

Dmitry Novokhatskiy

*Violazione dei confini del postmodernismo:
Capelvenere di Michail Šiškin*

ABSTRACT:

L'articolo si propone di fare il punto sul romanzo russo contemporaneo *Capelvenere* (*Venerin volos*) di Michail Šiškin come esempio di varie opere letterarie russe recenti di collocazione incerta, se non problematica, rispetto al paradigma del postmodernismo. Partendo da una breve sintesi delle posizioni critiche esistenti sulla natura del romanzo, il saggio continua con l'analisi propria della composizione e dell'idea del romanzo, concentrandosi sull'immagine dell'autore e sulle sue relazioni con i vari narratori, nonché sul ruolo dei testi precedenti nel corpo del romanzo. Particolare attenzione è data al complesso sistema delle relazioni temporali e spaziali nel testo, tracciando il ruolo della lingua e della Parola come mezzo per creare e ricreare la vita umana. *Capelvenere* risulta quindi classificato come un romanzo che combina una tipica composizione postmoderna con una nuova idea, ormai oltre le frontiere del postmodernismo.

The article deals with a contemporary Russian novel *Maidenhair* (*Venerin volos*) by Mikhail Shishkin as a sample of a number of recent literary pieces in Russian literature with an uncertain status as to the Postmodernist literature paradigm. Throughout a brief description of various scientists' points of view on the nature of the novel the article passes to the proper analysis of the novel's idea and composition. A particular attention is rendered to the image of the author and its relations to several narrators as well as to the place of the precedent literary texts in the novel. A complex structure of temporal and spatial relations in the text is investigated. The role of the language and the Word as a means of creating and re-creating a human life is traced down. *Maidenhair* is classified as a novel combining a typically postmodern compositional structure with a new, non-postmodern idea trespassing the borders of the literary postmodernism.

Il dibattito sulla fine o sul proseguimento del postmodernismo russo e sul passaggio della letteratura russa a nuovi principi artistico-filosofici di comprensione del mondo, iniziato più di venti anni fa, continua tuttora. Il problema è stato ampiamente discusso in una serie di pubblicazioni di Naum Lejderman e Mark Lipoveckij, nelle quali è stato più volte presentato il concetto di 'postrealismo'. Queste idee sono state successivamente organizzate in forma estesa e sistematica nel loro libro *Sovremennaja russkaja literatura: 1950-1990 gody*¹. Secondo Lejderman e Lipoveckij, le radici del postrealismo risalgono al Secolo d'argento, alle opere di Anna Achmatova, Osip Mandel'stam e di altri autori, e quindi il postrealismo è da considerarsi un atteggiamento in competizione con il postmodernismo, piuttosto che il risultato della sua degenerazione.

Accese polemiche ha suscitato anche l'articolo di Natalija Ivanova *Preodolevšie postmodernizm*² (1998), nel quale l'autrice ha utilizzato attivamente il concetto di 'transmetarealismo' (come il tempo ha dimostrato, adottato solamente da singoli studiosi)³ per indicare la tendenza artistica che ha sostituito il postmodernismo. Analizzando le liste dei candidati al premio Russkij Buker, Ivanova arriva a ipotizzare la fine del predominio del postmodernismo nella letteratura russa. Naturalmente, il riconoscimento della 'morte' del postmodernismo russo dipende, in primo luogo, da ciò che si intende per postmodernismo russo, poiché ancora oggi si pubblicano libri di testo universitari nei quali ne viene messa in discussione la sua stessa esistenza⁴. Se si riduce il postmodernismo russo esclusivamente agli esperimenti della *soc-art* e dei concettualisti, affermando la totale dipendenza dell'estetica postmodernista nella letteratura dalla cultura sovietica e negando la

¹ N.L. LEJDERMAN, M.N. LIPOVECKIJ, *Sovremennaja russkaja literatura: 1950-1990-e gody: V dvuch tomach.* – T. 2: 1968-1990, Izdatel'skij centr «Akademija», Moskva 2003, vedi in particolare nel secondo volume il capitolo *Postmodernizm: formirovanie novoj chudožestvennoj sistemy.*

² N. IVANOVA, *Preodolevšie postmodernizm*, in «Znamja», n. 4, 1998, pp. 193-205.

³ L. ŠEVČENKO, *Postmodernizm i transmetarealizm (postrealizm) v russkoj proze konca XX- načala XXI v. (Problemy estetiki i poëtiki)*, VPC "Kyivskij Universytet", Kiev 2006; O. KRASNOBAEVA, *Transmetarealističeskij diskurs romana-pritič A. Kima Otec-Les*, in «Visnyk Dnipropetrov'skoho universytety im. Al'freda Nobel'a. Serija Filolohični nauky», 2013, n. 1, vol. 19, pp. 116-121.

⁴ Per esempio, T.G. PROCHOROVA, *Postmodernizm v russkoj proze*, Kazanskij gosudarstvennyj universitet, Kazan' 2005, nel quale il paragrafo 1.2 si intitola *Russkij postmodernizm: mif ili real'nost'?*

sua capacità di modifica e sviluppo, allora la fine del postmodernismo russo dovrebbe corrispondere all'incirca alla fine del periodo di shock traumatico degli anni '80 e '90, ossia agli inizi degli anni 2000.

Un'ampia interpretazione dell'essenza del postmodernismo letterario russo, al contrario, permette di parlare della sua esistenza anche oggi. Tuttavia, è logico che la questione della fine del postmodernismo sia associata a un problema filosofico più globale: la 'stanchezza' metafisica dell'epoca postmoderna, della quale il postmodernismo è diventato la principale visione, e in relazione alla quale si può parlare di «un movimento intellettuale ed estetico riunitosi sotto lo slogan *fuori dal postmoderno*»⁵, che ha una particolare manifestazione nelle ultime tendenze della letteratura russa.

