

Saša Sokolov
SCUOLA PER SCEMI
 (1976)

Noemi Albanese

1. Un mondo in un testo e il testo stesso, il Verbo incarnato in una lingua specifica, il russo, come mondo: basterebbe forse solo questo per descrivere e condensare l'arte e la poetica di Saša Sokolov, soprattutto nella sua variante più squisitamente modernista,¹ quella legata a *Scuola per scemi* (Škola dlja durakov), il primo romanzo (più precisamente, *povest'*) dell'autore, pubblicato in America per i tipi della casa editrice Ardis nel 1976, ma terminato già nel 1973, prima dell'emigrazione. Impossibile raccontarne la trama che, nella sua concretezza narratologica, non sembra nemmeno esistere: ciò che si sviluppa, all'interno dei cinque capitoli nei quali è articolata la *povest'*, è un flusso continuo di pensieri, associazioni che permettono il libero e spontaneo fluire di un episodio nell'altro, di un'immagine, di un suono, tutto filtrato dalla percezione di Ninfea (Nimfeja), lo Studente Tal dei tali (*Student Takoj-to*), attraverso la cui voce narrante il lettore viene immerso nella vita del paesino di dacie nel quale la narrazione prende vita. È un mondo in divenire, ontologicamente

¹ Il dibattito riguardo la collocazione di *Scuola per scemi* nei confini del Modernismo o del Postmodernismo è stato affrontato in maniera molto diversa dalla critica sin dagli anni Ottanta. Si può, in generale, rilevare una predilezione della critica occidentale verso una lettura modernista della *povest'*, mentre in Russia si propende per un'interpretazione postmodernista.

instabile, inattendibile e, al tempo stesso, profondamente autentico perché il suo centro è la parola letteraria, quintessenza della creazione e del rinnovamento.

Chiave d'accesso privilegiata al testo è, qui più che altrove, la poetica autoriale, incentrata sul culto della parola poetica, densa, capace, anche in prosa, di svilupparsi in profondità come avviene nella poesia e non sul piano 'orizzontale', consequenziale della narrativa classica, dando vita a un perfetto esempio di opera paradigmatica, strutturata su una serie di immagini ed episodi ricorrenti o leitmotiv [cfr. JOHNSON 1980].

2. Per Sokolov la letteratura è in primo luogo e soprattutto gioco, inteso nel senso più alto, nobile e serio. Non c'è nulla da scherzare, l'arte autentica è questione di sudore, lacrime e sangue, impone disciplina e attenzione ma ripaga con la libertà: "Pazienta e lavora. Perché io ti darò sia lo stilo che le ali. Giacché Io sono la tua lingua" [SOKOLOV 2001: 130]. È un rapporto endemico, che permette agli scrittori autentici (ovvero, farà dire Sokolov al suo protagonista in *Palissandreide*, Palisandrija, 1985, a tutti coloro che fanno dell'attenzione e della pazienza la propria cifra stilistica, in direzione opposta e contraria rispetto agli scribacchini grafomani) di raggiungere vette inesplorate e di riaffermare al massimo grado la propria dignità, spesso negata dal mondo che rende l'artista, come splendidamente descritto nel saggio *La crisalide ansiosa* (Trevožnaja kukolka, 1986), un tipico rappresentante "della tua extra-classe, della classe degli uomini superflui nella tua madrepatria" [ivi: 132]. Il rapporto con la lingua nativa, percepita "non [come] un mezzo espressivo, bensì [come] un habitat" [SOKOLOV 1984: 185] ricopre una posizione centrale nelle riflessioni di Sokolov, soprattutto quando la necessità di scegliere la via dell'emigrazione gli impedisce per anni di ascoltarla e viverla nel quotidiano. A differenza di altri scrittori emigrati, infatti, per lui l'atto letterario non è immaginabile in lingue che non siano il russo: "Amo la lingua. [...] Non la lingua *per se*, ma proprio il russo. [...] nel russo ci sono cose del tutto

