei rivolgimenti politico-sociali

---

Di nulla consolazione per l'autore morto quasi trent'anni prima, che, dopo averlo perso assieme a altri testi scritti in prigionia, non sarebbe più tornato alla prosa creativa. *Resa e tracollo* è stato scritto dopo la liberazione, alla fine degli anni Cinquanta e pubblicato in *tamizdat* nel 1976.

<sup>2</sup> “И сегодня, кстати... слушайте: я... сообщу вам приятное... сегодня, Кавалеров, ваша очередь спать с Анечкой. Ура!” [OLEŠA 1987, 101]. Da qui in avanti tutte le citazioni di Oleša non diversamente attribuite vanno riferite a questa edizione. Le versioni italiane sono dell'autore del saggio, ma esiste in commercio la valida traduzione di Daniela Liberti per i tipi di Carbonio, 2018. Come sempre in Oleša, il desolante senso di disperazione della chiusa non esclude allusioni parodiche al mito della coppia allargata negli anni Venti sovietici, sia biografico (Majakovskij e i Brik) che finzionale (il film *Sulla Tret'ja Meščanskaja*, di Room e Šklovskij) [cfr. SMIRNOV 2012: 216].

sottesi. Quando su questi si allunga l'ombra di un nuovo autocrate, l'intelligencija che si avvia al calvario è divisa tra sconcerto e scoramento e avverte nel modo più lacerante le proprie contraddizioni. Di questo parla *Invidia*, con una chiarezza, una lucidità, una preveggenza che hanno eguali forse nel solo Zamjatin. Ma *Noi* parla della società in quanto tale, mentre Oleša dell'intelligencija e all'intelligencija. E tutti quelli che sono indisponibili al suicidio lo ascoltano, scegliendo la strada dell'occultamento in profondissimo cassetto, come Platonov e Bulgakov, magari abbinata alla menzogna di facciata, come nel caso di Vsevolod Ivanov,<sup>3</sup> o si isolano nella letteratura per l'infanzia, come Čukovskij, o nelle traduzioni, come Pasternak prima di *Živago*.

Oleša stesso, dopo *Invidia*, pubblicherà solo quanto già scritto: la lunga fiaba allegorica *I tre grassoni* (Tri tolstjaka, del 1924) e un pugno di scintillanti racconti, coevi al romanzo o appena successivi. Poi, con il dramma del 1931 *L'elenco delle benemerienze* (Spisok blagodejanij), affidato al non meno interiormente dibattuto talento di Mejerchol'd, farà un ultimo (e già più grezzo) tentativo di significazione occulta, e infine sceglierà, nella maniera più dolorosa, di tacere alla grande lingua poetica e continuare a scrivere in codici paralleli, per il teatro, il cinema, senza mai cedere del tutto alla nuova ortodossia, mantenendo una professionalità per moltissimi altri impensabile, ma comunque non esente dal contagio del grigiore comune, che si estende in minor misura alla molto intima e intensa scrittura aforistico-memorialistica di *Neppure un giorno senza una riga* (Ni dnja bez stročki, 1956), libro assai apprezzato da Mariëtta Čudakova, artefice della riscoperta di Oleša in epoca tardo sovietica [1972: 62, 85].

Nel 1927, però, pur con tutta l'angoscia del futuro, Oleša resta un piccolo grande uomo che ha capito tutto e sfrutta l'ultima finestra disponibile per radiografare quella società, quel presente e l'imme-

---

<sup>3</sup> Curiosamente, tanto più era radicata la percezione di un Ivanov ligio e leale al potere sovietico, tanto più difficoltosamente ora riemergono dall'ombra i suoi *U e Cremlino* (Kreml'), nonostante siano autentici gioielli.

diato passato, tutto filtrando attraverso un inno e lamento funebre al proprio talento.

Questo è *Invidia*, enciclopedia dell'antifrase, degli eroi sovietici puri e perfetti smargiassati e lardellati, dei torvi figure, un po' curvi e un po' sudici, individualisti e passatisti per i quali vibrano le corde occulte del testo, e degli stessi che, *davvero*, a un terzo livello, interstiziale e lampante, patiscono la più rovinosa delle sconfitte. E un'unica, ineccepibile strategia semiotica: tutto è detto in superficie, senza nulla nascondere, se solo ancora si è in grado di considerare che una parola giace su più assi e può entrare in relazione con qualsiasi altra parola del testo. Chi è sordo, invece, o già vuole ingannarsi, può benissimo leggere un inno al *brave new world* sovietico. Ma che incisività. Che nitore. Nulla a vedere con le convoluzioni artefatte cui sarà costretto il futuro linguaggio esopico.

Il segreto del libro, del suo fascino palpabile e di un'eterna giovinezza che esula del tutto dalla ben tangibile contingenza, sta proprio in questo terzo livello, di densità esponenziale, sovraccarico di significazione, che persegue al contempo l'arsione celebrativa di ogni punto di riferimento connaturato al modernismo e il rovesciamento ludico della prospettiva assiologica formalmente dichiarata. Non minore è l'incidenza della pura energia verbale di un libro leggero, aereo, fatto della materia dei sogni, ma denso di tutti i procedimenti e gli stilemi della stagione delle avanguardie.

