

**LA SPADA INCANTATA:
LA BATTAGLIA DI ALEKSANDR SOLGENITSIN *
PER UNA ANAMNESI PERSONALE, SOCIALE E STORICA**

«Il valore del nostro principale scrittore di *samizdat*, Solgenitsin, sta nel fatto che egli ci restituisce la memoria del tempo passato»¹. «Noi sottovalutiamo il ruolo che Solgenitsin ha giocato nella nostra storia. Egli ha elevato il ricordo storico quasi alla dignità di una religione. E questo ora è un fatto storico. È un nuovo punto di partenza per calcolare il calendario»². Queste osservazioni sulla funzione-chiave dell'opera di Solgenitsin trovano un'eco nell'intervista concessa alla BBC dallo stesso Solgenitsin nel 1976: «Combattere contro la falsità e la menzogna, combattere contro i miti, combattere contro un'ideologia che è nemica del genere umano, combattere in difesa della memoria che noi abbiamo delle cose così come realmente erano, ecco il compito dell'artista. Un popolo che non abbia più ricordi, ha perduto la sua storia e la sua anima»³.

* Viene seguita la grafia Garzanti perché più semplice rispetto ad altre quali Solženicyn o Solženitsyn.

¹ N. Mandelstam, *Hope Abandoned*, London 1974, p. 467.

² A. Zinoviev, *The Radiant Future*, London 1981, p. 231.

³ *Warning to the Western World*, London 1976, p. 16. Altre opere di Solgenitsin che saranno frequentemente citate vengono elencate qui di seguito con la data della loro prima pubblicazione in russo, seguite dalla sigla del titolo usata in questo saggio [tutte le versioni inglesi sono state pubblicate a Londra]: *Cancer Ward*, 1968 (CW); *The First Circle*, 1969 (FC); *August 1914*, 1971 (A1); *The Gulag Archipelago*, 1973, 1974, 1976 (GA 1, 2, 3); *The Oak and Calf*, 1975 (OC) — Nella traduzione italiana: *Divisione Cancro*, I e II vol., Garzanti, Milano 1974; *Il Primo Cerchio*, Mondadori, Milano 1968; *Agosto 1914*, Mondadori, Milano 1972; *Arcipelago Gulag*, Mondadori, vol. I, Milano 1974; vol. II, Milano 1975; vol. III, Milano 1978; *La quercia e il vitello*, Mondadori, Milano 1975.

In questo saggio intendiamo passare in esame tre sfere in cui Solgenitsin ha portato avanti questa «lotta in difesa della nostra memoria», e cioè quella dell'esistenza individuale, dell'esistenza sociale e dell'esistenza storica. Se chiamiamo *anamnesi* l'aspetto positivo, terapeutico della sua opera, possiamo parlare del suo aspetto diagnostico, in cui egli mostra che la sostanza umana della realtà individuale, sociale e storica è stata trascurata, come di un caso evidente di *amnesia*. Così possiamo distinguere la nostra indagine in termini, rispettivamente, di anamnesi e di amnesia individuale, sociale e storica, concludendo con alcuni elementi-chiave dell'auto-anamnesi di Solgenitsin.

1. *Anamnesi e amnesia individuale*

In una intervista del 1967 a Pavel Ličko, un giornalista cecoslovacco che gli chiedeva quale genere letterario egli trovasse più interessante, Solgenitsin rispose: «Un romanzo polifonico strettamente delimitato nel tempo e nello spazio. Un romanzo senza un eroe principale. Se un romanzo ha un eroe principale, inevitabilmente l'autore gli presta più attenzione e gli dedica più spazio. Come intendo io la polifonia? Ogni personaggio diventa l'eroe principale non appena l'azione lo coinvolge. In questo modo l'autore si sente responsabile di ciascuno dei suoi 35 eroi. Egli non concede un trattamento di favore a nessuno di loro. Potrà capire così il carattere di ognuno e ne saprà motivare le azioni... Io ho seguito questo metodo nello scrivere due libri e intendo usarlo nello scriverne un terzo»⁴. Più avanti, nella stessa intervista, Solgenitsin segnala l'importanza di questa caratterizzazione polifonica ai fini del superamento di quella che Osip Mandelstam aveva previsto sarebbe diventata la «polverizzazione» dell'esistenza individuale nella moderna letteratura sovietica⁵: «Ogni individuo ha una gran quantità di problemi che la

⁴ V. Krasnov, *Solzhenitsyn and Dostoevsky. A study in the Polyphonic Novel*, Athens (Georgia) 1980, p. 2.

⁵ *The End of the Novel* [1928], in Mandelstam. *The Complete Critical Prose and Letters*, Ann Arbor 1979, p. 200.

collettività non può risolvere. Un individuo è un essere fisiologico e spirituale prima di diventare un membro della sua società. Verso di lui lo scrittore ha dei doveri non meno che verso la società»⁶.

La sua concezione di caratterizzazione polifonica e di romanzo polifonico, Solgenitsin l'ha attinta al saggio su Dostoevskij di Mikhail Bakhtin, il quale sviluppò per la prima volta queste categorie critiche⁷. Bakhtin considerava la maggior parte della moderna letteratura europea come «essenzialmente monologica», in cui i personaggi sono trattati «dalla sola e unica posizione dell'autore», come oggetti piuttosto che come soggetti. Essi sono incapaci di un dialogo genuino, «perché sono trascritti immutabilmente dentro il finalistico, monolitico e monologico mondo del romanzo». Ciò è accaduto perché «nell'epoca moderna il razionalismo europeo, con il suo culto della ragione unificata ed esclusiva, e particolarmente l'Illuminismo, durante il quale si sono formati i fondamentali generi della prosa, hanno favorito il consolidamento del principio monologico... Anche l'utopismo europeo è fondato su questo principio monologico. Il socialismo utopistico con la sua fede nell'onnipotenza della persuasione ha in esso le sue radici. L'unità di significato è dovunque assicurata da un'unica coscienza e da un unico punto di vista»⁸.

Dostoevskij, d'altra parte, ha creato con il suo romanzo polifonico un genere narrativo essenzialmente diverso: «Non si tratta di una moltitudine di personaggi e di destini dentro un mondo oggettivo unitario, illuminato dalla coscienza unitaria dell'autore che si rivela nelle sue opere, ma precisamente della pluralità di coscienze simili e dei mondi rispettivi, che si combinano qui nell'unità di un dato evento, pur conservando nello stesso tempo la propria inassorbibile individualità»⁹.

⁶ Citato in D. Burg e G. Feifer, *Solzhenitsyn*, London 1973, p. 290.

⁷ M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Ann Arbor 1973. Bakhtin fu imprigionato alla pubblicazione di questo saggio nel 1929. Nel *GA 1*, p. 51, viene definito come «l'eminente studioso di letteratura, M.M. Bakhtin».