assenti in altre lingue e senza le quali per me [scrivere] non sarebbe di alcun interesse” [SOKOLOV 1989: 198]. Il rapporto di estrema vicinanza alla propria lingua permette a Sokolov di articolare la parola sempre su un doppio livello significativo, semantico e poetico, in grado di renderla protagonista assoluta del processo di creazione e definizione della realtà, spostando il fulcro dal *cosa* narrare al *come* farlo [cfr. SOKOLOV 2007b: 157]. Decifrare il gioco artistico e narrativo spetta al lettore, al quale è riservato un ruolo di primissimo piano e diviene parte attiva del processo creativo stesso, contribuendo alla formazione del significato: “Le parole hanno un significato. Almeno, spero che le mie ne abbiano uno. Ogni parola è un simbolo e ha significato sia presa separatamente, sia nel contesto di ogni composizione. E chi vuole leggere la mia opera, e che sa come farlo, chi è sulla mia lunghezza d’onda, ci troverà le stesse cose che si trovano in ogni altra opera contemporanea” [SOKOLOV 1993: 182-183]. È proprio nella lingua, dunque, che il mondo si crea e si definisce, anche come alternativa e superamento della realtà sovietica, presente e avvertibile nell’opera con tanta più forza, quanto più ne è tenuta dichiaratamente al di fuori. Come sostenuto da Alexander Boguslawski [1983: 91], *Scuola per scemi* è interpretabile come “un’appassionata protesta contro le norme e le pratiche del realismo socialista e, in ultima analisi, contro il sistema politico che le introduce, sviluppa e alimenta”. Infatti, sebbene la narrazione sia situata in un non-tempo e in un non-spazio, sono presenti tutta una serie di elementi, tanto strutturali quanto interni alla narrazione, che permettono di leggere la *povest’* sokoloviana come in netta opposizione rispetto al canone artistico ufficiale, il realismo socialista. Ciò appare con evidenza già nella figura del protagonista, che non ha nulla a che spartire con gli ideologizzati eroi che riempivano di sé la letteratura coeva e che, se pure avevano qualche difetto, era solo per dimostrare come, nel percorso di realizzazione del radioso avvenire del progetto socialista, ci fosse spazio anche per minuscoli errori, ovviamente prontamente corretti. In Sokolov, invece, il protagonista è un *durak*,

uno scemo,² un ragazzo affetto da sdoppiamento della personalità, il quale dà vita alla narrazione nel dialogo-dibattito costante con l'altra parte di sé, dialogo³ che gli permette di guardare la realtà con sguardo rinnovato, scegliendo un approccio libero e non conformistico verso quanto lo circonda, da novello *jurodivj* in conflitto, involontario ma naturale, con i modelli precostituiti, qui incarnati dalla scuola, dal preside Perillo e dal dottor Zauze, il direttore dell'istituto di igiene mentale in cui gli adulti cercano di spingerlo a riunire le due parti del proprio sé. È senza nome, un semplice *Student Takoj-to*, Studente Tal dei tali; ne assume uno solo quando la sua essenza trapassa nell'ipostasi vegetale, diventando *Nimfeja*, Ninfea. L'instabilità ontologica tipica di tutti i personaggi positivi del romanzo è simbolo fondamentale della libertà e della refrattarietà a ogni *diktat* imposto dall'alto e genera polipersonaggi complessi e stratificati: il pedagogo, maestro di Ninfea, che lo educa a quella che potremmo definire come la 'religione del vento', è sia Pavel, sia Savl, e nel cambio di nome, che si capirà essere successivo al momento della morte, si specchia quello evangelico di Saulo, che dopo la conversione diventa Paolo. Il vento, elemento fondamentale della narrazione perché rappresentazione fisica e tangibile della forza naturale capace di scardinare ogni convenzione precostituita, si ritrova nella figura del postino del paesino di dacie, Micheev, che è al tempo stesso Medvedev (cognome che allude alla figura totemica dell'orso, *medved'*, che avrà un ruolo cruciale nel quarto capitolo) e il Suscitatore del Vento (*Nasyłajuščij Veter*), figura leggendaria del rinnovamento che passa per la distruzione. La donna amata da Ninfea, la sua insegnante Veta Akatova, è anche *vetka akacii*, 'ramoscello di

² Scegliamo qui di tradurre *durak* con il più vicino semanticamente 'scemo' e non con 'sciocco', come nel titolo della traduzione italiana [SOKOLOV 2007a].