Sarebbe sbagliato negare che la crisi nelle tematiche e nello stile delle opere 'mainstream', profilatasi negli anni '90, sia diventata evidente. *L'épatage* ha ceduto il posto alla pura problematica socio-filosofica come dimostra, ad esempio, la fioritura della fantastoria russa, nella quale il gioco della *soc-art* con il pubblico spesso prosegue passando a un livello più elaborato nel riconoscimento del testo precedente da un lato, e con il testo stesso, dall'altro.

Negli ultimi venti anni in Russia si distinguono diversi scrittori che, dalla loro comparsa sulla scena letteraria, risultano ugualmente distanti tanto dall'*épatage* postmodernista, quanto dal discorso 'anti-postmodernista' deliberatamente realistico, rimanendo, se possibile, al di fuori di un qualsiasi metodo artistico. Uno degli esempi più interessanti è l'opera di Michail Šiškin, il cui esordio risale all'inizio degli anni '90 con il racconto *Urok kalligrafii* (*Lezione di calligrafia*) ma che è diventato famoso solo alla fine del millennio grazie alla pubblicazione dei romanzi *Vzjatie Izmaila* (*La presa di Izmail*, 1999), *Venerin volos* (*Capelvenere*, 2005) e *Pis'movnik* (*Epistolario*, 2010)⁶.

Lo stile di Šiškin è individuale e il giudizio dei critici sulla sua opera è tutt'altro che univoco. Appare tuttavia significativo che la maggior parte degli studiosi preferisca evitare qualsiasi etichetta per inquadrare le sue opere in una qualsiasi corrente estetica. Sergej Orobij, autore

⁵ A.V. RUBCOV, *Architektonika postmodernna. Prostranstvo*, in «Voprosy filosofii», n. 4, 2012, p. 35.

⁶ Alla uscita di *Capelvenere* nel 2005 è stata dedicata una rassegna tematica su «Novoe Literaturnoe Obozrenie» (75, 2005), nella quale sono state pubblicate le recensioni di I. Kasje (*I slava ej venok plela*, pp. 291-296) e di K. Roždestvenskaja (*Izrečenija vychoda v den*, pp. 297-300).

dell'unica monografia (attualmente) esistente su M. Šiškin, citando le parole dello stesso scrittore, descrive la sua prosa come «un classico russo dei nostri giorni»⁷. Secondo Ol'ga Mineeva *Capelvenere* è un romanzo tipico della prosa russa degli anni Duemila «vicina al postmodernismo come insieme di differenti visioni del mondo e rappresentazioni estetiche»⁸, benché l'opera di Šiškin non venga direttamente chiamata né postmodernista né non-postmodernista. Degna di nota è anche la posizione di alcuni critici di una ricerca dedicata al metodo artistico di Šiškin, che considerano la sua prosa «fondata su procedimenti determinati da differenti sistemi artistici»⁹.

Il problema del metodo artistico di Šiškin è stato discusso nel convegno a lui dedicato della serie *Znakovye imena sovremennoj russkoj literatury – I grandi nomi della letteratura russa contemporanea*, tenutosi a Cracovia dal 19 al 21 maggio 2016 dove, tra gli altri, sono stati presentati gli interventi di Maria Lämmel (*Tvorčerstvo M. Šiškina kak javlenie post-postmodernizma*) e di Nikita Grigorov (*Michail Šiškin kak metamodernist*): sebbene i relatori utilizzino termini differenti, post-postmodernismo e metamodernismo, entrambi considerano l'opera dello scrittore oltre il postmodernismo.

Dal punto di vista dell'interesse verso la ricchezza della lingua russa e le possibilità del suo utilizzo sia nell'ambito di generi concreti, sia per la costruzione della narrazione in generale, è possibile individuare in Šiškin una serie di predecessori. Ad esempio, Orobij sottolinea la connessione tra la sua singolare scrittura con la tradizione dell'opera di Vladimir Nabokov e Saša Sokolov, ritenendo che «la continuità ideale di due autori di fama mondiale rivela nuove caratteristiche grazie a un altro autore che vive più tardi»¹⁰, e arrivando a una discutibile conclusione secondo cui «la metatestualità di Šiškin si riempie di nuovi significati. Essa non è modernista né tantomeno postmodernista, bensì una metatestualità classica e realistica»¹¹. Promuove il dibattito

⁷ S.P. OROBIJ, «Vavilonskaja bašnja» Michaila Šiškina: opyt modernizacii russkoj prozy, Izdatel'stvo BGPU, Blagoveščensk 2011, p. 2.

⁸ O.E. MINEEVA, *Kategorija vremeni v romane Šiškina Venerin volos*, in «Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova», 2003, parte 6, vol. 19, p. 90.

⁹ M. ABASZEWA, S. ŁASZOWA, *Strategii i taktiki Michaila Šiškina (K voprosu o chudožestvennom metode)*, in «Polilog, Studia Neofilologiczne», n. 2, 2012, p. 240.

¹⁰ S. OROBIJ, *Istorija odnogo učeničestva (Vladimir Nabokov - Saša Sokolov - Michail Šiškin)*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», n. 6, 2012, p. 293.

¹¹ *Ivi*, p. 307.

l'autore stesso che, nello spirito della postmodernità, gioca con i critici e i lettori. In un'intervista pubblicata su «Kritičeskaja massa» già nel 2005 (in seguito alla pubblicazione di *Capelvenere*) Šiškin riconosce sì il rapporto della sua opera con la tradizione del romanzo classico russo, precisando che «la tradizione consiste in questo: nel creare un nuovo tipo di romanzo»¹².