Sorprende la maturità con cui l'autore ventottenne riesce a concentrare in un unico testo massimo vigore creativo e canto del cigno, dissimulazione e denuncia, narrazione incalzante e dilemmi esistenziali. Libro di grande teatralità, *Invidia* può dare l'impressione di dinamico e ininterrotto artificio, come se i protagonisti fossero consapevoli di recitare un ruolo, insieme metatestuale e generazionale, di essere burattini calati in una storia e nella storia. Sono quindi, allo stesso modo, personaggi esemplari e individualità a tutto tondo dal nitido spessore psicologico:

Allora mi si è rovesciata addosso una grandinata di battutacce. Potevo in effetti ben sembrare ridicolo: un tale ricciolone sgangherato. Il basso di un uomo mi accompagnava sghignazzando. Mi lanciavano manciate di piselli. Ho aggirato il mio tavolino e mi sono messo in faccia a loro. La birra si spargeva sul marmo, io non riuscivo a liberare il pollice che si era incastrato nel manico del boccale; sbronzo, ho cominciato a denudare l'anima: autodenigrazione e boria fuse in un unico fiotto.<sup>4</sup>

Nella scena della rissa in birreria che prelude al caritatevole soccorso di Kavalеров da parte di Andrej Babičev, il protagonista e narratore si presenta dall'interno e dall'esterno, ai propri occhi di artista della dissimulazione e a quelli impietosi degli astanti, agli astanti come attore, che sta per intonare una delle sue più deliranti tirate, ai lettori come autore di quell'attore.

2. Da qui un secondo piano di lettura, al quale tutte le posizioni ideologiche e umane appaiono potenzialmente legittimate e coerenti, una sorta di citazione parodica della polifonia dostoevskiana, intesa a irretire generazioni di censori e lettori.

Lasciata da parte la figurina evanescente della giovinetta angelicata Valja, comune musa di entrambi gli schieramenti ideologici, i rappresentanti del nuovo e del vecchio mondo, l'uno contro l'altro armati, si dispongono in evocativa simmetria: da una parte Andrej Babičev, mastodontico burocrate e stachanovista *ante litteram*, che sta creando una mensa da migliaia di coperti, iperefficiente ma al momento incompiuta e tenebrosa, tra impalcature che sembrano rivelare fotogrammi del coevo *Metropolis*; accanto a lui il figlio adot-

---

<sup>4</sup> “Тогда целый град шуток посыпался мне вслед. Я и в самом деле мог показаться смешным; этакий вихрастый фрукт. Мужчина вагонку гоготал басом. Швырнули горошиной. Я обошел свой столик и стал лицом к ним, - пиво ляпало на мрамор, я не мог высвободить большого пальца, запутавшегося в ручке кружки, хмельной, я разразился признаниями: самоуничужение и заносчивость слились в одном горьком потоке” [14].

tivo Volodja Makarov, calciatore d'alto livello e uomo nuovo per eccellenza, fusione perfetta di energia e stolidità, il cui sogno è divenire un uomo-macchina;<sup>5</sup> a loro, in chiasmo d'età, si contrappongono lo spiantato sognatore Nikolaj Kavalero, un giovanotto roso da incontenibile e inespresa ambizione (dissimulatamente poetica, pur se costretto a attività creative del tutto surrogate),<sup>6</sup> raccolto per strada pesto e ubriaco da Babičev e ospitato nel suo appartamento d'élite, e il fratello di Babičev, Ivan, genio cialtrone di polivalenza leonardesca e profeta dei valori del passato, che recluta adepti in giro per le bettole, trama una congiura dei sentimenti (nella quale Kavalero gioca certo il ruolo di invidioso patologico) e sostiene di aver costruito una prodigiosa macchina delle macchine dalle cento funzioni, ivi inclusa, come allude il nome di 'Ofelia', la generazione di amore e gelosia.

I rapporti tra i quattro incidono pochissimo a livello d'intreccio, si osservano e si spiano (e si giudicano) molto più di quanto s'incontrino e si parlino; l'unico scarto davvero avvertibile è il trasferimento della dipendenza-discepolato di Kavalero da Andrej a Ivan Babičev ("amico, maestro e consolatore"),<sup>7</sup> che, con il ritardato ingresso in scena di Volodja, viene a comporre definitivamente i campi ideologicamente contrapposti. Andrej Babičev, latore di evidenti tratti androgini, "a cominciare dal cognome<sup>8</sup> e dalla pinguedine" [Žolkovskij 1994: 157], è l'incarnazione di una materialità che proclama e scimmiotta il materialismo, apre il romanzo con una trionfale defecazione ed è sempre circondato, anche in

<sup>5</sup> Nel groviglio delle prospettive riflesse e contaminate, Volodja dichiarerà candidamente di provare "invidia" per le macchine [45].