³ La critica ha tradizionalmente letto il dialogo tra le due parti dello Studente Tal dei tali nel quadro della tecnica modernista del flusso di coscienza, individuandone i modelli in Joyce e Faulkner [cfr. TUMANOV 1994 e la ricognizione in VERGARA 2021]. Si distacca solo José Vergara, che interpreta invece questo discorso come testo scritto, portando a sostegno di questa tesi motivazioni interessanti ma, a nostro parere, non totalmente condivisibili [cfr. VERGARA 2019].

acacia', e *vetka železnoj dorogi*, 'binario della ferrovia', e suo padre, lo studioso Arkadij Arkad'evič, in gioventù perseguitato dal regime a causa di una scoperta scientifica, è anche il geniale Leonardo da Vinci, che assegna a Ninfea compiti inusuali e lo accompagna nel definire la propria particolare concezione del mondo. Il continuo e confuso scivolare di una cosa nell'altra contribuisce ad avvolgere il romanzo in un'atmosfera dai contorni onirici in cui distinguere il verosimile dall'irreale è impresa tanto impossibile quanto inutile: ciò che resta e conta è la perfezione della parola, sommo *artifex*.

3. Specchio dell'instabilità ontologica è la particolare concezione che del tempo ha Ninfea, un tempo totalmente slegato da ogni linearità o ordine cronologico e che procede invece per associazioni e salti:

Caro Leonardo, se lei mi chiedesse di comporre il calendario della mia vita, le porterei un foglietto di carta con tanti puntini: tutto il foglio sarebbe coperto di puntini, solo puntini, e ogni puntino dovrebbe rappresentare un giorno. Mille giorni – mille puntini. Ma non dovrebbe chiedermi quale giorno corrisponde a questo o a quel puntino: non lo so. E non dovrebbe chiedermi in quale anno, mese, età della mia vita ho composto quel calendario, perché io non so che cosa vogliono dire queste parole e neanche lei, mentre le pronuncia, le conosce, come non conosce una definizione di tempo della cui verità io non possa dubitare⁴ [SOKOLOV 2007a: 30].

⁴ “Дорогой Леонардо, если бы вы попросили меня составить календарь моей жизни, я принес бы листочек бумаги со множеством точек: весь листок был бы в точках, одни точки, и каждая точка означала бы день. Тысячи дней — тысячи точек. Но не спрашивайте меня, какой день соответствует той или иной точке: я ничего про это не знаю. Не спрашивайте также, на какой год, месяц или век жизни составил я свой календарь, ибо я не знаю, что означают упомянутые слова, и вы сам, произнося их, тоже не знаете этого, как не знаете и такого определения времени, в истинности которого я бы не усомнился” [SOKOLOV 2013: 88-89].

Questo particolare modo di esperire il tempo ha, come sua naturale conseguenza, la confusione dei piani temporali, esplicitata in quella dei tempi verbali, che coesistono e sono tra loro del tutto intercambiabili: quella del protagonista è una memoria selettiva fiera di essere tale. La scelta, in effetti, non è affatto necessaria nemmeno per il lettore, guidato per mano dal discorso di Ninfea in questo viaggio tra i tempi che scorre, più spesso, a ritroso:

Caro Leonardo, non molto tempo fa (adesso, tra breve) navigavo [(]navigo, navigherò)] lungo un grande fiume in una barca a remi. Prima (dopo) c'ero andato (ci andrò) e conosco bene i dintorni. Era (è, sarà), una bellissima giornata e il fiume è [(era, sarà)] largo e tranquillo, e su una riva, un cuculo cantava (canta, canterà), e quanto io fermavo (fermerò) i remi, [per riposare], il cuculo mi cantava (canterà) molti di questi anni di vita. Ma era (è, sarà) sciocco da parte sua, perché io ero certo (sono certo, sarò certo), di morire tra poco, a meno che non fossi già morto⁵ [*ibidem*].