⁸ M. Bakhtin, *op. cit.*, pp. 43-46.

⁹ *Ibid.*, p. 4.

Bakhtin propone tre sorgenti principali di questo genere, personale e contemporaneamente interpersonale, cioè la satira menippea greco-romana, il dialogo socratico e i Vangeli cristiani. L'apporto socratico concerne la natura intrinsecamente dialogica del vero che «non è nato e non ha sede nella testa di un singolo individuo; esso è il frutto del rapporto dialogico *tra persone diverse* nella collettiva ricerca della verità». L'apporto cristiano sta nella perfezione della personalità rappresentata da Cristo, una perfezione condivisa dai suoi seguaci che rendono testimonianza al principio personalistico con la loro vittoria sulla tentazione e con il loro martirio, come si legge nell'antica letteratura cristiana dei Vangeli, degli Atti degli Apostoli, dell'Apocalisse e delle prime biografie dei santi e dei martiri ¹⁰.

Tornando a Solgenitsin, possiamo prendere in considerazione due esempi di autocaratterizzazione polifonica o autointerpretativa che rappresentano, rispettivamente, l'amnesia personale e la personale anamnesi ¹¹.

Amnesia personale: in *Divisione Cancro* la maggior parte dei personaggi di questa storia sono costretti dalla consapevolezza della morte imminente ad affrontare il problema che, nel capitolo ottavo, si esplicita nella forma di un essenziale esame di coscienza provocato dal titolo di uno dei racconti brevi di Tolstoj, *Di che cosa vivono gli uomini?* Un personaggio, che resiste all'invito di compiere tale esame di sé, impostogli dalla rovina del suo mondo pubblico e privato, è l'agente della polizia segreta Rusanov. Ricoverato in ospedale con un cancro alla gola, quando la moglie viene a fargli visita egli evita completamente qualunque accenno alla morte: «Per questa essi non avevano alcun progetto, non prendevano alcun provvedimento, non facevano alcuno sforzo per informarsi e orientarsi. Erano del tutto impreparati a un esito di tal genere e già soltanto per questo motivo consideravano la cosa come impossibile» (CW, p. 195).

¹⁰ *Ibid.*, pp. 80, 90, 111.

¹¹ Il più brillante impiego fatto da Solgenitsin della caratterizzazione polifonica si trova nella sua rappresentazione di Lenin, in *Lenin in Zürich*, 1975. (Si veda la tr. it. di S. Rapetti, *Lenin a Zurigo*, Mondadori, Milano 1976 — N.d.T.).

Poco prima Rusanov aveva attaccato la grave valutazione che di sé aveva fatto un paziente, suo compagno di corsia, definendola «una pura sciocchezza religiosa», e aveva dissimulato il proprio rifiuto ad affrontare la morte con il pretesto che l'ideologo di norma proibisce di porre tali questioni fondamentali: «Vi sono problemi su cui è stata già pronunciata una ben precisa opinione e di conseguenza non sono più aperti alla discussione» (CW, p. 150).

Ma non soltanto il mondo privato di Rusanov ha cominciato a disintegrarsi; infatti, lo sconvolgimento politico, iniziato a partire dalla morte di Stalin, sta scalzando le basi della sua attività pubblica. Proprio prima che gli praticassero un'iniezione, egli ha letto sulla «Pravda» che tutti quanti i membri della Corte Suprema sono stati sostituiti e, ora, mentre dura l'effetto di quel sedativo potente, comincia ad emergere la coscienza, che egli ha sempre soffocato, non appena sono in relax i suoi meccanismi di onesta disonestà e di selettiva indifferenza. Rusanov si ritrova, allora, in uno strano paesaggio sotterraneo dove viene affrontato da alcune innocenti vittime delle sue denunce. Alla fine egli riceve una telefonata che lo convoca bruscamente alla «nuova» Corte Suprema. Ciò nonostante, il meccanismo di rimozione inconscia del sentimento di colpa è in lui così efficace nel controllare, in quello stato di delirio, la sua coscienza appena affiorante, che questa «convocazione» finisce soltanto per rafforzare la sua autodifesa: «Non ero io il solo! Perché mettete *me* sotto processo? Fatemi il nome di uno solo che non abbia agito come me. E come avrebbe potuto altrimenti mantenere il posto se non avesse "collaborato"?» (CW, p. 235). Né il timore della vendetta di quelle tra le sue vittime che sono sopravvissute e stanno ora per ottenere la riabilitazione, né la paura della morte possono aprire un varco nella compatta ottusità della volontaria amnesia di Rusanov. E anzi, la violenza della sua lotta interiore per non ricordare, indica chiaramente quale sia il tipo di giudizio che egli ha pronunciato su se stesso.

Anamnesi personale: Shulubin, un bolscevico della prima ora, è un altro paziente della *Divisione Cancro* che viene posto di fronte alla morte. Negli anni precedenti egli era giunto a porsi

delle domande sul suo passato e ora, prima di subire un grave intervento, sente il bisogno di confessare a un altro essere umano il risultato dei suoi anni di angosciosa anamnesi. Egli ha messo a nudo i suoi motivi di giustificazione di quel periodo della sua vita in cui ha abdicato alla responsabilità personale dei suoi atti e si è reso complice nelle denunce in serie di colleghi innocenti, continuamente arrendendosi alle pressioni che gli venivano dall'autorità per farlo andare contro i suoi stessi principi sia di scienziato che di uomo. Ma così si sono rapidamente spenti in lui quei valori che aveva sentito come assoluti. Sua moglie è morta, i figli «gli hanno sputato sull'anima», e ora egli stesso sta per morire di un cancro all'ano.

Nella luminosità di questa meditativa autoesegesi egli riesce ad arrivare, oltre il primitivo desiderio di mera autoconservazione, ad una più ampia visione di se stesso come parte dell'umana famiglia, ogni membro della quale è soggetto ad un giudizio sulla propria umanità. Shulubin si pone questa fondamentale domanda dell'anamnesi: «Quando ciascuno di noi muore, la Storia si sofferma sulla sua fossa e chiede: "Che uomo era?"», e Shulubin conclude che, per quanto riguarda lui, la risposta deve essere che egli ha tradito la sua stessa umanità (CW, p. 466).