<sup>6</sup> Belinkov nel suo libro tratta Kavalero come portatore di una esplicita funzione letteraria, che risale al contrasto puškiniano e blokiano tra il poeta, sordo e passivo finché non mosso dal verbo, e la folla beota [1976, 185]; l'appellativo che rivolge a Kavalero è costantemente *poët*. A livello testuale Kavalero, che non esita a farsi *ghost writer* per i progetti di Andrej Babičev, non scrive che stornelli per la varietà (come, del resto, Oleša stesso).

<sup>7</sup> "Друг и учитель и утешитель" [50].

<sup>8</sup> *Baba* è la donna al registro più basso.

metafora, di carne, di cibo, di adipe, sudore e salsicce, quintessenza di una fisicità che arriva alla reificazione, e viceversa. Come notava già il contemporaneo Berkovskij: “orientando le sue metafore e similitudini sulla ‘cruda natura oggettuale’, Oleša introduce al contempo questa nel nostro orizzonte, elevandone così la percezione” [1989, 100]. L’altro caposquadra invece, suo fratello Ivan, sfoggia una gamma non minore di antitetiche formulazioni, che vanno dal cinismo più autodistruttivo a una prosopopea prossima all’autoparodia:

“Guardi quel violoncello. Prima che lo prendessero in mano era molto meno lucido. Adesso che l’hanno strapazzato per benino scintilla, come fosse madido: proprio un violoncello scuoiato a nuovo. Prenda appunti, Kavalero. Io non parlo, incido le mie parole nel marmo: non è vero?”<sup>9</sup>

Il lettore è così portato a percepire una divisione di campo alla lettera netta, ma in realtà ingannevole e illusoria. Il procedimento che realmente domina è l’ibridazione, la contaminazione: i due principali rivali sono fratelli, così come Valja da tutti contesa è figlia di Ivan e nipote di Andrej, per il quale apertamente parteggia; se, simmetricamente, entrambi i fratelli sono costruttori di entità insieme meccaniche e utopistiche, l’idealista Ivan non dovrebbe avere pertinenza con gli ingranaggi, ma d’altronde compromette l’efficienza di Ofelia-macchina dotandola di sentimenti. Valja è oggetto dell’amore di tutti, ma per tutti irraggiungibile: se Kavalero è rifiutato, Volodja, che già se n’era allontanato, si ripromette di ripartire immediatamente per qualche missione e di sposarla (e baciarla) solo quattro anni dopo, quando il suo ritorno coinciderà con l’inaugurazione della mensa di Andrej Babičev (sulla cui effettiva realizzabilità il lettore nutre fortis-

<sup>9</sup> “Смотрите: виолончель. Она блестяла гораздо менее до того, как за нее взялись. Долго терзали ее. Теперь она блестит, как мокрая, - прямо-таки освеженная виолончель. Надо записывать мои суждения, Кавалеров. Я не говорю - я высекаю свои слова на мраморе. Не правда ли?...” [69].

simi dubbi). In una delle derive allucinatorie della trama Ofelia uccide, infilzandolo, il suo creatore Ivan, assumendo quindi il ruolo non del proprio prototipo finzionale ma di Amleto, che per errore uccide allo stesso modo il padre della promessa sposa, Polonio [cfr. ŽILJIČEVA 2004: 39]. La contaminazione, del resto, può estendersi anche al livello paronimico: come Andrej Babicev *zaveduet vsem* ('dirige tutto'), così Kavalerov *zaviduet vsem* ('invidia tutti') [ivi: 38].

Reversibili e ludicamente specchiate sono anche le prospettive simbolico-evocative: Smirnov mette in evidenza la cruciale e contraddittoria linea simbolica del cuscino che Andrej Babičev porta sempre con sé: da un lato evoca il ruolo tradizionale dell'intimità e del calore familiare, dall'altro sembra indicare che tutto quello che racconta è sogno (nessuno, ad esempio, vede mai Ofelia, pur se a livello d'intensità narrativa ne avvertiamo la presenza) [2012: 214]. La macchina Ofelia è indotta a provare sentimenti e per questo impazzisce, mentre l'uomo-macchina Volodja è incarnazione dell'utopia sovietica e insieme la sua distopica parodia; e se a livello etico e estetico è difficile non concordare con Belinkov quando dice che "tra tutti i suoi personaggi, più di tutti Oleša assomiglia a Nikolaj Kavalerov" [1976: 240], il programmatico ribaltamento di campo non mancherà di suggerirci che, come Volodja, anche Oleša è stato un calciatore di discreto livello.

La proiezione autoriale su Kavalerov è comunque esplicita e marcata. A cominciare dai tratti somatici, in particolare il naso, grosso e vistoso [65-66, 69], passando per l'età che, a partire dalla prima stesura del 1923, va via aumentando da 24 a 25, 26, 27 anni nelle successive redazioni, di pari passo con l'età dell'autore [IGNATOVA 2016: 161]. Più di tutto però sorprende l'aperta ammissione dei piani di coincidenza fra autore e personaggio fatta da Oleša al famigerato Primo congresso degli scrittori sovietici del 1934 – quello che ha introdotto il dogma del realismo socialista. In un discorso spiazzante, che oscilla nei toni tra l'autocritica a capo chino e la provocazione antifrastica, ma è soprattutto ulteriore, seppur coraggiosa dichiarazione di resa, Oleša sancisce che "Kavalerov guardava al mondo con i miei occhi.