Ne consegue, quindi, che l'instabilità e l'inattendibilità reali risiedono nell'idea stessa della morte: è proprio per questo che le frontiere tra il regno dei vivi e quello dei morti si rivelano come del tutto convenzionali, irreali, permeabili e tracciate, nel romanzo, dalle rive del fiume che circonda il paesino di *dacie* e, non per un fortuito accidente, porta il nome di *Lete*, che in russo assona significativamente con *leta*, 'gli anni'. Non è un caso, quindi, che il pedagogo Pavel/Savl viva

⁵ “Дорогой Леонардо, недавно (сию минуту, в скором времени) я плыл (плыву, буду плыть) на весельной лодке по большой реке. До этого (после этого) я много раз бывал (буду бывать) там и хорошо знаком с окрестностями. Была (есть, будет) очень хорошая погода, а река — тихая и широкая, а на берегу, на одном из берегов, куковала кукушка (кукует, будет куковать), и она, когда я бросил (брошу) весла, чтобы отдохнуть, напела (напоет) мне много лет жизни. Но это было (есть, будет) глупо с ее стороны, потому что я был совершенно уверен (уверен, буду уверен), что умру очень скоро, если уже не умер” [ivi: 89, 92]. Nella traduzione italiana si indicano, tra parentesi quadre, i frammenti non tradotti in Sokolov 2007a ma presenti in originale e quindi ripristinati.

dall'altra parte del fiume e che, per raggiungere Ninfea, debba servirsi di una barca, la stessa che usa la ragazza da lui amata, Rosa Vetrova (che, nel gioco plurale dei polipersonaggi, è anche la rosa dei venti e la ragazza di gesso, malata – o, più probabilmente, morta – di leucemia) per raggiungerlo. La morte, dunque, è un cammino percorribile in entrambe le direzioni, ma solo per chi sceglie di vivere liberamente, col vento: è la parola tanto a resuscitare, quanto a sancire la fine.

4. Proprio per questo diviene dirimente la questione di *come* usare la parola, tanto che il romanzo si apre proprio con le due voci di Ninfea che discutono del corretto uso dell'aggettivo *pristancionnyj*:

 Sì, ma da che cosa cominciare, con quali parole? È lo stesso, comincia con queste parole: Là, allo stagno *della stazione*. Allo stagno della stazione? Ma è sbagliato, è un errore di stile. La Vodokačka⁶ lo avrebbe corretto senz'altro, si può dire il buffet della stazione, o l'edicola della stazione, ma non lo stagno della stazione, uno stagno può essere solo *vicino alla stazione*. Su, scrivi vicino alla stazione, non è questo che conta. Bene, allora comincerò proprio così: Là, allo stagno vicino alla stazione⁷ [ivi: 7].

Solo nei confini della parola poetica, dunque, ha senso ricercare l'esattezza, perché è l'atto del nominare a dare la vita. Contrappunto di questa convinzione è il fatto stesso che Ninfea, al di fuori della propria ipostasi vegetale, non possieda un nome, unito alla presenza di glosse ricorrenti nel testo, riferite alla stazione e al fiume e associabili al tentativo di dominare, nel nominarlo, lo spazio esterno: “ma

⁶ Cognome dell'insegnante di lettere dello Studente Tal dei tali.

⁷ “Так, но с чего же начать, какими словами? Все равно, начни словами: там, на пристанционном пруду. На *пристанционном*? Но это неверно, стилистическая ошибка, Водокачка непременно бы поправила, пристанционным называют буфет или газетный киоск, но не пруд, пруд может быть *околостанционным*. Ну назови его околостанционным, разве в этом дело. Хорошо, тогда я так и начну: там, на околостанционном пруду” [ivi: 19]. Il corsivo è dell'autore.

come si chiamava? Il fiume si chiamava”⁸ [SOKOLOV 2013: 23], “e la stazione come si chiamava? Non riesco proprio a distinguerlo da così lontano. La stazione si chiamava”⁹ [ivi: 33]. Procedendo nella narrazione si scoprirà che il nome della stazione è Mel, Gesso, mentre il fiume, oltre a Lete, ne possiede un altro, ben più simbolico: “Si chiama *vita*”¹⁰ [SOKOLOV 2007a: 180]. Il rimando al gesso, nel romanzo reificazione della morte, chiude così il cerchio con il fiume, rappresentando visivamente l’inscindibilità e la compresenza di vita e morte, compresenza di cui lo stesso Ninfea è, in qualche modo, testimone e apostolo. Al tema della vita si sovrappone quello dell’amore: il passo in cui si assiste alla chiara identificazione fiume-vita si chiude con il riconoscimento definitivo dell’alterità femminile: “ora lo sai. Si chiama Veta. *Tā*”¹¹ [SOKOLOV 2013: 408]. Qui un gioco allitterativo e polisemico irripetibile in italiano lega il nome della donna al pronome dimostrativo *ta*, ‘quella’, che, ripetuto numerose volte nel corso della narrazione, si fa ritmo martellante legato a doppio filo ai temi del sesso e della morte [cfr. CARAMITTI 2004], facce della stessa medaglia.