Lipoveckij colloca l'opera di Šiškin nella corrente neo-barocca del postmodernismo russo¹³; tuttavia nello stile delle singole opere, compresa *Capelvenere*, si può cogliere un parallelismo con il concettualismo moscovita degli anni '80. Come i concettualisti, Šiškin gioca con una serie di generi tradizionali, spesso a matrice, con i loro mezzi stilistici e linguistici benché, naturalmente, la finalità di questo gioco sia radicalmente diversa. Come è noto, il concettualismo moscovita ha mostrato la vacuità delle forme linguistiche attraverso *clichés* necrotizzati e, nel romanzo di Vladimir Sorokin *Roman (Romanzo)*, la proclamazione della fine del romanzo equivaleva a quella della morte della letteratura. La lingua di Šiškin, al contrario, appare come di enorme impatto sull'uomo (come, per esempio, nel romanzo 'neobarocco' *Kys'* di Tat'jana Tolstaja), uno strumento per superare la morte, in grado di rendere immortale il passato e, ciò che è più importante nel contesto di *Capelvenere*, di immortalare la vita altrui da tempo dimenticata. L'atto del ricordo, passando per quello della scrittura, diventa un atto di resurrezione¹⁴. Indicativo in questo senso è il diario della cantante Isabella che, introdotto circa a metà romanzo, ne occupa quasi interamente tutta la seconda parte:

«Для того, кто это читает, меня – живой – уже нет, как я читаю Башкирцеву, которая еще только боится смерти и

¹² M.P. ŠIŠKIN, «*Jazyk – èto oborona*». Interv'ju, in «Kritičeskaja massa», n. 2, 2005 <<http://magazines.russ.ru/km/2005/2/sh3.html>> (ultimo accesso 23.08.2016). Kaspe cerca di spiegare questo paradosso seguendo alcune convergenze tra la prosa di Šiškin e quella di Vladimir Nabokov e Saša Sokolov per la ricerca di una nuova identità narrativa, cfr. I. KASPE, *I slava ej venok plela*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», n. 75, 2005, pp. 291-296.

¹³ Cfr. M. LIPOVECKIJ, *Paralogii transformacii (post) modernistskogo diskursa v russoj kul'ture 1920-2000-ch- godov*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008, p. 292 (cfr. in particolare il paragrafo *Neobarokko: labirinty kategorij*).

¹⁴ Dall'ultimo romanzo di M. ŠIŠKIN, *Pišmovnik*: «Solo le parole, in qualche modo, giustificano l'esistenza di tutte le cose, danno un senso a un attimo, rendono falso il vero, il mio io me stesso» (M. ŠIŠKIN, *Pišmovnik*, AST:Astrel', Moskva 2010, p. 216).

при этом уже давно умерла. Получается, что все это есть и нет одновременно, вернее, есть, но только потому, что я сейчас об этом пишу»¹⁵.

In *Capelvenere* è presente un *collage* di stili tipico del postmodernismo: una rigida lingua 'protocollare' da interrogatorio coesiste con quella del diario di una ragazza che vive il suo primo amore; i frammenti delle opere dello storico Senofonte sono intervallati dalla magistrale imitazione della cronaca storica da parte dell'autore che racconta la deportazione dei ceceni. Qui Šiškin va ben oltre i concettualisti e supera, per esempio, il primo romanzo di Sorokin *Norma* nel quale ogni parte dell'opera è caratterizzata da un determinato stile. In *Capelvenere*, invece, gli stili si alternano in modo abbastanza caotico e, con lo svolgimento della trama, sono sempre meno evidenti sia il passaggio tra uno stile e l'altro, sia il cambio del narratore. Spicca in questo senso il finale del romanzo nel quale si fondono la storia dell'Interprete, di Isabella e le storie di molte altre 'voci' senza nome, la mitologia dei popoli del basso corso dell'Amur e le riflessioni filosofiche dell'autore sul senso della vita. Infinite manipolazioni di frammenti di vari discorsi, il loro mescolamento e la loro trasformazione rappresentano un gioco filologico nella Parola e con la Parola che costituisce l'essenza del romanzo¹⁶.

Si è tentato di analizzare il romanzo all'interno del contesto della letteratura dell'emigrazione russa (Šiškin vive in Svizzera dal 1995). Ljubov' Bugaeva considera i brani del romanzo ambientati a Roma e a Mosca come componenti narrative piene di «memoria autobiografica personale» dello scrittore¹⁷. La scelta della Svizzera come paese di residenza dell'Interprete è sicuramente un elemento autobiografico, così come non può essere casuale l'inclusione nella trama di episodi della

¹⁵ «Per chi mi legge io, viva, non ci sono più, come io leggo la Baškircева, che ancora ha paura della morte ed è già morta da un pezzo. Allora tutto questo c'è e non c'è allo stesso tempo, anzi c'è, ma soltanto perché adesso io ne scrivo», M.P. ŠIŠKIN, *Capelvenere*, trad. it. Emanuela Bonacorsi, Voland, Roma 2006, p. 393 (ed. orig. *Venerin volos*, AST: Astrel', Moskva 2011, p. 462).

¹⁶ S. Orobij («Znamja» 2011), tuttavia individua le tre principali trame del romanzo: la storia dell'Interprete, il diario di Isabella e le storie dei migranti.