Prima di morire di lì a non molto, dopo un intervento senza successo, egli fornisce l'ultima manifestazione della profondità di quella sostanza umana che ha riacquistato attraverso l'onestà della sua anamnesi. Dalla puškiniana versione dell'*Exegi monumentum* di Orazio, egli ha tratto un brillante simbolo della sua albeggiante visione in cui avverte di partecipare alla trascendenza dell'essere: «*Non tutto di me morirà*», così sussurrava Shulubin. «*Non tutto di me morirà... Vi è un frammento, non è vero?... Soltanto un minuscolo frammento*», egli continuava a mormorare. Il fatto che allora colpì Oleg fu che Shulubin non stava delirando, anzi lo aveva riconosciuto e si ricordava della conversazione che avevano fatto prima dell'operazione. Allora aveva detto: «Talvolta io sento in modo del tutto distinto che ciò che è dentro di me non è tutto me stesso. C'è qualcos'altro, qualcosa di sublime, del tutto indistruttibile, un qualche minu-

scolo frammento dello spirito universale. Lei non lo sente?»» (CW, p. 516).

2. *Anamnesi e amnesia sociale*

Divisione Cancro, come altri romanzi di Solgenitsin, segue rigorosamente quel metodo di caratterizzazione polifonica dei personaggi che Bakhtin aveva già sottoposto ad articolazione critica nel suo saggio su Dostoevskij. Così la coscienza di Rusanov è il motivo dominante nei primi due capitoli; i capitoli 3, 4, 5 trovano la loro principale espressione nei rapporti di Zoya, studentessa di medicina, e della dottoressa Vera, con Oleg Kostoglotov, un tempo prigioniero politico, che rivela se stesso nel capitolo 6. Per il fatto che ogni personaggio è personalmente coerente in termini della propria coscienza di sé, il loro rapporto, sia esso ostile (Kostoglotov-Rusanov), sia esso amichevole (Kostoglotov-Vera), assume una sua particolare consistenza.

Insieme con la tecnica della caratterizzazione polifonica, Bakhtin ha sviluppato la categoria critica del romanzo polifonico con cui un Dostoevskij ha rappresentato la realtà specificamente interpersonale costituita dalla intersezione di coscienze diverse.

Proprio come colui che ascolta una polifonia o un quartetto d'archi deve compiere uno sforzo estetico per cogliere e gustare la sintesi interpretativa dei cantanti o dei suonatori, così il lettore di un romanzo polifonico deve saper giungere ad una sintesi delle coscienze, che si intersecano in tutta la gamma dei personaggi del romanzo, altrimenti non può assolutamente affermare la realtà specificamente interpersonale che quel romanzo intende rappresentare. D'altronde, per Bakhtin, le radici storiche di questo genere letterario devono essere trovate ancora nei dialoghi socratici e nel cristianesimo.

Per lui, il romanzo polifonico è un «grande dialogo» costituito da «microdialoghi» intrapersonali e interpersonali ¹².

¹² Bakhtin, *op. cit.*, pp. 34, 226.

Nel mondo artistico di Dostoevskij «l'individuo non trova solo una sua esteriore manifestazione; egli diventa per la prima volta quello che è non soltanto nella misura in cui stabilisce un rapporto con gli altri, ma anche per se stesso. Essere significa comunicare attraverso il dialogo... Per questa sua essenza, dunque, il dialogo non può e non deve mai finire. Dostoevskij trasporta il dialogo nell'eternità, concependolo come uno stato di eterna, comune esultanza, gioiosa ammirazione e armonia» ¹³.

Sia la realtà storica del cristianesimo che l'espressione letteraria che esso ha in Dante, sono per Bakhtin le altre principali sorgenti del romanzo polifonico. «Il mondo di Dostoevskij è profondamente *pluralistico*. Se si dovesse trovare un'immagine intorno alla quale graviti tutto questo mondo, un'immagine nello spirito della dostoevskijana *Weltanschauung*, ebbene tale immagine sarebbe la Chiesa, la comunione di spiriti individuali distinti, il luogo d'incontro del peccatore e del giusto, o, forse, il mondo dantesco dove la multiforme sostanza dell'essere viene proiettata nell'eterno, dove si trovano quelli che si pentono e quelli che non si pentono, i salvati e i dannati» ¹⁴.

Solgenitsin ricorre alla nozione matematica di punto nodale, ovvero di «nodo», per descrivere i propri romanzi polifonici. A proposito di *Divisione Cancro* egli ha osservato: «Questa storia, comunque, non riguarda solamente un ospedale perché, alla luce dell'arte, ogni fenomeno particolare diventa un "fascio di piani che si intersecano", per usare un paragone matematico; parecchi piani della realtà vengono a un tratto percepiti nell'atto di intersecarsi in un punto determinato» (OC, p. 457) ¹⁵. Il

¹³ *Ibid.*, p. 213.

¹⁴ *Ibid.*, p. 22. Il suo ricorso alla Chiesa come ad una immagine adatta per un romanzo polifonico, suggerisce il concetto russo ortodosso di *sobornost*, cioè la comunità di uomini liberi, uniti nella carità, come un importante elemento delle sorgenti esperienziali della letteratura polifonica.

¹⁵ Cf. il contributo di Solgenitsin alla discussione su *Divisione Cancro* a Mosca nel 1966: «La letteratura non può mai afferrare ogni cosa della vita. Ricorrerò ad una immagine matematica e la spiegherò: ogni opera si può ridurre soltanto a un fascio di superfici. Questo fascio di superfici passa attraverso un solo punto... Io non vedo la necessità di descrivere il territorio della repubblica oltre i limiti della *Divisione Cancro*. Non si può rispecchiare

Primo Cerchio e *Divisione Cancro* sono due di questi punti nodali o «nodi», vagamente collegati come a rappresentare l'ordine e il disordine del Noi/Non-Noi che è la società sovietica, rispettivamente al suo centro e alla sua periferia ¹⁶.

Amnesia sociale: con quanta forza questi «nodi» riescano ad assolvere al loro compito diagnostico di rivelare la dimenticanza di cui è affetta la comunità, e che noi possiamo chiamare amnesia sociale, lo si può capire proprio dal richiamo alla *Divina Commedia* fatto ne *Il Primo Cerchio*. Dante ha simbolicamente rappresentato l'intera società medievale lungo un asse centrale che va da una inesorabile mancanza di amore fino all'Essenza stessa dell'Amore, con tutta una gamma di personaggi disposti lungo questo asse in diversi gradi di chiusura (*Inferno*), o attraverso il faticoso pellegrinaggio dalla chiusura (*Purgatorio*) fino all'apertura assoluta (*Paradiso*).