5. Da un punto di vista strutturale, i temi cardine della narrazione ricorrono nella sua stessa organizzazione, suddivisa in cinque diversi capitoli, tutti, ad eccezione del secondo, costruiti a partire dalla voce e dalla percezione di Ninfea e legati tra loro dall’avvicinarsi di procedimenti associativi, metaforici e metonimici [cfr. DANSHINA 2002]. I titoli sono particolarmente significativi e svelano l’evoluzione narrativa: il primo, *Ninfea*, accompagna il lettore alla scoperta del villaggio di dacie e delle peculiarità dello Studente Tal dei tali fino al suo trasformarsi, appunto, in una ninfea. Il terzo,

⁸ “Но как же она называлась? Река называлась”. Qui e nelle successive occorrenze la traduzione è mia.

⁹ “А как называлась станция? – я никак не могу рассмотреть издали. Станция называлась”.

¹⁰ “Называется жизнь” [ivi: 407].

¹¹ “Теперь знаешь. Ее зовут Вета. Та”.

Saulo (Savl), approfondisce il ruolo del pedagogo nella formazione del giovane, nonché il suo messaggio di libertà, ribellione e speranza. Centrale, ancora una volta, è la morte, in questo caso la propria, scoperta dal pedagogo, con grande stupore e sconcerto, dialogando con Ninfea. Il quarto, *La schirla* (Skirly), prende le mosse da due fiabe del folclore, qui mescolate e interpolate, e affronta il tema dell'amore non corrisposto del ragazzo per la propria insegnante, nonché l'orrore e lo spavento derivato dal percepire e immaginare l'atto sessuale. Il termine 'schirla', infatti, è un'onomatopea che riproduce il rumore che, nella fiaba, produce la protesi in taglio di una gamba dell'orso che struscia sul pavimento di legno, soprattutto quando, dopo aver rapito una bambina bianca come il gesso, "fa qualcosa con lei, non si sa esattamente che cosa"¹² [SOKOLOV 2007a: 136]. Il quinto, *Testamento* (Zaveščanie), è un vero e proprio lascito al lettore, tanto da parte del pedagogo Pavel/Savl, quanto dell'autore stesso. La tecnica stilistica è qui ancora più raffinata, perfetta rielaborazione moderna dell'antico *pletenie sloves* della scuola di Tärnovò [cfr. MARCHESINI 2012], per il quale la parola, sacra, è via privilegiata d'accesso al divino.

6. Un discorso a parte richiede invece il secondo capitolo, *Ora. Racconti scritti sulla veranda* (Teper'. Rasskazy napisannye na verande), distinto dagli altri per struttura compositiva, forma e stile: ogni flusso di coscienza viene qui eliminato a favore di una narrativa più tradizionale, con protagonisti definiti e una trama che si sviluppa seguendo una coerente successione temporale. I dodici brevi racconti che compongono il capitolo rappresentano, secondo quanto afferma Johnson in quella che è, ad oggi, la più completa e dettagliata biografia di Sokolov, la primissima fase di sviluppo del romanzo e nascono dal desiderio di indagare la vita quotidiana di un paesino di dacie [cfr. DŽONSON 1992: 273]. La loro dichiarata alterità ha portato i critici a interrogarsi su chi ne sia l'autore finzionale: l'Autore del libro (*Avtor*

¹² "Что то [...] с ней делает, неизвестно что именно" [ivi: 331].