¹⁷ L. BUGAeva, *Mifologija èmigracii: geopolitika i poetika*, in L. Bugaeva, E. Hausbacher (Ed.), *Ent-Grenzen. Intellectuelle Emigration in der russischen Kultur des 20 Jahrhunderts / Za predelami. Intellektual'naja èmigracija v ruskoj kul'ture XX veka*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2006, pp. 67-68.

vita di un traduttore di tribunale, professione legata allo stesso tempo sia alla filologia sia al sistema giudiziario, motivo ricorrente nelle opere di M. Šiškin (il protagonista di *Lezione di calligrafia*, per esempio, è un trascrittore di atti giudiziari). *Capelvenere* inizia apparentemente come una narrazione realistica, *non-fiction* (se non si considera strano per un testo realistico il riferimento a un re persiano nella prima frase del romanzo) e, inizialmente, dà l'impressione di un conglomerato della letteratura dell'emigrazione, intriso di nostalgia per la patria abbandonata e di una strana sensazione per quella nuova. Tutto ciò è facilitato dalla meticolosa e quasi letterale fissazione nello stile dei protocolli degli interrogatori 'domanda-risposta' dei migranti che cercano rifugio e salvezza in Europa, e l'Interprete è logicamente considerato un alter ego dell'autore.

Tuttavia, «autore e narratore non coincidono. Il narratore è una delle forme in cui si manifesta l'immagine dell'autore, la maschera che egli ha scelto deliberatamente»¹⁸. La natura stessa della narrazione rivela che *Capelvenere* non è un romanzo autobiografico realistico, tipico degli emigrati degli anni '20 e '30, e qualsiasi parallelismo con reali informazioni (auto)biografiche deve essere affrontato con sufficiente cautela: «sostanzialmente tutti i personaggi di M. Šiškin si presentano come scrittori operosi, scrivono continuamente lettere, tengono diari, annotano il discorso di altre persone»¹⁹. Attribuire a tutti loro la memoria biografica dello scrittore sarebbe dunque un'esagerazione.

Le storie dei richiedenti asilo in Svizzera passano attraverso la coscienza dell'Interprete, presentato in prima persona, ed è praticamente impossibile stabilire in quale misura il narratore e l'autore reale siano correlati. Difficilmente si può convenire sul fatto che la narrazione dell'Interprete «fa[ccia] girare attorno a sé tutti gli altri racconti, le altre storie e le altre parole»²⁰. Se così fosse, *Capelvenere* rappresenterebbe o un'ordinata narrazione realistica nello stile della letteratura

¹⁸ O.JU. OS'MUCHINA, *Avtor v poiskach sebja: formy funkcionirovanija avtorskoj maski v otečestvennoj proze*, in «Izvestija vyssich učebnych zavedenij. Povolžskij region. Gumanitarnye nauki», 1 (9), 2009, p. 54.

¹⁹ A.R. INGEMANSSON, *Avtor i geroj v romane M. Šiškina Zapiski Larionova*, in «Izvestija Volgogradskogo gosudarstvennogo tehničeskogo universiteta», 2013, T. 12, vol. 2 (105), p. 181.

²⁰ G.L. NEFAGINA, *Polifonija kul'tur v romane M. Šiškina Venerin volos*, in S.JA. GONČAROVA-GRABOVSKAJA (red.), *Russkaja i belorusskaja literatury na rubeže XX-XXI vv.; sbornik naučnych statej. V 2 č. Č. 1*, RIVŠ, Minsk 2010, p. 136.

russa del XIX secolo, oppure una raccolta di storie indipendenti inserite entro una cornice come *Le mille e una notte*. La peculiarità di *Capelvenere* risiede nel fatto che il racconto dell'Interprete è costituito in gran parte da storie altrui e secondo esperienze fittizie e reali di rifugiati, personaggi letterari, ricordi della propria vita, l'immagine dell'Interprete si scompone e con essa si frammenta anche quella dell'autore. Ciò si manifesta in maniera particolarmente evidente nel diario di Isabella: la narrazione dal punto di vista di Isabella sembra essere stata già mediata dall'Interprete e avviene quindi la redistribuzione della paternità del testo del diario. Il suo creatore, secondo la trama, è Isabella ma il suo racconto è mediato dalla coscienza dell'Interprete. Non è chiaro quanto di quello che viene detto appartenga veramente a Isabella e quanto sia cambiato o inventato dall'Interprete.

Interessante appare il parallelismo tra due reminiscenze dell'opera: l'amore di Dafni e Cloe e quello di Tristano e Isotta. La citazione del romanzo di Longo Sofista confonde il lettore, mescolando i reali rapporti di Anatolij, uno dei personaggi dei ricordi del traduttore, con la trama stessa di *Dafni e Cloe* e di altri romanzi d'avventura anticogreci (citati sotto la maschera di *Dafni e Cloe*): Anatolij vive brani di un romanzo ellenistico come se fossero episodi della propria vita realizzando un'opera d'arte. Il rimando al leggendario e tragico intreccio medievale ha un carattere decisamente diverso. La linea narrativa di Tristano e Isotta nello svolgimento della trama è simile a quella del diario di Isabella: un racconto chiaro e ordinato della storia di un matrimonio fallito con un traduttore. Il precedente marito della moglie dell'Interprete è associato alla figura di Tristano e lei stessa a quella di Isotta. La leggenda medievale viene modificata: vi interviene l'Interprete ma, già dopo la morte del rivale-Tristano, animato attraverso gli appunti del diario della moglie-Isotta. Invece di vivere una storia di fantasia, come fa lo pseudo-Dafni, le relazioni dell'Interprete e di Isotta continuano la leggenda classica, sviluppando nuove linee narrative assenti nell'originale. Inoltre, l'Interprete racconta la storia di Tristano e Isotta sebbene il lettore sia a conoscenza solo di ciò che ha scritto Isotta stessa.