Il Primo Cerchio si apre con l'intercettazione di una telefonata che il diplomatico Innokentij fa per avvertire il suo medico di famiglia del pericolo che involontariamente egli potrebbe correre qualora si impegnasse in una corrispondenza di carattere scientifico con medici occidentali. Il secondo capitolo (intitolato *L'idea di Dante*) ci introduce tra i detenuti politici particolarmente qualificati di Mavrino i quali, come i saggi, virtuosi ma non battezzati, dell'antichità, occupano una posizione privilegiata nel «primo cerchio» dell'*Inferno* sovietico. Come nell'*Inferno* di Dante, anche in questo c'è una graduale progressione di crescente malvagità a partire dai funzionari e dai direttori della prigioni (capitoli 9-10), dai loro diretti superiori presso il ministero (capitolo 15), fino al Ministro per la Sicurezza dello Stato (capitoli 15-17), al segretario di Stalin (capitolo 18) e, infine, allo stesso Stalin (capitoli 18-21). L'onnipotente

tutto nell'opera letteraria, ma quella parte dell'intera scena che è essenziale, si può rappresentare attraverso quel singolo punto» (in L. Labeledz, *Solzhenitsyn. A Documentary Record*, London 1974, p. 106).

¹⁶ In *Solzhenitsyn in Zürich*, una intervista con G. Suffert, pubblicata in «Encounter», aprile 1976, pp. 9-15, Solgenitsin osserva che «L'unico personaggio che mi affascina veramente è la Russia e nessuno può comprendere completamente la Russia».

Stalin, che per sé sogna appellativi quali «Imperatore della Terra», occupa una posizione equivalente a quella di Satana nell'*Inferno*¹⁷.

Dante ha condensato in Satana l'essenza della malvagità per mezzo dei peccatori collocati più vicino a lui, cioè Bruto e Cassio, che hanno tradito il loro amico, l'uomo Giulio Cesare, e Giuda che ha tradito il suo amico, l'uomo-Dio Gesù Cristo. Il tradimento di un amore reciproco è anche nel profondo del cuore dello Stalin creato da Solgenitsin: «La sfiducia negli uomini era una caratteristica dominante di Josif Džugašvili; era questa la sua sola filosofia della vita. Egli non si era fidato della propria madre, neppure di Dio si era fidato, davanti al quale nel tempio si era inginocchiato da ragazzo. Non si era fidato dei compagni di partito, non dei contadini, non degli operai, non degli intellettuali, né dei soldati, né dei generali. Di un uomo solo si era fidato... Si era fidato di Hitler. Per poco quella sua fiducia non gli era costata la testa. A maggior ragione non si fidava ormai più di nessuno» (FC, p. 132).

Le sequenze finali dell'interiore monologo di Stalin dimostrano che il terribile potere a piramide che sale gradatamente sino a lui e la massiccia macchina antisociale che esso governa, sono fondati su una nullità misteriosamente mediocre: «Egli era un vecchio senza alcun amico. Nessuno lo amava, non credeva in niente e non desiderava nulla... La solitudine strisciava lentamente su di lui come una paralisi» (FC, p. 146). Quanto più i suoi stretti collaboratori giungono vicino al vertice del potere, tanto più rischiosamente si sporgono su quell'abisso di nullità. Questo apparentemente assoluto fondo abissale di tradimento nell'anima congelata di Stalin, diventa il segno di un'anti-comunità sovietica ostile ad aprire comunicazione e comunione. Quasi ogni individuo appare oggetto, nel libro, di una pressione a partecipare alla satanica sostanza dell'anti-amore: Innokentij è tentato di dimenticare un amico in stato di bisogno, i detenuti politici hanno l'ordine di sviluppare la tecnica per una macchina

¹⁷ Cf. G. Kern, *Solzhenitsyn's Portrait of Stalin*, «Slavic Review», marzo 1974, pp. 1-22.

«fissa-voce» che condurrà all'identificazione della voce contraffatta di Innokentij nella sua fatale telefonata, gli studenti vengono minacciati di espulsione se rifiutano di fare delazioni sui propri compagni, gli operai sono richiesti di dare informazioni su altri operai. Eppure alcuni, con la loro incrollabile amicizia, dimostrano che non ogni individuo è disposto a cedere a quella pressione che vuole fargli dimenticare l'amore che è il cuore pulsante della collettività.

Anamnesi sociale: un esempio di due persone, che riescono veramente a «ricordare» di essere un «noi», anche se sono quasi sommerse nel pantano sociale del tradimento, è offerto da Gleb, il detenuto politico, e da sua moglie Nadja. A causa della loro lunga separazione, determinata dalla condanna di Gleb a dieci anni di prigione, entrambi sono tentati di tradire il vincolo matrimoniale, ma entrambi, all'insaputa l'uno dell'altro, vi rimangono fedeli.

Nadja (il cui nome significa «speranza»), mentre è in attesa della visita di mezz'ora che ogni anno fa a Gleb, pensa a «quella entità senza fine nel tempo che era costituita non solo di lui e di lei, ma di tutti e due insieme e che, per abitudine, viene chiamata con la logora parola "amore"» (FC, p. 257).

Durante la visita Gleb esorta Nadja a divorziare da lui, perché non crede che potrà sopravvivere alla sua pena, anche se in realtà egli ha un grande desiderio che lei gli rimanga fedele, mentre, dal canto suo, la donna vuole soltanto un segno che lui ha ancora bisogno di lei, un segno che non la tradirà. Nadja ritorna sconvolta alla casa degli studenti. Essa ha tenuto nascosto il suo stato di donna sposata per evitar di venir espulsa dall'Università, ma ora s'accorge che il suo bisogno di affetto è stato erroneamente interpretato da Ščagov, un ex-militare ora suo compagno di studi. Prima che sia troppo tardi essa lo mette al corrente di avere il marito in prigione. Lì per lì Ščagov esce dalla stanza, ma vi ritorna poi con una bottiglia e due bicchieri: «“Su, moglie d'un soldato!” dice allegramente. “Non perdere il coraggio! Toh, ecco un bicchiere. Se tieni bene la testa sulle spalle, tutto ti andrà bene. Beviamo alla risurrezione del morto!”» (FC, p. 355).

Prima della visita di Nadja, Gleb ha accettato da Simočka, una ragazza nubile che lavora nella prigione, ma non detenuta, l'invito ad un appuntamento d'amore. Simočka voleva avere da lui un bambino e pensava di sposarlo una volta che fosse stato liberato. Ora, dopo aver visto la moglie, Gleb (il santo da cui prende il nome era un principe russo che si era lasciato martirizzare per la causa dell'amore fraterno) rinuncia all'idea di una relazione amorosa con Simočka. «Su dieci uomini, nove avrebbero riso di Gleb per la sua volontaria rinuncia dopo tanti anni di astinenza. Chi, poi, l'avrebbe potuto obbligare a sposarla?... Ma Gleb era profondamente felice di aver agito proprio così. Sembrava perfino che la decisione non fosse venuta proprio da lui» (FC, p. 627).