knigi), col quale Ninfea dialoga e che sappiamo ne sta raccogliendo le ‘memorie’, lo studente stesso o un’altra voce esterna? Al di là della discussione circa l’autorialità, è indubbio che questi racconti rivestono un ruolo importante dal punto di vista del romanzo considerato nel suo complesso: ne sono protagonisti personaggi secondari comparsi altrove, tornano alcuni leitmotiv (ad esempio, l’impossibilità di nominare o di ricordare un nome, o la presenza costante del vento) e si assiste a un dinamico alternarsi tra una narrazione in prima e in terza persona. A staccare decisamente questi racconti dal resto, invece, è la volontà di rappresentare la realtà nel modo più verosimile possibile immettendo innumerevoli dettagli precisi, in netta opposizione con l’incertezza ontologica dominante nel discorso di Ninfea. I dodici brevi racconti si presentano come un ciclo, dove l’ultimo si riallaccia al primo: i protagonisti sono gli stessi, si ripete la frase chiave della narrazione (“Lei non lo amava. Era troppo bella per amarlo”¹³, [SOKOLOV 2007b: 69, 88]), rendendo possibile ipotizzare che l’autore dell’intero capitolo sia proprio il protagonista di questi due testi (*L’ultimo giorno*, *Poslednij den’*, e *Ora*, *Teper’*), e che gli altri dieci siano i racconti da lui scritti all’amata (che non lo ama) mentre è lontano per la leva. Al tempo stesso, nel racconto che chiude il ciclo, questo stesso personaggio, a casa perché congedato in anticipo, ci viene presentato mentre litiga “ininterrottamente con suo padre che viveva di una cospicua pensione militare, non credeva a una parola di quello che lui diceva e lo considerava un simulatore”¹⁴ [ivi: 88], richiamando dunque la figura dello stesso Ninfea, rappresentato svariate volte mentre discute col padre, un procuratore, incarnazione dell’elemento castrante e prescrittivo. Le diverse ipostasi dei personaggi si sovrappongono e confondono di nuovo: il gioco letterario rimane, ancora una volta, aperto.

¹³ “Она не любила его. Она была слишком хороша, чтобы любить его” [ivi: 183, 231].

¹⁴ “Без конца ссорился с отцом, который жил на большую военную пенсию и не верил ни одному его слову и считал симулянтом” [ivi: 230].

7. La complessa strutturazione del testo, unita a una cura maniacale per la parola, le sue potenzialità espressive e creative, genera un ordito estremamente raffinato che risponde alla volontà dichiarata da Sokolov di “portare la prosa russa al livello della poesia” [SOKOLOV 1984: 185], rendendola, dunque, “elegante ed estrema” [SOKOLOV 2007b: 156]. Se l’aspirazione dell’autore è chiara, resta ora da chiedersi chi sia possibile considerare, all’interno di questa poetica, come il vero artista, e quali sono i valori che lo guidano. A rispondere aiuta proprio l’ultimo capitolo di *Scuola per scemi*, il cui centro è costituito da una parabola, *Il falegname nel deserto* (Plotnik v pustyne), fondamentale “per comprendere il romanzo come un’allegoria della condizione dello scrittore (o dell’artista) sovietico e, per estensione, della condizione di ogni individuo ‘creativo’ in una società repressiva” [LITUS 1997: 127]. Il falegname, chiaro rimando biblico e definito fin dal principio come “gran maestro nella sua arte”¹⁵ [SOKOLOV 2007a: 172], è costretto a vivere nel deserto nella più totale inattività, senza alcun materiale a disposizione, cavalcando la sua zebra. Trova finalmente due assi ed un chiodo, che usa per costruire una croce; soddisfatto della propria opera, la pone sulla vetta del colle più alto per ammirarla da lontano. Dopo aver constatato che è effettivamente visibile da ogni parte del deserto, per la gioia si trasforma in un uccello nero dal becco bianco; la gioia dura, però, poco, poiché arrivano degli uomini, dei giustizieri non meglio identificati, a chiedergli di poter usare la croce per crocifiggere un uomo. In cambio avrà una manciata di semi di segale. Vedendo il condannato, il falegname cerca di defilarsi, non vuole aiutarli a crocifiggerlo, “io sono un mastro falegname, non un boia”¹⁶ [ivi: 173], ma le sue obiezioni non valgono a nulla. Sceglie allora di ricorrere all’astuzia: come può un uccello crocifiggere qualcuno? Ma gli uomini sanno che sa trasformarsi e, soprattutto, ne conoscono il punto debole: “Scioc-

¹⁵ “Большой мастер своего дела” [ivi: 391].

¹⁶ “Я мастер, а не палач” [ivi: 398].

co falegname, scoppiarono a ridere quelli, sappiamo che nel tuo nauseante deserto non ci sono più né una sola asse, né un chiodo, quindi non puoi lavorare e ti tormenti. Tra poco morirai di inattività”¹⁷ [*ibidem*].