Le tinte, i colori, le immagini, le similitudini, le metafore, i ragionamenti di Kavaleroŭ mi appartenevano” [LUPPOL 1934: 235].

Altro personaggio la cui emblematica complessità concettuale evoca un reticolo di prototipi è Andrej Babičev, anche lui iscritto dalla sua mega-mensa in fieri nell’aura creativa dei grandi progetti utopistici. Da un lato Nikita Alekseev ne dimostra la consanguineità con Narbut, rivale in amore di Oleša, poeta talentuoso oltraggiato con quasi dichiarata ‘invidia’, alto papavero dell’editoria sovietica carnalizzato con onta a salsicciaio [2002: 9-11], dall’altro la corporeità massiccia, il cranio rasato, il ruolo strutturalmente analogo affidato in precedenti versioni del romanzo a un Majkovskij finzializzato [IGNATOVA 2016: 144-145] e l’esplicita citazione in rapporto a Andrej Babičev della raccolta *Semplice come un muggito* e del poema *Luomo* [OLEŠA 1987: 16; cfr. SMIRNOV 2012: 212] ne fanno un doppio parodico del maestro dell’avanguardia.

**3.** Il terzo piano di lettura lo innescano i funambolismi dell’istanza narrativa: la prima e più lunga parte del testo è affidata alla voce di Kavaleroŭ, campione dei narratori inattendibili, pavidamente auto-attorto, che con regolarità smentisce quanto ci avrebbe detto d’aver detto e mai fa ciò che pensa e motiva. D’altro canto uno sguardo così soggettivo, indefesso fagocitatore dei confini del reale è anche lo strumento ideale per innescare procedimenti: le macchie cromatiche che incarnano le insolite atmosfere di una Mosca effervescente e estiva vengono montate in prospettive costruttiviste: scivolando sotto un ponte un battello si trasforma prima in una mandorla oblunga, e poi solo agli occhi della mente prendono corpo le sezioni circolari di diversa altezza della ciminiera e del tegame da cui mangiavano due passeggeri [28]; lettere piccole e grandi circondano il narratore migrando dai piccoli supporti verticali di stanghette, posate, matite a insegne e manifesti, e viceversa, dando chiara percezione dell’incidenza nel quotidiano della grafica futurista che ancora invadeva le città sovietiche negli anni Venti [9]; filiazione diretta dei quadri di Filonov o Chagall o dei ritratti poetici di Chlebnikov è la scomposizione meta-

forica del volto dell'interlocutore che Kavalerov oltraggia in birreria: le rughe sono briglie, il mento è un bue, il naso un carrettiere lebbroso e il resto il carico [14]. L'estetica olesiana appare dominata dalla componente visuale, come evidenzia Žiličeva, sottolineando anche il ricorso a visioni prospettiche che inquadrano il protagonista come da sopra, dall'esterno, anche quando è narratore, così come l'uso ricorrente (quattro volte) del lessema 'stereoscopico' [2004: 41-43]. Anche Čudakova, all'interno di una complessiva chiave di lettura di *Invidia* come narrazione essenziale, lineare e astratta, fa emergere con grande nitore gli strumenti visuali di Oleša:

Oleša denuda la geometria e la fisica del mondo circostante, il suo schema lineare e i vettori di forza. [...] Colloca sempre l'osservatore a un punto più alto, da dove il quadro si appiattisce, si avvicina a uno schema [ČUDAKOVA 1972: 13].

Il tassello strutturale più vistoso della tecnica narrativa di Oleša è senza dubbio la ripetizione ad libitum di un motivo, che va a costituire, nella percezione del lettore complice, una rete sintagmatica di esponenziale intensità espressiva. Possono essere fibbie, spille e l'atto di pungere e trafiggere, i colori rosa e azzurro, fessure, buchi, piccoli varchi nei muri attraverso i quali si guarda. Eliseev [2002: 300-302] sottolinea come la metafora apparentemente banale con cui Kavalerov caratterizza Valja: “Mi è passata accanto con un fruscio, come un ramo pieno di fiori e foglie”,<sup>10</sup> per la quale è irriso dalla ragazza e dallo zio Andrej Babičev, si innesta in realtà in una complessa rete di significazione, che parte dalla cicatrice sul petto di Andrej, infertagli dalla polizia zarista [13]<sup>11</sup> a tagliare simbolicamente un ramo del suo albero genealogico

<sup>10</sup> “Вы прошумели мимо меня, как ветвь, полная цветов и листьев” [24].