La radice sovrumana del loro vincolo interpersonale, e attraverso loro rappresentativamente di ogni ordine sociale, radice di cui Nadja, da un lato, con la sua percezione dell'aspetto «infinito nel tempo» del loro amore e Gleb, dall'altro, con la sua esperienza di uno stato di grazia che gli viene dalla fedeltà alla moglie — sono vagamente consapevoli entrambi, si rivela ad un tratto in modo scoperto in una conversazione tra Gleb e l'artista Kondrašëv-Ivanov, suo compagno di prigionia. Nella discussione Gleb aveva affermato, con riferimento alla dottrina marxista, che la situazione ambientale determina la coscienza, ma Kondrašëv-Ivanov gli chiede: «Perché allora gli innamorati restano fedeli quando sono divisi? La situazione ambientale, dopo tutto, dovrebbe renderli infedeli l'uno verso l'altro». La ragione consiste nel fatto che ogni individuo è nato con una certa «essenza... il nucleo della sua personalità... qualcosa su cui egli misura e valuta se stesso... un'immagine di perfezione che in rari istanti si manifesta al suo io interiore». Come un mistico russo che introduce un novizio alla vita contemplativa, Kondrašëv chiede a Gleb: «Debbo *mostrarti* ciò che intendo dire?» e gli fa vedere lo schizzo di quello che considera il quadro più importante della sua vita, anche se non crede di poterlo mai dipingere veramente. Questo abbozzo rappresenta il momento in cui Parsifal vede per la prima volta il castello del Santo Graal: «Smarrito, stupito, egli guardava nella lontananza che si schiude-

va al centro dove tutta l'estensione superiore del cielo era soffusa di un fulgore arancio dorato che poteva scaturire dal sole o da qualcos'altro, ancora più puro, celato alla vista da un castello con le mura e le torri elevate sugli scaglioni del monte, visibile anche dal basso attraverso la spaccatura tra le rocce, tra le felci e gli alberi, innalzandosi a forma d'ago fino alla sommità del quadro — indistinto nel contorno, come intessuto di nubi lievemente luccicanti e, pur tuttavia, vagamente intuibile in tutti i dettagli della sua non terrena perfezione, avvolte in una risplendente aureola color lilla — sorgeva il castello del Santo Graal» (FC, p. 313) ¹⁸.

La società sovietica viene rappresentata ne *Il Primo Cerchio* come quella in cui coesistono contemporaneamente coloro che partecipano all'inferno del tradimento e coloro che partecipano al paradiso dell'amore disinteressato. Per mezzo del simbolo iconico della leggenda celtica medievale del Santo Graal, Solgenitsin dà una risposta alla sostanza satanica che distrugge la comunità umana, una risposta evocata dalla sua anamnesi della fedeltà infinita nel tempo dell'Amore-Dio che vince l'anti-Amore nei secoli attraverso il sacrificio eucaristico del Cristo ¹⁹.

3. *Anamnesi e amnesia storica*

A proposito di quella che egli ha chiamato la sua «epopea della Rivoluzione» ²⁰, Solgenitsin ha detto che la considerava

¹⁸ Cf. E. Trubeckoj, *Contemplazione nel colore*, Milano 1977: «La mistica della pittura iconografica è anzitutto una mistica *solare*, nel significato elevato, spirituale di questo termine... di tutti i colori solo l'oro solare designa il *centro* della vita divina, mentre tutti gli altri gli fanno corona. Soltanto Iddio, splendente "più del sole", è la fonte di luce regale» (Mosca 1916, p. 51 f).

¹⁹ «Il Graal stesso è il simbolo della grazia di Dio. Esso è nello stesso tempo il piatto dell'Ultima Cena e il vaso che ricevette l'effusione del sangue di Cristo quando Gli fu trafitto il fianco; nei sacri testi è tanto calice che ciborio e i suoi "segreti" costituiscono il mistero dell'Eucaristia rivelata» (P. Matarasso, nella sua introduzione a *The Quest of the Holy Grail*, London 1971, p. 15).

²⁰ *Solzhenitsyn in Zürich*, cit., p. 11.

come «l'impresa principale della sua vita»²¹, dalla quale egli era stato sviato a scrivere storie come *Il Primo Cerchio* e *Divisione Cancro* dal suo particolare destino. Tuttavia era proprio quel destino personale che lo aveva condotto a una comprensione della storia russa assolutamente diversa da quella che egli aveva nella sua primitiva struttura intellettuale marxista-leninista: «Volevo essere una memoria; la memoria di un popolo condannato alla tragedia. Nell'epopea collettiva, che avevo in mente, tutto trovava il suo posto»²². Essendo stato partecipe della comunità di dolore generata dagli imperi ideologici del ventesimo secolo, egli sente di poter parlare, in compagnia di altri scrittori dell'Est europeo, «con una sola, unica voce di sofferenza e di conoscenza»²³. Come un Omero del ventesimo secolo, egli ha accolto gli incitamenti di Mnemosine ad impegnarsi in una *recherche du temps perdu* nell'interesse del suo popolo. Per effetto del disastro russo egli è impegnato ad aguzzare il suo ingegno dentro il mistero dell'ordine umano e divino. Roman Jacobson, il decano dei letterati slavi, ha posto in rilievo la fusione di generi greci (l'epico, il tragico e il dialogico) con quelli cristiani (l'agiografia russa) nell'opera di Solgenitsin: «I suoi libri, e tra questi specialmente *Agosto 1914*, rivelano una originale, creativa fusione senza precedenti di un'epopea cosmica con la catarsi tragica e l'omelia latente»²⁴.

Benché Bakhtin fosse almeno una fonte della sua tecnica letteraria per esprimere la realtà sua personale e della comunità come opposta a quella della spersonalizzante propaganda del Realismo socialista, Solgenitsin, tuttavia, ha dovuto sviluppare nuove forme letterarie per poter esprimere la sua visione della storia come un dramma interpersonale, sia divino che umano,

²¹ *Postscriptum* all'edizione in lingua russa di *Agosto 1914*, pubblicata all'estero, in Labeledz, *op. cit.*, p. 264.

²² *Solzhenitsyn in Zürich*, cit., p. 10. Sulla sua precedente concezione marxista del mondo, cf. *GA I*, pp. 213, 602.

²³ *Some Words of Welcome*, «Kontinent», 1 (1977), p. 12.

²⁴ «Note on August 1914», in *Aleksandr Solzhenitsyn, Critical Essays and Documentary Materials*, (a c. di) J. Dunlop, R. Haugh e A. Klimoff, New York 1975, p. 326.

nel tempo. Egli non ha mai accettato la versione ufficiale della storia come la risultante di forze deterministiche impersonali. Piuttosto, egli dice, «la storia siamo noi»²⁵. E, per altro, la sua fede nella divina provvidenza non comporta un determinismo dall'alto. Al contrario, «Dio non interviene così facilmente negli affari degli uomini. Egli agisce per mezzo di noi e ci lascia trovare la nostra strada da soli»²⁶. Allo scopo di rappresentare adeguatamente la storia della Rivoluzione Russa, tracciandone «i fili aggrovigliati fin dal 1917» (OC, p. 8), egli ha enormemente allargato la nozione di «nodo» dei destini individuali socialmente intrecciati, passando a quella di «rete» o «ciclo» di nodi²⁷.