Gli promettono, quindi, tutti i chiodi e le assi che vorrà; il falegname assume di nuovo la forma umana e accetta di aiutarli, crocifiggendo per loro l'uomo. Dopo un giorno di sofferenze sulla croce, questi lo chiama a sé: “Sto morendo [...] e voglio parlarti di me”¹⁸ [*ibidem*], gli svela di esser stato egli stesso un falegname, e di aver crocifisso a sua volta un uomo. I due, pertanto, non sono altro che un solo uomo, lo stesso, contemporaneamente creatori e carnefici; il loro colloquio non è tanto un dialogo quanto un monologo interiore, come emerge dalla frase che chiude il racconto: “Dopo aver detto questo a sé stesso, il falegname morì”¹⁹ [ivi: 176]. Per Sokolov e il *plotnik* che incarna la sua teoria della creazione artistica, l'arte è il valore sommo sul cui altare ogni altra cosa può e deve essere sacrificata ma, spostando questa riflessione sul piano storico della realtà sovietica in cui l'autore si trovava a vivere negli anni di stesura del romanzo, sognando quell'emigrazione che avrebbe permesso ai suoi testi di trovare la strada della pubblicazione, i livelli di lettura necessariamente si complicano e vanno a includere degli imperativi ancora più stringenti in cui l'etica e la morale devono trovare il modo di coesistere con l'imperativo di realizzare l'opera d'arte. La speranza, la scommessa, è che la resistenza sia da rintracciarsi, ancora una volta, proprio nella parola poetica, capace di commuovere anche gli animi più aridi, come avviene nell'episodio dei falciatori che, sordi alla musica, cominciano a tagliare l'erba vicina ai musicisti, facendo cadere gli spartiti dai loro leggi vegetali. La risposta dei musicisti è muta: smettono di suonare e si allontanano

¹⁷ “Глушый плотник, рассмеялись они, мы знаем, что у тебя в твоей мерзкой пустыне не осталось ни одной доски и ни одного гвоздя, поэтому ты не можешь работать и мучишься. Еще несколько времени – и ты умрешь от безделья” [*ibidem*].

¹⁸ “Я умираю, и вот хочу рассказать тебе о себе” [ivi: 399].

¹⁹ “Сказав так самому себе, плотник умер” [ivi: 400].

in silenzio verso il folto del bosco, ma “la musica continua”²⁰ [ivi: 33-34]. È il miracolo, allora, a scuotere i falciatori, che non possono più seguire la propria opera di distruzione ma si ritrovano invece in lacrime: “La musica continua. Ha una sua vita indipendente, è un valzer che solo ieri era uno di noi: un uomo è scomparso, trasformato in suoni, e noi non scopriremo mai che cos’è successo”²¹ [ivi: 34]. Il prodigio che avviene qui è il prodigio dell’arte sokoloviana, descritto con precisione da Tat’jana Tolstaja già nel 1988, quando, introducendo la prima pubblicazione in URSS di un frammento²² di *Scuola per scemi* sulla rivista “Ogonëk”, rileva come, alla straordinaria notorietà dell’autore all’estero faccia eco, in patria, un totale silenzio, silenzio che sarà proprio la parola poetica a permettere di superare:

Il suo russo è straordinariamente duttile e ricco, è come se vi avesse trovato dei cantucci, se ne avesse liberato dalla polvere sfumature e riflessi che noi non avevamo notato, come se vi avesse rinvenuto dei registri che hanno a lungo vegetato abbandonati; ha spalancato le sale, i bugigattoli e i cunicoli dei pensieri; l’architettura dei suoi romanzi è straordinaria, la parola gettata diventa un’eco che risuona a lungo sulle pagine; è un’eco che non si spegne, si diffonde, altre gliene si aggiungono e, riunite nel rimbombante edificio del libro, tutte insieme risuonano come un coro armonioso, unito, luminoso e triste [TOLSTAJA 1988: 20-21].

²⁰ “Но музыка все равно играет” [ivi: 98].

²¹ “А музыка – играет. Она живет сама по себе, это – вальс, который только вчера был кем нибудь из нашего числа: человек исчез, перешел в звуки, а мы никогда не узнаем об этом” [ivi: 98-99].