<sup>11</sup> Belinkov coglie con molta lucidità l'incoerenza di una ferita al petto ricevuta fuggendo, della quale non c'è traccia sulla schiena, dove invece campeggia un neo, indice di un'origine aristocratica, e si figura che, come quando fuggiva dai carcerieri d'un tempo, “il compagno Babičev continua il suo trionfale cammino verso il futuro... a parte indietro” [1976: 204]. E qui sta di nuovo a noi decidere se accusare Oleša d'inverosimiglianza o innamorarci del suo funambolismo concettuale.

nobiliare, e si conclude con il tonfo di Kavalero, schiaffeggiato per aver insolentito Andrej e sbattuto fuori casa, paragonato a un frutto troppo maturo che cade dal ramo [47]. Il motivo di maggiore persistenza e centralità è però quello che associa la forma rotonda e ovale alla luce e alla rifrazione ottica. Prende il via con il romanzo stesso, come proiezione esterna della trionfale defecazione di Andrej Babičev:

Nella porta del bagno è incassato un vetro ovale opaco. Quando lui preme l'interruttore, l'ovale s'illumina dall'interno e si trasforma in un meraviglioso uovo opalescente.<sup>12</sup>

Poco dopo la forma del bottone dei mutandoni dello stesso, osservato mentre fa ginnastica, si trasforma in un obiettivo di madreperla attorno al quale ruota il mondo azzurro e rosa della stanza [10]. Il motivo si estende progressivamente, la luce riflessa nel suo pince-nez sostituisce l'immagine stessa di Andrej Babičev prima per Kavalero [32] poi, in simmetria di pari soggezione, per il fratello Ivan [60]. Il disco di un catino di rame si accende a intermittenza della luce del tramonto a seconda dei movimenti dello zingaro che lo trasporta [65] e lo stesso effetto si ripete – perché in generale tutti i procedimenti olesiani tendono alla geminazione – quando, in un flash-back, si riempiono di luce gli specchi a lunetta sopra la testiera doppia del lettone di Anečka che veniva portato a casa a spalla; allo stadio spiccano due singoli bagliori di sole, riflesso prima dal medaglione di Valja [89], poi addirittura dal pallone lanciato in aria [90].

Altrettanto evocativo e affatto emblematico, apice del virtuosismo autoriale, non a caso collocato “nel punto più specularmente simmetrico del testo, al confine tra la prima e la seconda parte” [ŽOLKOVSKIJ 1994: 141], è l'incontro tra i due anteroi in uno specchio per strada. Kavalero, avvicinandosi, si accinge a contemplarsi, ma invece di se stesso vede il viso di Ivan Babičev. Nello specchio i volti-isole entrano in una dimensione oltre l'ottica e la geometria, dove si vede con la

<sup>12</sup> “В дверь уборной вделано матовое овальное стекло. Он поворачивает выключатель, овал освещается изнутри и становится прекрасным, цвета опала, яйцом” [7].

nuca e gli oggetti circostanti tornano indietro nel tempo, tanto da poter dire: “Questa non è una casa! Quello non è un muro!”,<sup>13</sup> suggerendo, insomma, le didascalie a Magritte.

In quest’universo dissestato e poliprospectico tutto esiste solo in quanto e fino a quando dichiarato, ed è sempre in relazione dialettica con una potenziale antitesi: il suono delle campane genera un romantico vagabondo di evidente ascendenza occidentale, Tom Viriliri, che un attimo dopo si trasforma nel sovieticissimo Volodja [40-41]; se da una verruca inaffiata può spuntare un fiore, anche un fiore all’occhiello potrà dare frutti [56 e 57]. Nulla può provare il talento poetico di Kavalerov o i prodigi di Ofelia (anche se del primo leggiamo pur sempre i funambolici tropi), così come la minacciosa autorità di Andrej Babičev non si realizza che in continui atti di compassione.

A squadernare ulteriormente la prospettiva interviene, nella seconda parte, un narratore in terza persona, che, senza discostarsi dal punto di vista di Kavalerov, ha la funzione di maggior straniamento del raccoglitore di testimonianze, dalle quali viene a delinearci una sorta di antivangelo d’Ivan, l’ubriacone che trasforma il vino in acqua, che di fronte al Ponzio Pilato della polizia segreta si proclama “re dei triviali cafon”<sup>14</sup> e converte il motivo intrinsecamente russo dell’*imitatio Christi* nel nuovo paradigma dell’autodenigrazione antifrastica del vate, sul quale si fonderanno i grandi prosatori extrasovietici della seconda metà del secolo (Sokolov, Venedikt Erofeev, Sinjavskij).

Veicolo essenziale dell’energia d’opposta polarizzazione di cui è permeato il libro è certamente il ritmo: martellante paratassi nelle accelerazioni percettive, cristalline risposdenze tra i nuclei dei periodi più lunghi; un ritmo capace di incedere con Kavalerov assieme al temporale, entrare in casa Babičev sotto forma di fulmine globulare e pioggia, e lì attutire la valanga d’insulti con cui è accolto il narratore, facendogli persino spuntare un’ala protettiva, subito autorepressa [46-47].

<sup>13</sup> “это дом, стена, но вам-дано преимущество: это не дом! Вы обнаружили тайну: здесь не стена” [49].

<sup>14</sup> “король пошляков” [62, allo strumentale, ma già prima a 57].