Il titolo provvisorio, da lui dato a questa «epica collettiva», è R-17, in cui «la Russia stessa è l'eroina principale»²⁸. Si tratta di un'opera concepita come formata da venti nodi, con il I Nodo (Agosto 1914) già pubblicato, il II Nodo (Ottobre 1916) e il III Nodo (Marzo 1917) parzialmente pubblicati come *Lenin a Zurigo*. Ci sono, in aggiunta a questi, tre volumi dell'*Arcipelago Gulag: Un saggio di letteratura investigativa*, che è stato ben descritto da Olivier Clément come «una sinfonia narrativa in cui Solgenitsin orchestra i ricordi di 227 ex-prigionieri, lui compreso», una storia «tanto personale quanto collettiva», con una «metanoia liberatrice come unico scopo»²⁹.

Amnesia storica: ci sono due strati di amnesia che si

²⁵ *From Under the Rubble*, London 1975, p. X.

²⁶ *The Artists as Witness*, «Times Literary Supplement», 23 maggio 1975, p. 562.

²⁷ Cf. D. Burg e G. Feifer, *op. cit.*, p. 399: «La maniera con cui [Solgenitsin] ha manipolato questa grande quantità di materiale deriva, quasi certamente, da Puškin il quale aveva concepito la rivolta dei Decabristi del 1825, precursori in qualche modo della rivoluzione del 1917, come una graduale tessitura di una «rete segreta» in cui «nodo segue a nodo».

²⁸ «Non ci sarà certo nessun eroe unico. È questo il mio principio; un singolo individuo, con le sue opinioni e i suoi atteggiamenti, non può riflettere la totalità degli eventi e il loro significato. Ci deve essere almeno una dozzina di eroi, quelli favoriti e di guida agli altri, ma il numero totale dei personaggi è di centinaia, mentre la Russia stessa è l'eroina principale [del ciclo]». Così Solgenitsin, nell'intervista di N. Struve riportata da Krasnov nell'opera citata, p. 215.

²⁹ O. Clément, *The spirit of Solzhenitsyn*, London 1976, p. 173.

devono superare. Il primo strato è costituito dalla soppressione dei ricordi storici: «C'è stato effettivamente un tentativo deliberato di spezzare la trama del tempo, tanto per usare l'espressione shakespeariana. C'è stata una virtuale cancellazione della memoria di ciò che è accaduto. Affinché riemerge la coscienza della nostra identità nazionale, penso che la cosa più importante sia quella di ripristinare innanzitutto l'esatto ricordo degli eventi della nostra storia reale» ³⁰.

Il secondo strato, molto più arduo da rimuovere, è costituito dalla dimenticanza, che è stata imposta, dei fattori costitutivi dell'identità storica del popolo russo docile alla volontà di Dio. Per portare soltanto un esempio relativo a questo strato, Vladimir Krasnov considera la citazione, fatta nel capitolo 57 di *Agosto 1914*, dal poema di Nikolai Gumilev, *La Scelta* (1910), come una chiara indicazione di «ciò» che probabilmente deve essere il principale motivo ispiratore dell'intero ciclo narrativo» ³¹:

«Chi costruisce la torre, crollerà,
Con precipitoso, spaventevole volo,
E dal fondo del pozzo del mondo
Questo folle maledirà la sua impresa.
Chi distrugge perirà nel periglio,
Travolto dai frammenti di pietra,
E dal suo Dio onnivagante abbandonato,
Invocherà col pianto la morte».

Il poema vuol essere la risposta di due giovani studentesse ai loro più anziani compagni, progressisti e non credenti, che le hanno esortate a prendere parte alla costruzione di quella che, esse sentono, sarà una nuova Babele eretta sulla rabula rasa della Storia, provocata dalla distruzione della vecchia Russia. Soltanto

³⁰ Intervista televisiva alla BBC — Canale 2 — aprile 1976. Cf. in *How Readers in the USSR React to August 1914*, Paris 1974: «Anche la scienza della storia, quell'organo della memoria sociale di cui abbiamo tutti fatto a meno come di cosa non necessaria... in compenso di tutto ciò la nostra società soffre di una terribile malattia, l'amnesia storica».

³¹ *Op. cit.*, p. 182.

un anno prima della composizione del poema, un contributo di Sergej Bulgakov al Convegno *Vecchi* aveva diagnosticato in una maniera simile il «massimalismo» e l'«autodeificazione» dell'intelligéncija³². Con eccezionale preveggenza Gumilev ha intuito il castigo con il quale la Storia colpirà coloro che l'arroganza rivoluzionaria ha spinto a dimenticare i propri limiti di esseri creati e il proprio Creatore.

Anamnesi storica: il punto culminante di *Agosto 1914* è forse il capitolo 50 che offre una visione di ciò che *potrebbe* accordare la polifonia di individui e di classi sociali del presente con il lungo passato e l'ignoto futuro dell'intero popolo russo. Il fatto si verifica durante il servizio funebre improvvisato, che viene celebrato per il colonnello Kabanov nel cuore della foresta di Grünfliess, che «non era una foresta tedesca o russa, ma semplicemente una foresta di Dio che offriva rifugio a ogni genere di creature» (A1, p. 487). In stretto contatto fra loro, nella foresta che li protegge, i soldati in ritirata, con la sola eccezione dello studente socialista Lenartovič, si sentono uniti in una comunione tra vivi e morti che trascende di gran lunga ogni differenza di classe, e il loro canto «si eleva più alto del sole, più alto del cielo, direttamente al trono dell'Altissimo» (A1, p. 512). In quel servizio funebre, intonato dal contadino Blagodarëv, «per la memoria eterna del servo di Dio, Vladimir, per il suo riposo, per la sua pace e la sua beata memoria», tutta la Russia sembra rappresentata «nell'offerta espiatoria, nella rinuncia» (A1, p. 512). Attraverso quel rito dell'Eterna Memoria, tutto il popolo russo può riconoscersi dal principio alla fine dei tempi nell'identità storica che i russi avevano sentito di avere nell'infinito Essere ed Amore di Dio.