Il problema della molteplicità dei narratori nel romanzo rappresenta un caso particolare di utilizzo della maschera proteiforme dell'autore, un costante gioco nella riscoperta della sua immagine. La letteratura russa, secondo Ol'ga Os'muchina, già all'inizio del XIX secolo è stata caratterizzata da un «gioco narrativo con diversi narratori, la variazione della posizione dei loro discorsi, lo spostamento e la ricollocazione

degli orizzonti del personaggio e dell'autore»²¹. In *Capelvenere* questo gioco non assume un carattere realistico bensì postmodernista poiché comprende la citazione di testi letterari precedenti e la manipolazione delle coordinate spazio-temporali.

Il gioco con il lettore permea la struttura del romanzo e ha luogo contemporaneamente su più livelli. Oltre al gioco filologico sopra citato, vi è anche quello del riconoscimento anticipato o alla distruzione dell'orizzonte delle aspettative dei lettori. Nelle prime pagine i racconti dei rifugiati, ricchi di dettagli sui crimini di guerra e sulle tragedie umane, rimandano ai bollettini di guerra dei media russi negli anni '90. Le storie dei migranti seguono il modello del genere poliziesco: la cronologia della trama si sviluppa in senso inverso rispetto al corso lineare del tempo. Il punto di partenza di tutte le storie è l'incontro con l'Interprete e i suoi colleghi svizzeri e solo dopo si scoprono i retroscena di ciascun interrogatorio.

L'atmosfera dal carattere documentario resa dall'autore si rivolge principalmente alla sfera emozionale del lettore di lingua russa e lo costringe a mettere in discussione le sue priorità etiche. Gli sfortunati richiedenti asilo, che a malapena sfuggono la morte, suscitano compassione e simpatia, ma Peter, il severo impiegato del servizio svizzero dell'immigrazione, non crede a una sola parola detta durante gli interrogatori ed è percepito (ancora una volta in gran parte a causa dell'influenza dei media russi) come il tipico europeo, indifferente di fronte ai problemi della Russia e dei russi. Tuttavia, utilizzando il potenziale metaletterario del testo, l'autore rivela il meccanismo della creazione delle storie sentite, evidenziando la loro sorprendente somiglianza con il giallo letterario; dopo di che distrugge l'illusione che lui stesso aveva creato. Si scopre così che i racconti di alcuni migranti non a caso ricordavano *clichés* letterari e quindi lo svizzero Peter, che considerava quelle storie inattendibili, aveva ragione. I fuggitivi, cercando di semplificare il raggiungimento del loro obiettivo, si 'appropriano' di storie altrui, ascoltate precedentemente per caso in televisione o sulla strada verso l'Europa.

Irina Kaspè osserva che «il costante "suggerimento" delle mosse future è uno dei procedimenti più frequenti di Šiškin»²². La distruzione dell'illusione della comprensione e, ancora più importante,

²¹ O.JU. OS'MUCHINA, *Avtorskaja maska v processe stanovlenija avtorskogo soznania (k voprosu o žanrovoj norme)*, in «Puškinskie čtenija», XVI, 2011, p. 8.

²² KASPE, *I slava ej venok plela*, cit., p. 293.

della previsione della posizione dell'autore e del possibile contenuto del romanzo, risulta influenzare l'ulteriore sviluppo dell'opera, nonché la perdita di qualsiasi orientamento etico da parte del lettore: il prevedibile schema 'i nostri sono buoni' – 'gli europei sono cattivi' viene definitivamente annullato nella scena dell'interrogatorio dell'immigrato russo accusato di furto e vandalismo che insulta rozzamente la ragazza svizzera che gli fa da avvocato. Alla fine la verità è dalla parte degli svizzeri che cercano di proteggere il loro paese dall'afflusso esterno di elementi socialmente pericolosi.

Nel romanzo compaiono così delle domande il cui sviluppo è stato condotto attivamente per esempio nella letteratura postmoderna a partire dagli anni Cinquanta: qual è la verità? Esiste una verità universale? Nel contesto del romanzo, la questione assume un ulteriore significato: cosa distingue il documento dallo pseudo-documento? In teoria, il documento esibisce ciò che è realmente accaduto, rappresenta l'esposizione della storia, mentre lo pseudo-documento simula una storia che in realtà non è mai esistita. Nel romanzo la pratica non è così semplice come la teoria. Nel caso del servizio di immigrazione, i certificati e i documenti ufficiali possono essere falsificati e, in sostanza, l'impiegato è una sorta di divinità che determina a sua discrezione ciò che è vero e ciò che è falso.

Le numerose storie che costituiscono l'essenza del romanzo sono anche pluridimensionali sul piano dell'attendibilità, come si può vedere in due dimensioni: la realtà del lettore (realtà esterna) e la realtà del romanzo (realtà interiore). Dal punto di vista della realtà del lettore, la storia del romanzo è chiaramente fittizia ed è pertanto uno pseudo-documentario, sebbene il diario di Bella vi occupi un posto particolare. L'introduzione nel testo del diario di uno dei personaggi come elemento della trama non è nuovo in letteratura. Di solito questo diario forma un tutto organico con il contenuto 'oltrediaristico' dell'opera. Nella letteratura contemporanea ha avuto grande diffusione il genere del metaromanzo storico (il termine è di Linda Hutcheon²³) nel quale gli appunti del diario dell'eroe sono chiaramente percepiti come uno pseudo-documento creato dall'autore, come per esempio *Le tavolette di bosso di Apronemia Avitia* di Pascal Quignard.