Čudakova coglie un tratto rilevante e distintivo dell'impianto lessicale e sintattico del romanzo, indicandone la totale estraneità rispetto alla linea, dominante negli anni Venti sovietici, di focalizzazione sulla 'parola viva' (*živa ja reč'*), con o senza ricorso allo *skaz*. Intendendolo da subito come poeta, associa Oleša al Pasternak prosatore e a Il'f e Petrov, sulla base di un tessuto narrativo da fruire con gli occhi (anche per la sua complessità), dominato da un densissimo metaforismo, in molto astratto e come distillato, per principio antirealistico [1972: 25-29]. Tra le riprove, Čudakova cita l'assoluta assenza di lessico specialistico, in un universo dove compaiono solo uccelli, alberi, prati, mai sottoposti a alcuna nominazione individualizzante [*ibidem*: 33-34].

Dell'esuberanza linguistica e della polisemia del testo il lettore meno attento ha però piena licenza di non accorgersi: la camaleontica natura di *Invidia* è pensata per rendere plausibile anche l'interpretazione ideologicamente più ligia e sottomessa, con il finale di aperta resa dei due protagonisti e derubricazione dei sentimenti ribelli in autoesclusione e indifferenza. Per l'ufficialità e, come detto, perché l'autore stesso faccia i conti col mondo attorno a sé. Ma di finali ce ne sono almeno altri tre. Da un lato sia Andrej Babičev che Kavalero vengono uccisi in una confusa dimensione onirica dalla macchina dei sentimenti impazzita, dall'altro il trionfo della mensa-Moloch avviene solo in una fiaba e in un sogno, mentre la prospettiva di cantiere platonoviano infinito e irrealizzabile continua a incombere e a prevalere; e nella scena madre della partita di calcio tra la rappresentativa di Mosca e quella tedesca Oleša riesce a contrabbandare per trionfo un primo tempo chiuso sullo 0-1, senza che la palla sia mai uscita dall'area sovietica (però contro vento, quante gliene suoneremo nella ripresa!), che sembra davvero una parodia della tortuosa teleologia di un realismo socialista ancora di là da venire, mentre il centravanti individualista Goetzke – fratello gemello di Ivan e Kavalero – è stato l'unico a segnare.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Andrà esattamente nella stessa direzione il procedimento fondante del dramma del 1931 *L'elenco delle benemerienze*: la protagonista traccia in un fatidico taccuino un doppio elenco di benemerienze e crimini della Rivoluzione; mentre le prime sono ostentate nel titolo per non essere poi mai più citate, i secondi sono rivelati

4. Di finali, in realtà, ce n'erano stati molti altri, via via espunti man mano che il testo andava trasformandosi nelle varie fasi di scrittura. Uno in particolare è stato sicuramente considerato fino all'ultimo, quando *Invidia* era già stato accettato dalla rivista "Krasnaja nov", e sposterebbe in maniera significativa il taglio del messaggio complessivo. Kavalerov prima schiaffeggia Valja, poi la attira a sé con brutalità, avverte in maniera del tutto fisica la purezza del suo corpo che si è in parte denudato [INGDAHL 1984: 146]: questi tratti volitivi e violenti appaiono del tutto estranei alla caratterizzazione di Kavalerov che emerge distintamente attraverso tutto il romanzo, e che era molto meno nitida nelle redazioni precedenti. Sia la ricercatrice svedese che Ignatova [2016: 157-158] propendono quindi per un progressivo affinamento del profilo del personaggio, mentre Kokorin segnala di aver trovato, in un abbozzo di lettera in cui Oleša difende a spada tratta il finale "alla partita" poi omesso, l'evidenza di un intervento censorio del direttore della rivista, Fëdor Raskol'nikov [2019: 14-15]. La scena di violenza fisica su Valja alla partita di calcio era comunque presente da tempo nella visione prospettica del romanzo, ed è centrale in quello che è più utile ricordare fra i precedenti equilibri complessivi dell'intreccio: sia nella redazione descritta da Šitarëva [1969: 91-92], sia in un appunto di Oleša che descrive la trama trovato da Ignatova [2016: 142-143] il personaggio di Lëlja (antecedente speculare di Valja) è aggredito nell'intervallo del match dall'ex marito, Kostja Belov, un tipico uomo della NEP, ricchissimo affarista, e Volodja ha modo di intervenire per salvarla. Si delineava così una perfetta simmetria su un triplice piano: Kavalerov, Ivan Babičev e Belov reietti della nuova società e alleati nella loro congiura, Andrej Babičev, Volodja e Lëlja corifei dell'ideologia trionfante. Espungendo Belov – che il nuovo corso staliniano aveva già

---

proditoriamente ma emblematicamente da un losco emigrato bianco. Nella chiusa, poi, Oleša ripete il denudamento antifrastico in senso inverso: invece dell'elenco dei crimini del capitalismo, viene letto, punto per punto, l'elenco delle richieste dei lavoratori parigini in rivolta – di nuovo il sottile discrimine fra progetto e già palese fallimento vibra e fibrilla, di nuovo l'annaspere teleologico del realismo socialista entrante è profetizzato e sancito.

drasticamente espulso dalla storia – Oleša rinuncia alla perfetta simmetria a vantaggio dell'ibridazione sotterranea (con la brillante soluzione di Valja figlia e nipote dei due Babičev contrapposti), che diviene la cifra in cui è riposta tanta parte del fascino del romanzo.