Agosto 1914 è l'unico nodo completo nella vasta rete di personaggi ed eventi che Solgenitsin va intessendo nell'anamnesi rappresentativa del popolo russo del ventesimo secolo. Ma dobbiamo ora volgerci a considerare *L'Arcipelago Gulag*, portato a termine nel 1967, per trovare l'espressione più chiara, a noi

³² *L'eroe laico e l'asceta*, in *La svolta — Vecchi*, Milano 1970, pp. 29-66.

accessibile, di come l'autore interpreti il mistero della storia russa contemporanea. La storia è un rapporto vivo con i nostri fratelli, con quelli che sono vissuti prima di noi e con quelli che verranno dopo, quando noi ce ne saremo andati. Questo profondo rapporto che ogni popolo stabilisce con i suoi membri passati e futuri viene a costituire la sua identità nazionale. L'anamnesi storica consiste nella preservazione e nell'arricchimento di questa identità tramite l'impegno, che ogni nuova generazione deve assumersi, di rivivere le esperienze essenziali del popolo. Ciò che rende unico *L'Arcipelago Gulag* è la profondità e l'adeguatezza del ricupero, che il libro compie sul piano artistico, morale e spirituale, della matrice culturale del popolo russo da tutto ciò che sembra la totale negazione di questi principi.

La parte prima dell'opera tratta dello sviluppo del sistema carcerario, di come vi si entra e di come ci si muove nel suo ambito. La parte seconda descrive la vita che vi si svolge e le istituzioni che esso comprende, mentre la terza parte è dedicata alla lotta fisica e morale che i prigionieri politici combattono contro quel sistema, particolarmente «quando la loro situazione è del tutto disperata e il sistema statale più crudelmente distruttivo» (GA 3, IX).

La posizione della sezione finale della seconda parte dell'opera, intitolata *L'Anima e il Reticolato*, è la chiave dell'intera trilogia. La sezione si apre con due capitoli, collegati anche nel titolo, «Purificazione», il primo e «... o corruzione?», il secondo, che stanno ad indicare le diverse scelte proposte dal *Gulag*. Sotto il titolo dell'intera sezione c'è una citazione da san Paolo che sottolinea una di queste scelte: «Ecco, io vi rivelo un mistero: non tutti moriremo, ma cambieremo tutti» (1 Cor. 15, 51). Una medesima realtà può condurre per alcuni alla morte spirituale e per altri, invece, alla vita dello spirito. Quanto a sé, Solgenitsin può attribuire il risveglio della sua anima direttamente al Gulag: «Io dico, senza esitazione, *"Benedetta tu, prigioniera, per essere stata nella mia vita!"* (E dal fondo di quella fossa ecco rispondermi: *"Lo puoi ben dire tu, e a ragione, dal momento che ne sei uscito vivo!"*)».

Grazie a chi ha voluto percorrere l'aspro e ripido sentiero dell'ascesi spirituale, questa sezione, al centro del *Gulag*, sta a dimostrare come il popolo russo potrebbe compiere, e in realtà talvolta ha compiuto, il passaggio dalla morte alla risurrezione.

Lo sforzo di Solgenitsin di giungere all'anamnesi storica si fonda sull'anamnesi di se stesso. Come egli ha detto, «uno scrittore non può lottare contro i suoi stessi ricordi»³³. Questi ricordi includono non soltanto la guerra, la prigionia politica e la sua battaglia contro il cancro, ma specialmente la sua esperienza di Dio durante l'infanzia. Dal momento che egli considera questa esperienza come appartenente al nucleo spirituale di ciò che fa dei russi un popolo, possiamo concludere il nostro saggio con uno sguardo sommario a quello che si può considerare come l'atto con cui egli rappresenta al mondo la riscoperta in sé dell'anima russa.

4. *L'auto-anamnesi di Solgenitsin*

Il primo lontano ricordo di Solgenitsin riporta lo scrittore al momento in cui assisteva al rito ortodosso, celebrato nella chiesa di S. Pantaleone di Kislovodsk. Quel servizio liturgico fu ad un tratto interrotto dai soldati che venivano a confiscare la proprietà del sacro edificio. «Io volevo vedere meglio e perciò mia madre mi teneva su, reggendomi con le braccia, così che potevo guardare sopra le teste della folla. In questo modo potei vedere, mentre sfilavano con arroganza lungo la navata centrale della chiesa, i berretti a pan di zucchero della cavalleria di Budënnij, una delle unità di prim'ordine dell'Armata rivoluzionaria»³⁴. Egli ha raccontato questo primo periodo della sua vita e lo ricorda come «un'infanzia trascorsa nell'assistere a molti riti religiosi ed era proprio quella impressione, esclusivamente fresca e pura, che in seguito non avrebbe potuto venir cancellata dalle

³³ Labedz, *op. cit.*, p. 108.

³⁴ *Solzhenitsyn in Zürich*, cit., p. 3.

avversità della vita, quali che esse fossero, né da qualsivoglia astratta teoria intellettuale»³⁵.

Nel 1952, mentre era convalescente di una operazione in un ospedale per detenuti, scrisse un poema che è il culmine meditativo di quel pellegrinaggio spirituale che lo porterà alla matura conversione dalla sua primitiva concezione del mondo fondata sulla violenza e sull'autosufficienza:

«Quando fu ch'io del tutto ho disperso
Ai quattro venti la Tua buona semente?
Eppure la mia fanciullezza ho trascorso
Nella luce canora del Tuo tempio.

Allor che il sapere appreso sui libri
Accecata scosse la mia mente superba,
Possedere mi parve del mondo il Segreto,
docile mi parve come cera il Futuro.

Mi ribolliva il sangue ed il mondo
A me dintorno di mille colori brillava,
Cosí, senza un suono, senza un rumore,
L'edificio crollò della mia fede.

Dopo gli anni tra l'essere e il nulla,
Ora in fondo caduto, ora salvo,
Con un fremito di gratitudine
Oggi la vita passata rimembro.

Né il volere mio né il genio
Di essa i sentieri han rischiarato,
Bensí del Divin Pensiero la dolce luce
Che a me sol piú tardi fu rivelata.

E ora che l'acqua viva io ho attinto
Con una misura nuovamente conquistata,
Dio dell'Universo! Io credo di nuovo.
Sempre, nel mio smarrimento, Tu eri con me» (GA 2, p. 596).

³⁵ *Lenten Letter to Patriarch Pimen of Russia*, in J. Dunlop, R. Haugh e A. Klimoff, *op. cit.*, p. 551.

Dieci anni dopo, nel 1962, ecco il miracolo della pubblicazione di *Ivan Denisovič*. Questa gli ispirò la «Preghiera» in cui il ricupero, così faticosamente raggiunto, del contatto con la realtà trascendente della sua infanzia esplode ad un tratto in un gioioso riconoscimento sia della presenza di Dio in lui, sia del posto che egli, per quanto limitato, occupa nel piano divino:

«Come è facile vivere con Te, o Signore!

Come è facile credere in Te.