²³ Cfr. L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York 1988, vedi in particolare il capitolo *Historiographic Metafiction: "The Pastime of Past time"*.

Tuttavia, vi è una altra forma di organizzazione della narrazione diaristica che ha un carattere molto più complesso: la rappresentazione, intera o parziale, degli appunti diaristici di un personaggio storico reale – una sorta di pseudo-autobiografia letteraria – come per esempio il romanzo di Marguerite Yourcenar *Memorie di Adriano*. In *Capelvenere*, la cantante Bella è un personaggio immaginario, benché il riferimento al suo prototipo sia ovvio: sia il nome dell'eroina – così raro nell'ambiente russo – sia la sua età indicano chiaramente il riferimento alla cantante sovietica Isabella Jur'eva. Il diario della Isabella di Šiškin (personaggio letterario) ci appare come il diario della Jur'eva (personaggio reale) e la lettura della storia della vita della cantante sullo sfondo dello svolgimento della storia della Russia all'inizio del XX secolo aspira al ruolo di lettura della narrazione autobiografica, sebbene non lo sia.

A differenza delle *Memorie di Adriano*, ambientato nell'antichità, il diario di Bella rimanda a eventi della storia recente creando una cronaca alternativa di eventi storici come la Prima Guerra Mondiale, l'occupazione di Rostov da parte dei tedeschi e la successiva guerra civile. Il grado di differenza con la realtà storica si può stabilire abbastanza facilmente: tramite il confronto del diario con documenti storici reali. Eppure nel contesto del romanzo si trova la domanda fondamentale del postmodernismo: quanto gli eventi storici, ricostruiti attraverso i ricordi dei testimoni, possono essere attendibili se i ricordi stessi sono falsificabili e, volutamente o no, si può manipolare la realtà?²⁴ Al ruolo di pseudo-documento aspira non solo il diario di Isabella ma anche la storia dell'Interprete, poiché distinguere tra verità e finzione nella sua memoria (per esempio, nell'episodio di Tristano e Isotta) è impossibile.

In *Capelvenere* è evidente la concezione postmodernista della storia: essa non è vista come un documento ma come un racconto, una narrazione. Al lettore è proposto un gioco postmoderno sul riconoscimento del carattere attendibile o fittizio degli eventi esposti, ma la risposta a questa domanda la conosce solo l'autore che presta la sua immagine ai tratti del classico autore-demiurgo 'pre'postmodernista.

L'immagine dell'autore è fondamentale per la organizzazione della struttura cronotopica del romanzo. Ol'ga Revzina sostiene che *Capelvenere* sia uno dei romanzi che «mostrano un particolare tipo di

²⁴ Allo studio della questione circa il rapporto tra verità storica e mito nell'epoca postmoderna è dedicato, per esempio, l'articolo di O.V. BOROVKOVA, *Problema demarkacii istoričeskoj nauki i istoričeskogo mifa v modernizme i postmodernizme*, in «Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta», n. 400, 2015, pp. 33-39.

cronotopo: quello in cui il tempo è annullato»²⁵, sottolineando che nella teoria di Bachtin questo tipo di cronotopo si trova solamente nei romanzi-visioni medievali. Occorre, tuttavia, notare che per il postmodernismo, compreso quello russo, gli esperimenti con il tempo della narrazione sono abbastanza comuni. Tra le opere più famose si possono citare i romanzi di Saša Sokolov (*La scuola degli sciocchi, Palissandreide*) o quelli di Viktor Pelevin (*Il mignolo di Buddha, Babylon*). Di per sé, la mescolanza di livelli temporali diversi non annulla il tempo in quanto tale ma solo la sua linearità, permettendo inoltre di combinare la realtà dell'opera di letteratura e la realtà oggettiva. Spesso si forma come risultato una struttura unica le cui caratteristiche temporali sono difficili da distinguere da quelli spaziali (per esempio, nel classico romanzo postmoderno *Chimera* di J. Barthes).

Il cronotopo postmodernista è caratterizzato in generale dalla prevalenza delle caratteristiche spaziali su quelle temporali, un fatto le cui radici provengono dal crollo dell'idea di un progresso continuo²⁶ e, di conseguenza, dal rifiuto di una struttura lineare del tempo. Da questo punto di vista la memoria, che è lo spazio artistico principale in *Capelvenere*, è uno spazio specificamente postmodernista, perché proprio nella memoria del narratore (dei narratori) si incontrano e si mescolano ricordi personali, i ricordi dell'Altro e testi letterari precedenti, la cui citazione diventa parte della trama: l'opera *Anabasi* di Senofonte, dedicata alla campagna di Ciro a Babilonia, e il romanzo classico ellenistico *Dafni e Cloe* di Longo Sofista.

Il tema del viaggio nello spazio e nel tempo gioca un ruolo importante: si spostano le truppe coinvolte nella campagna contro Artaserse II, Isabella viaggia in Russia e in Europa, i lunghi e spesso rischiosi viaggi fatti dai richiedenti asilo in Svizzera, ma nel flusso della narrazione diverse epoche si incontrano liberamente. La memoria diventa così un intertesto globale che permette di trasformare brani di opere letterarie in frammenti di una confessione autobiografica. Questa memoria non appartiene a

²⁵ O.G. REVZINA, *Chronotop v sovremennom romane*, in *Chudožestvennyj tekst kak dinamičeskaja sistema* (Materialy Meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaščenoj 80-letiju V.P. Grigor'eva), 19-22 maja 2005 g. IRJA im. V.V. Vinogradova RAN, Azbukovnik, Moskva 2006, pp. 265-280.