È però fondamentale tenere presente che a monte delle poco più di cento pagine date alle stampe c'erano oltre 1200 fogli manoscritti, dei quali gli studiosi sopra citati<sup>16</sup> hanno provato a dar conto in maniera diversamente approfondita ma mai esaustiva. Il più o meno discutibile lascito olesiano *unius libri* va quindi in qualche modo moltiplicato per dieci, perché ciascuna delle precedenti redazioni è radicalmente diversa dalle altre – l'autore non si emendava ma ricominciava daccapo il testo – e nelle prime fasi, che risalgono almeno al 1923, costituiva un testo completamente differente. L'attenzione di chi ha analizzato l'archivio (conservato per la più parte allo RGALI di Mosca) si è concentrata su alcune scene e linee d'intreccio poi del tutto scomparse. Ad esempio l'arrivo a Mosca di un giornalista, remoto antecedente di Kavaleros, in coincidenza con la festa del Primo maggio, che innesca un ritratto collettivo di città e società ai confini della finzionalità, particolarmente interessante perché Andrej Babičev è qui un vero architetto, impegnato nella costruzione della Torre della Comune, specchio trasparente del mai realizzato monumento alla Terza Internazionale (quello per cui esiste il leggendario modello di Tatlin), cioè la più clamorosa dimostrazione dell'inconciliabilità intrinseca tra afflato utopico e vincoli pratici: premessa fondamentale per intendere la vistosa componente di astrazione insita nella ciclopica mensa e il tutt'altro che ottimistico pronostico sulla sua ultimazione. In una delle primissime versioni, intitolata *Le cose inutili* (*Bespoleznye vešči*) è accentuato il ruolo di mago e prestigiatore di Ivan Babičev, dominatore semiserio di un universo di scarto, già estinto – arriviamo a vederlo da simil Zeus con in mano un fascio di ragni verdi [Kokorin 2019: 23] – mentre è già centrale il motivo dell'insubordinazione delle cose, che arriverà a innescare un vero

---

<sup>16</sup> In altri casi [OZERNAJA 1989; PANČENKO 1999] l'obiettivo principale è stato pubblicare estratti di altre redazioni manoscritte.

e proprio senso di persecuzione in Kavalerov [8 e 23] e rientra in un articolato piano di significazione che parte dal fascino inane e straziante degli oggetti del mondo presovietico come memoria di felicità perduta (tra l'altro associata con l'infanzia), passa per il disancoraggio dalle cose come preludio all'addio all'esistenza nello straordinario racconto coevo *Liompa*, e arriva alla più ampia prospettiva della rivolta delle cose e delle macchine, peculiare dell'avanguardia russa, da Majakovskij a Chlebnikov, e ben evidenziata in *Invidia* dall'infuriare di Ofelia.

Come sottolinea Kokorin, anche delle redazioni del romanzo di cui tutto è stato superato a livello d'intreccio restano singoli brani, motivi, metafore che migrano di bozza in bozza fino a giungere alla versione finale. Tanto più opportuna appare in questa luce la definizione del corpus dei manoscritti come metaprosa proposta da Mitiko Komiya [*apud* Kokorin 2019: 50], e la percezione di una 'Grande Invidia' sommersa, costituita da tanti nuclei con piena dignità testuale autonoma, che attende il suo editore.

È in realtà anche questa più ampia prospettiva una riprova dell'istinto di Oleša alla dispersione e all'autoannichilimento dal quale siamo partiti. E con il quale possiamo concludere, evidenziando nella storia del testo un'emblematica tendenza alla defisicizzazione di Valja, in sé sorprendente in un autore animato da una bruciante energia sensuale. Nella fatidica lettera d'insulti a Andrej Babičev, Kavalerov immagina che "Valja si laverà sopra una bacinella, rilucendo come una carpa, sciaguattando, inseguendo con le dita tasti d'acqua";<sup>17</sup> nel manoscritto dell'ultima redazione seguiva la frase "sollevando verso le guance le collinette delle spalle",<sup>18</sup> pubblicata con un grottesco refuso nella prima edizione e poi scomparsa nelle successive. Massimo rilievo ha poi, naturalmente, l'eliminazione in bozze o quasi della scena finale di brutalità tinta d'erotismo tra Kavalerov e Valja (cfr. *supra*), indipendentemente dagli eventuali interventi censori della redazione di "Krasnaja nov". Un'ultima e non meno lacerante traccia di questa defisicizzazione la

<sup>17</sup> "и Валя будет мыться над тазом, сверкая, как сазан, плескаться, перебирать клавиатуру воды" [39].