Quando il mio spirito è oppresso dentro di me,

Quando anche i più acuti nulla vedono oltre la notte

E non sanno che fare domani,

Tu mi concedi la certezza

Che Tu esisti e sei memore di me,

Che tutti i sentieri della giustizia non sono sbarrati.

Non appena io salgo il colle della gloria terrena,

Mi volgo indietro e, stupito, guardo la strada

Che mi ha condotto qui fuori della disperazione,

Dove anch'io posso riflettere il tuo splendore sull'umanità.

Tutto ciò che io posso riflettere, sarai Tu a concedermelo

E ad altri darai l'incarico di farlo dove io mancherò»³⁶.

Le due esperienze più dolorose e pericolose dell'ultimo decennio per Solgenitsin mettono in evidenza quanto egli sia cresciuto nella libertà così come è cresciuto nella consapevolezza della provvidenza divina, una provvidenza i cui disegni spesso hanno comportato per lui la perdita della sua precaria sicurezza. Nel 1965 tutti i versi che egli aveva composto nel lager, il lungo dramma *La festa dei vincitori* e una copia de *Il Primo Cerchio* furono sequestrati dalla polizia segreta, evento questo che egli considerò in quel momento come «la più grande sventura di tutti i 47 anni della mia vita». Egli era convinto che ciò significasse la fine del programma da lui accuratamente preparato e che, d'altra parte, considerava anche suo dovere, e cioè portare a termine il *Gulag* e dare inizio a *R-17*. Allora si rese conto

³⁶ Citato in C. Moody, *Solzhenitsyn*, Edinburg 1973, p. 83.

che non aveva nulla da perdere nel dire ormai pubblicamente ciò che la KGB sapeva che egli aveva scritto in segreto. Rinunciando a quell'aura di rispettabilità concessagli da Kruscëv, ora in disgrazia, egli cominciò ad agire con un ardimento scoperto che non aveva precedenti nell'Unione Sovietica. «Se non altro cominciavo a vedere in modo chiaro il superiore e misterioso senso di quella sofferenza, per la quale prima non ero stato in grado di trovare alcuna giustificazione, il senso di quel preciso avvertimento della Suprema Ragione che nessun semplice mortale può sul momento capire. Ecco il motivo per cui mi erano state mandate le mie sventure: per negarmi ogni possibilità, per togliermi ogni occasione di starmene nascosto al sicuro, di restare tranquillo in pace... Beato l'uomo che riesce a decifrare prontamente il codice del Cielo, ma io sono lento, ho bisogno di tempo. Eppure anch'io mi sono svegliato una mattina uomo libero in un paese libero!!!» (OC, p. 146).

La seconda cruciale esperienza fu quella che, nel dicembre 1973, lo indusse all'opera che egli considerò come «la principale battaglia» della sua vita. Il fatto avvenne quando la KGB era riuscita a strappare a Elizaveta Voronijanskaja notizie sul nascondiglio di una copia completa de *L'Arcipelago Gulag*, e poi aveva assassinato la donna. Solgenitsin era intenzionato a rinviarne la pubblicazione fino al 1975, ma dopo questo fatto dette il segnale per far uscire l'opera immediatamente, più convinto che mai di essere un semplice strumento, una «spada incantata» nella mano di Dio (così dice nella sua identificazione a cuor leggero con san Giorgio nel suo «attuale insorgere contro il Drago» [OC, p. 404]): «Non è forse prossimo il tempo in cui la Russia comincerà almeno a destarsi?... Ancora una volta la mia visione delle cose e i miei calcoli sono forse sbagliati. Molte sono le cose che non riesco a vedere neppure più da vicino, molte cose in cui la Mano dell'Altissimo mi correggerà. Ma questo non getta alcuna nube sui miei sentimenti. Mi rende più contento, più sicuro, il fatto di pensare che non debbo programmare e dirigere ogni cosa da solo, il fatto che io sono soltanto una spada affilata per sconfiggere le forze demoniache, una spada incantata per farle a pezzi e disperderle. Concedimi, Signore,

che non debba spezzarmi nel colpire! Fa' che non cada dalla Tua mano!» (OC, p. 379).

Czeslaw Milosz osserva che «c'è un legame funzionale tra l'orientamento cristiano di Solgenitsin e la tecnica delle sue opere. L'eroe, nella letteratura europea, come soggetto dotato di libero arbitrio era intimamente correlato all'intero patrimonio cristiano, sia che gli scrittori fossero credenti o scettici»³⁷. Nei suoi scritti non letterari e nelle interviste, Solgenitsin è assolutamente sicuro che una nazione, come un individuo, in qualche maniera è nell'immagine del Cristo, con riferimento a quella immagine non-creata (*acheiropoiete*) del Cristo che è venerata nella liturgia ortodossa: «C'è un punto molto profondo in comune tra la persona umana e la nazione, cioè la natura mistica della loro origine non umana, *acheiropoiete*»³⁸. Altrove egli parla della concezione, propria del suo amico Vadim Borisov, della «nazione-come-personalità nell'ambito della gerarchia delle personalità del cosmo cristiano», e pone in risalto il fatto che «non è la storia che crea le nazioni, ma sono le nazioni che creano la storia dal principio alla fine della loro lunga esistenza, nei periodi di splendore e in quelli di oscurità, mentre cercano di esprimere la loro personalità nella misura più alta»³⁹.

Benché sia difficile immaginare uno scrittore contemporaneo che riesca a coinvolgere tanto persone singole quanto un'intera società con il vigore della sua arte e della sua moralità, il contributo più originale di Solgenitsin sembra consistere nella costruzione di una nuova forma simbolica, di un ciclo o rete di nodi, rappresentativi sul piano individuale e sociale, attraverso i quali il «noi» di un intero popolo può diventare storicamente articolato. E la sua personale intuizione dentro il misterioso intrecciarsi di divina e umana libertà, sembra spingerlo a guardare nella direzione della sofferenza, dell'abbandono e della risurre-

³⁷ *Questions*, in J. Dunlop, R. Haugh e A. Klimoff, *op. cit.*, p. 454.

³⁸ *From Under the Rubble*, cit., p. 110.

³⁹ *Sakharov and the Criticism of «A Letter to the Soviet Leaders»*, in «Kontinent», 1, p. 35.

zione del Cristo per scoprirvi un paradigma esistenziale dell'agonia e della rinascita della Russia.

«Se, come nelle immagini delle fiabe, come nelle antiche leggende, per acquistare forza soprannaturale si deve passare attraverso la morte, allora possiamo dire che la Russia è passata attraverso la morte e ora può udire la voce di Dio»⁴⁰.

BRENDAN PURCELL

⁴⁰ *Conversation with Solzhenitsyn*, intervista con J. Sapiets, «Encounter», marzo 1975, p. 72.