²⁶ La teoria dettagliata del predominio dello spazio sul tempo in epoca postmoderna è considerata nell'articolo di A. Rubcov: A.V. RUBCOV, *Architektonika postmodernna. Prostranstvo*, cit., pp. 34-44.

nessuno dei personaggi del romanzo ed è legata all'eternità²⁷.

Numerosi micro-cronotopi del romanzo, sia reali che letterari, sono presentati come equivalenti e intercambiabili. Il personaggio può esistere contemporaneamente in diversi cronotopi – i Greci della campagna di Ciro incontrano i ceceni deportati dal potere sovietico – o, restando se stesso, può assumere diversi nomi (per esempio, Cloe-Lena o Licenio-Lica).

Nelle ultime pagine del romanzo, come una linea trasversale, si manifesta l'idea della simultaneità degli eventi, di quelli passati, di quelli che stanno accadendo e di quelli che devono ancora verificarsi:

«Никак не могла раньше понять, как это все может происходить одновременно [...]. А теперь понимаю, что все просто. Все всегда происходит одновременно. Вот ты сейчас пишешь эту строчку, а я ее как раз читаю [...]. Все происходит одновременно [...]. Это как Новый год – в Лондоне еще только на стол накрывают, а в Японии уже все пьяные [...] все происходит одновременно»²⁸.

Nella struttura del romanzo è possibile individuare casi in cui la trama si sviluppa cronologicamente seguendo il corso lineare del tempo. L'esempio più evidente è il racconto della cantante che segue il canone della narrazione diaristica autobiografica. Tuttavia, il diario di Isabella viene presentato solo come una delle voci narranti e la sua storia, benché molto lunga, è solo uno dei destini che si manifestano nella coscienza dell'Interprete. La maggioranza delle linee narrative del romanzo si dipana secondo un principio concentrico e il loro anello di congiunzione è l'eternità nella quale, al di fuori del tempo, si trova lo spazio artistico di *Capelvenere*, ottenuto tramite la sovrapposizione di

²⁷ O. Kolmakova chiama questo tipo di relazioni spazio-temporali percettive (psicologiche) e le associa alle analoghe opere in prosa di T. Tolstaja, vedi O.A. KOLMAKOVA, *Poëtika russkoj postmodernistskoj prozy rubeža XX-XXI vv.: tipy prostranstva i vremeni v voploščennii krizisnogo soznaniija*, Dissertacija doktora filologičeskich nauk, Ulan-Ude 2015, p. 25; L. Bugaeva parla di «sinestesia intellettuale», vedi BUGAEVA, *Mifologija émigracii: geopolitika i poëtika*, cit., pp. 61-63.

²⁸ M. ŠIŠKIN, *Venerin volos*, cit., p. 531. «Prima non riuscivo davvero a capire come le cose possano accadere contemporaneamente [...] Ma adesso capisco, è tutto semplice. Tutto succede contemporaneamente. Per esempio, tu adesso stai scrivendo questa riga e io la sto leggendo [...]. Tutto succede contemporaneamente [...]. È come a Capodanno: a Londra stanno ancora apparecchiando, in Giappone sono già tutti ubriachi [...] tutto succede contemporaneamente» (Id., *Capelvenere*, pp. 452-453).

livelli temporali diversi.

L'eternità è un concetto che si oppone al tempo storico e, di solito, non caratterizza il postmodernismo ma il modernismo. Molto spesso l'incarnazione del concetto di eternità si trova nello spazio mitologico in cui il tempo o non esiste o è ciclico. Ciclicamente, da una festa all'altra, scorre il tempo nel mondo della piccola Bella. L'idea dell'eterno ciclo all'interno del romanzo sviluppa il concetto di *mlyvo*²⁹, prima noto solo agli specialisti della cultura dei popoli dell'Estremo Oriente. In *Capelvenere* ricorre la tesi secondo la quale nel *mlyvo* accadono le stesse cose del mondo reale e la morte, nel suo senso tradizionale, non esiste, ma è solo un passaggio nel *mlyvo*, un elemento del ciclo mitologico come le peregrinazioni dei richiedenti asilo in Svizzera o la turbolenta vita di Isabella. Nell'opposizione eternità/esistenza umana, l'eternità assorbe le singole vite umane e l'attribuzione di ricordi altrui, reali o immaginari, diventa parte del ritmo ciclico dell'universo.

Le due linee biografiche che attraversano il testo (quella dell'Interprete e quella di Isabella), riguardano i destini di due mondi contrapposti, i poli che sostengono la Svizzera e la Russia. I due paesi, secondo l'autore, hanno uno strano rapporto indissolubile: «Una sesta parte della terra e un pezzetto sotto il cielo sono legati da un invisibile filo teso. Le vicende apparentemente poco importanti che hanno luogo nel paese turistico influenzano in un modo piuttosto significativo il destino dell'impero»³⁰. Si forma così una struttura topologica divisa in tre parti: il Paradiso svizzero si contrappone all'Inferno dell'impero russo-Unione Sovietica-Russia ma entrambi questi *topoi* nella loro illusorietà e fugacità si contrappongono al *mlyvo* – all'indifferente scorrere del tempo dell'eternità/aldilà. A confermare questa idea contribuisce anche il parallelismo tra l'interrogatorio all'ufficio immigrazione dove l'impiegato Peter, facilmente associato all'apostolo Pietro, ostacola l'ingresso in Paradiso (è volutamente sottolineata, per esempio, la sua passione per la

²⁹ «Nella mitologia dei nivchi il *mlyvo* rappresenta il mondo ultraterreno [...]. La vita nel *mlyvo* è uguale a quella sulla Terra, sebbene ci sia il sole quando sulla Terra è notte e, invece, la luna quando sulla Terra è giorno. Gli abitanti del *mlyvo* vivono nei villaggi del clan, pescano, cacciano, si sposano (quando il marito o la moglie che vive ancora sulla Terra si sposa), generano figli, si ammalano e muoiono. La permanenza nel *mlyvo* è molto più lunga di quella sulla terra: i maschi vi muoiono ancora tre volte, le donne, invece, quattro», E.M. MELETINSKIJ (sost.), *Mifologičeskij slovar'*, Sovetskaja ènciklopedija, Moskva 1990, p. 364.