<sup>18</sup> "поднимая к щекам холмики плеч" [IGNATOVA 2016: 152].

troveremo continuando a seguire tra vita, testo e metatesto la parabola di dilapidazione del proprio talento in cui resta invischiato Oleša. Quando, negli anni Cinquanta, si troverà di fronte il giovane idealista massimalista e donchisciottesco Belinkov, fornirà a quel suo strambo estimatore severo e critico una risposta sconcertante. Belinkov, leggendo decisamente alla sua maniera il romanzo, crede legittimo reintegrare un refuso dell'edizione in volume del 1929 che va decisamente nell'ottica della completa defisicizzazione di Valja. Belinkov, insomma, sembra proprio voler dire a Oleša: guarda, ti sei dimenticato di togliere questo. Invece che “e ho visto che l'abbronzatura non l'aveva ancora coperta per intero, sul petto ho colto la fionda azzurra di una vena” propone una modifica verso un livello metaforico ben più astratto, ma anche del tutto illogico: “la fionda azzurra della primavera”.<sup>19</sup> Espo- nendo con orgoglio allo scrittore la sua ‘geniale intuizione’ Belinkov va incontro a una reazione sconcertante, ma in tutto tipica di Oleša. Questi prende la copia del romanzo del giovane studioso, corregge il ‘refuso’ e ci scrive accanto “conforme all'originale” [BELINKOV 1976: 193-194]. Prendendo impietosamente o pietosamente in giro quell'irrispettoso emulo di Kavalero, o realizzando l'ennesima ibridazione nel canovaccio infinito della sua *Invidia*.

---

<sup>19</sup> “...и я увидел: еще не вся она покрылась загаром, на груди у нее увидел я голубую рогатку вены...”. In russo ‘vena’ (*vena*) e ‘primavera’ (*vesna*) sono prossime all'omografia. Nei manoscritti, conferma Ignatova a fugare ogni dubbio [2016: 160], c'è scritto sempre “vena”.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BELINKOV 1976 A.V. Belinkov, *Sdača i gibel' sovetskogo intelligenta. Jurij Oleša*, Ediciones Castilla, Madrid 1976.
- BERKOVSKIJ 1989 N.Ja. Berkovski, *Mir, sozdavaemyj literaturoj*, Sovetskij pisatel', Moskva 1989.
- ČUDAKOVA 1972 M.O. Čudakova, *Masterstvo Jurija Oleši*, Nauka, Moskva 1972.
- ELISEEV 2002 N.L. Eliseev, *Kolbasa i Ofelija (ili Rassuždenija o Zavisti Jurija Karloviča Oleši)*, in Id. *Predostoreženie pišuščim*, Limbus press, Sankt-Peterburg 2002, pp. 296-333.
- IGNATOVA 2016 A.M. Ignatova *Roman Ju. Oleši Zavist' – k voprosu ob osnovnom tekste romana*, in E.B. Skorospelova (red.), *Problemy neklassičeskoj prozy*, vyp. 2, MAKS press, Moskva 2016, pp. 140-161.
- INGDAHL 1984 K. Ingdahl, *The Artist and the Creative Act: A Study of Jurij Oleša's Novel Zavist'*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1984.
- KOKORIN 2019 A.V. Kokorin, *Rannie redakcii romana Ju.K. Oleši Zavist'*. Vypusknaja kvalifikacionnaja rabota, Sankt-Peterburgskij gosudarstvennyj universitet, Sankt-Peterburg 2019.
- KOMIYA 2013 M. Komiya, *Romany Ju.K. Oleši Zavist' i Tri tolstjaka kak metaproza*. Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk, MGU, Moskva 2013.
- LUPPOL *et alii* 1934 I.K. Luppold *et alii* (red.), *Pervyj Vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej. Stenografičeskij otčet*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1934.

- OLEŠA 1987 Ju.K. Oleša, *Zavist'. Ni dnja bez stročki*, Liesma, Riga 1987.
- OZERNAJA 1989 I.B. Ozernaja, *Štučki' Ivana Babičeva v pervykh variantach povesti Jurija Oleši Zavist'*, "Literaturnaja učeba", 1989, 2, pp. 158-169.
- PANČENKO 1999 I.G. Pančenko, *Černoviki Ju. Oleši*, "Novyj žurnal", CCXVI, 1999, pp. 151-176.
- ŠITARĚVA 1969 O.G. Šitarěva, *Tvorčeskaja istorija sozdanija romana Zavist' Ju. Oleši*, "Filologičeskie nauki", 1969, 4, pp. 82-92.
- SMIRNOV 2012 Smirnov I.P. *Roman i Smena epoch. Zavist' Jurija Oleši*, "Zvezda", 2012, 8, pp. 211-222.
- ŽILIČEVA 2004 G.A. Žiličeva, *Priroda chodožestvennosti romana Ju.K. Oleši Zavist'*, "Sibirskij filologičeskij žurnal", 2004, 3-4, pp. 37-45.
- ŽOLKOVSKIJ 1994 A.K. Žolkovskij, *Popytki Zavisti u Mandel'stama i Bulgakova*, in Id. *Bluždajuščie sny i drugie raboty*, Nauka, Moskva 1994, pp. 139-164.