²² L’edizione integrale in volume uscirà l’anno successivo sul numero 3 della rivista “Oktjabr”.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BOGUSLAWSKI 1983 A. Boguslawski, *Sokolov's A School for Fools: An Escape from Socialist Realism*, "The Slavic and East European Journal", xxvii, 1983, 1, pp. 91-97.
- CARAMITTI 2004 M. Caramitti, *Amore e morte sotto l'incudine di Saša Sokolov: l'incubo polimorfo, endemico e misterico di ta dama*, in H. Pessina Longo, G. Imposti, D. Posamai (a cura di), *Amore ed eros nella letteratura russa del Novecento*, Clueb, Bologna 2004, pp. 113-120.
- DANSHINA 2011 N. Danshina, *Porjadok chaosa. Povestvovatel'naja struktura Školy dlja durakov S. Sokolova: povestvovatel'nye i soedinitel'nye élementy*, "Russian Literature", lxx, 2011, 3, pp. 367-389.
- DZONSON 1992 D.B. Džonson [Johnson], *Saša Sokolov. Literaturnaja biografija*, in S. Sokolov, *Palisandrija*, Glagol, Moskva 1992, pp. 270-294.
- JOHNSON 1980 D.B. Johnson, *A Structural Analysis of Saša Sokolov's School for Fools: a Paradigmatic Novel*, in H. Birnbaum, T. Eekman (eds.), *Fiction and Drama in Eastern and South Eastern Europe: Evolution and Experiment in Postwar Period*, Slavica pub., Columbus (Ohio), pp. 207-33.
- LITUS 1997 L. Litus, *Saša Sokolov's Škola dlja Durakov: Aesopian Language and Intertextual Play*, "Slavic and East European Language", xli, 1997, 1, pp. 114-134.
- MARCHESINI 2012 I. Marchesini, *Per un recupero della izjaščnaja slovesnost': osservazioni sul linguaggio proetico di Saša Sokolov*, "Slavica Tergestina", xvi, 2012, pp. 38-77.
- SOKOLOV 1984 S. Sokolov, "Ja choču podnjat' russkuju prozu do urovnja poezii", intervista di A. Voronel', N. Vo-

- ronel', "Dvadcat' dva", xxxv, 1984, pp. 179-186.
- SOKOLOV 1989 S. Sokolov, "Vremja dlja častnyh besed..." *Dialog s našimi zarubežnymi sootečestvennikami*, intervista di V. Erofeev, "Oktjabr", VIII, 1989, pp. 195-202.
- SOKOLOV 1993 S. Sokolov, *Sasha Sokolov*, intervista di J. Glad, in J. Glad (ed.), *Conversations in Exile: Russian Writers Abroad*, Duke Univ. Press, Durnham NC, 1993, pp. 175-185.
- SOKOLOV 2001 S. Sokolov, *La crisalide ansiosa*, trad. di M. Dinelli, in V. Erofeev (a cura di), *I fiori del male russi. Antologia*, Voland, Roma 2001, pp. 127-134.
- SOKOLOV 2007a S. Sokolov, *La scuola degli sciocchi*, trad. di M. Crepax, Salani, Milano 2007.
- SOKOLOV 2007b S. Sokolov, *Trevožnaja kukolka*, Azbuka-Klassika, Sankt-Peterburg 2007.
- SOKOLOV 2013 S. Sokolov, *Škola dlja durakov*, OGI, Moskva 2013.
- TOLSTAJA 1988 T. Tolstaja, [Introduzione a S. Sokolov, *Škola dlja durakov. Otryvki iz romana*], "Ogonëk", xxxiii, 1988, pp. 20-21.
- TUMANOV 1994 V. Tumanov, *A tale told by two idiots: Krik idiota v Škole dlja durakov S. Sokolova i v Šume i jarosti U. Folknera*, "Russian Language Journal/Russkij jazyk", XLVIII, 1994, 159/161, pp. 137-154.
- VERGARA 2019 J. Vergara, *The Embodied Language of Sasha Sokolov's A School for Fools*, "The Slavonic and East European Review", xcvii, 2019, 3, pp. 426-450.
- VERGARA 2021 J. Vergara, *All Future plunges to the Past. James Joyce in Russian Literature*, Cornell University Press, Ithaca 2021.