³⁰ M. ŠIŠKIN, *Russkaja Švejcarija*, Vagrius, Moskva 2006, p. 8.

pesca) e il Giudizio universale dopo la morte nel cristianesimo.

L'introduzione del *topos* di Roma³¹ nella trama del romanzo in gran parte contribuisce al superamento del postmodernismo in *Capelvenere*: la banale metafora della 'città eterna' mette in atto in modo trasparente l'idea di una narrazione extratemporale. In contrasto con le convenzioni dei *topoi* postmoderni, la Roma di Šiškin è provocatoriamente realistica. Nelle pagine del romanzo la città vive una vita piena, le passeggiate per Roma sono costruite come una guida *sui generis*, in modo tale che l'atmosfera della Città eterna sia facilmente riconoscibile anche da parte di quei lettori che non vi sono mai stati. Il lettore vede la città attraverso gli occhi dell'Interprete-turista e numerosi capolavori dell'arte mondiale incarnano il concetto dell'eternità e della persistenza della bellezza sullo sfondo dei quali si svolge il realistico dramma del rapporto con Isotta.

Roma è importante anche perché è uno dei centri del cristianesimo, la 'città santa', che concentra in sé l'idea dell'onnipresenza di Dio. Le ultime righe del romanzo rivelano una concezione panteistica dell'universo: *Capelvenere* penetra l'idea di un amore universale proveniente da Dio. Oltre alle storie di Dafni e Cloe, di Tristano e Isotta/Interprete e Isotta, è basato sull'amore anche il diario di Isabella, il padre-Interprete manda lettere, piene d'amore paterno, a suo figlio. Qualsiasi persona può diventare Dio, utilizzando il potere magico della Parola capace di resuscitare i morti e dare la vita: a Roma l'Interprete e Isotta inventano delle storie particolari attribuite alle copie in marmo di statue famose riportandole, in questo modo, in vita e dando a questa vita nuovo significato.

L'esistenza nel romanzo è rappresentata come routine, fatta di piccole cose. Grazie alla menzione dei più minimi dettagli, la cantante Bella vive la sua seconda vita nella coscienza del lettore. La descrizione delle caratteristiche personali, che si distinguono dai banali *clichés*, rende inoltre i richiedenti asilo individui distinti: solo la Parola è in grado di ricreare momenti e particolari di ogni vita ormai spentasi. Il lungo monologo finale, postmodernista nella forma, va ben oltre il paradigma postmodernista nel suo contenuto:

³¹ Per una dettagliata analisi della immagine di Roma nel romanzo vedi L. TROUBETZKOY, «*Tela kamennye, no telesnye ...*». *Obraz v romane Šiškina Venerin volos*, in «Toronto Slavic Quarterly», 21, Summer 2007 <<http://sites.utoronto.ca/tsq/21/troubetzkoj21.shtml>> (ultimo accesso 31.08.2016).

«Ты так ничего и не понял. Вы все умники, семи пядей во лбу, делаете все сложным! Придумают Рим, а потом удивляются, что Рима нет, а валяются на Форуме какие-то обсосанные временем мослы, зарастающие травкой-муравкой. Придумают Тибр, и ждут невесть чего, а на самом деле это что-то мутное, тибриное, настоящее. Вот и нужно полюбить этот тибриный мир! Все просто»³².

Dal caos abilmente organizzato di frammenti di ricordi, citazioni di testi letterari precedenti e appunti pseudo-diaristici, sullo sfondo dell'eterno scorrere del tempo cresce e si consolida l'idea del valore dell'esistenza umana – un'idea che supera i confini tradizionali del postmodernismo e che aveva rovesciato qualsiasi tipo di ideale, rivelando beffardamente il mondo che cercava di rappresentare. Il *pathos* della tragicità che caratterizza la trama, crea anche una impressione ingannevole del romanzo realistico. Allo stesso tempo, il modo in cui è organizzata la narrazione e la posizione ludica dell'autore-demiurgo indicano che *Capelvenere* è un romanzo postmodernista ma la tecnica postmodernista si armonizza con un contenuto orientato alla ricerca di valori eterni, tipica della letteratura russa classica. *Capelvenere* non rappresenta un pieno superamento del postmodernismo ma la violazione dei suoi confini ormai abituali e un evidente tentativo di trovare una via di uscita dal famigerato labirinto postmodernista.

(traduzione dal russo di Anita Orfini)

³² ŠIŠKIN, *Venerin volos*, cit., p. 540. «Non hai capito proprio un bel niente. Voi che siete tanto intelligenti, un pozzo di scienza, rendete tutto complicato! S'inventano Roma e poi si stupiscono che Roma non c'è, solo ossame succhiato dal tempo, sparso qua e là nel Foro, che si copre di erba magica. S'inventano il Tevere e si aspettano chissà cosa, quando in realtà è solo torbidume, teverino, autentico. E bisogna amare questo mondo teverino! Tutto semplice» (Id., *Capelvenere*, pp. 443-444).