

VIOLAZIONI

LETTERATURA, CULTURA E SOCIETÀ IN RUSSIA DAL CROLLO DELL'URSS AI NOSTRI GIORNI

a cura di
LAURA PICCOLO



Roma TrE-Press

2017

Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

VIOLAZIONI
LETTERATURA, CULTURA E SOCIETÀ IN RUSSIA
DAL CROLLO DELL'URSS AI NOSTRI GIORNI

a cura di
LAURA PICCOLO



Roma TrE-Press

2017

Coordinamento editoriale:
Gruppo di Lavoro *Roma TrE-Press*

Edizioni: Roma TrE-Press ©
Roma, dicembre 2017
ISBN: 978-88-94885-45-3

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina *Creative Commons attribution 4.0 International Licence* (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



Immagine di copertina: *Pussy Riot, Putin zassal* (Mosca 2012), foto originale di Denis Sinyakov.

Sommario

| | |
|---|-----|
| <i>Premessa</i> | 5 |
| LAURA PICCOLO, <i>Introduzione. Violazioni: uno sguardo sul panorama letterario (e non) degli ultimi venticinque anni</i> | 7 |
| DONATELLA POSSAMAI, <i>Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo)</i> | 21 |
| DUCCIO COLOMBO, <i>Ceci c'est la pipe: come si racconta l'assedio di Leningrado</i> | 37 |
| DMITRY NOVOKHATSKIY, <i>Violazione dei confini del postmodernismo: Capelvenere di Michail Šiškin</i> | 67 |
| IVANA PERUŠKO, <i>L'uomo sovietico sbarcò davvero sulla luna? Le trasgressioni di Viktor Pelevin e Aleksej Fedorčenko</i> | 83 |
| PAOLA BOCALE, <i>La violazione della norma nella struttura sintattico-interpuntiva di Asan di Vladimir Makanin</i> | 97 |
| VALENTINA BENIGNI, <i>Vaghezza e approssimazione: corpus linguistics e discorso letterario</i> | 115 |
| MASSIMO MAURIZIO, <i>«Gumanitarnyj fond» e la poesia di Bonifacij (G. Lukomnikov): innovazione (anti)estetica tra URSS e Russia</i> | 135 |
| CLAUDIA OLIVIERI, <i>A teatro è diverso. La violazione della norma e della normalità sulle scene russe contemporanee</i> | 153 |
| DANIEL DI PORTO, <i>Cronaca del convegno</i> | 177 |

Premessa

I lavori qui presentati sono il frutto del convegno *Violazioni: letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni*, tenutosi il 6 e 7 maggio 2015 presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Roma Tre, occasione di approfondimento e discussione sulla cultura post-sovietica attraverso il prisma della 'violazione', intesa in primo luogo nella sua accezione di trasgressione, infrazione, profanazione del retaggio sovietico. In questa prospettiva le diverse declinazioni della 'violazione' hanno portato i partecipanti a interrogarsi in particolare sulla definizione di canone e anticanone, sul concetto di tradizione e antitradizione, sulla negazione e ridefinizione dei paradigmi culturali, sulla violazione dei confini di genere e su altre questioni.

Tale iniziativa non si circoscrive tuttavia al convegno (né a questa pubblicazione) ma rappresenta la terza 'tappa' di un vivace laboratorio di idee inaugurato a Macerata nel 2014 nel corso della *Settimana della Lingua e della Cultura Russa* promossa da Bianca Sulpasso, e proseguito nel 2015 nella cornice del convegno *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell'Europa centro-orientale* organizzato dall'Università di Torino, per la sezione russa da Massimo Maurizio e Nadia Caprioglio. La stessa tematica di *Violazioni*, seppur elaborata dalla 'padrona di casa', è nata in occasione dell'incontro del gruppo di ricerca nella cornice del convegno torinese.

Il mio ringraziamento va ai colleghi e amici che hanno partecipato attivamente facendo del convegno non tanto una galleria di interventi preconfezionati ma un luogo di confronto, di *work in progress*, di stimolo e di crescita su argomenti complessi e *in fieri* non sempre facili da inquadrare. E un sentito grazie va inoltre ai dottorandi e ai numerosi studenti che hanno seguito i lavori mossi non tanto da logiche di

selvaggia acquisizione di crediti, ma da una sincera curiosità rispetto a fenomeni della letteratura, dell'arte e del cinema russo degli ultimi anni che, almeno per gli studenti di Roma Tre, sono entrati a far parte del programma di letteratura russa per i corsi magistrali.

Proprio in virtù della partecipazione di giovani studiosi, il volume è stato aperto anche a loro che hanno contribuito in forma diversa: la traduzione dell'articolo di Dmitry Novokhatskiy da parte di Anita Orfini e la cronaca del convegno di Daniel di Porto, riportata a fine volume. Ed è soprattutto la passione di chi si affaccia oggi nel mondo della letteratura russa che rende ancor più stimolante curare un volume che lasci traccia di queste vivaci giornate di studio e, allo stesso tempo, apra prospettive per nuovi progetti futuri.

La curatrice

Laura Piccolo

Introduzione

*Violazioni: uno sguardo sul panorama letterario (e non)
degli ultimi venticinque anni*

«Su noi tutti incombe la libertà
Libertà senza fine
senza uscita, senza entrata
senza madre-padre».

Dm. Prigov

«Il postmodernismo, in fondo, è già da un po' inattuale».

V. Pelevin

«La storia dell'arte appare come la storia delle rivolte
contro la norma (le norme) dominante».

J. Mukařovský

Che la letteratura sia legata alla violazione è un dato di fatto. Che questa incessante violazione¹ avvenga per salti, evoluzioni, «spostamenti»² e che nell'opera d'arte vi sia «sempre qualcosa che la lega al passato e qualcosa [...] proteso al futuro»³ è altrettanto assodato. Nonostante la resistenza delle più recenti e fortificate «dighe»-canone⁴, il discorso letterario russo è in costante movimento e lo è ancora di più oggi, nel suo

¹ «La norma viene incessantemente violata», J. MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, a cura di S. Corduas, Einaudi, Torino 1971, p. 69.

² Cfr. JU. TYNJANOV, *Il fatto letterario*, in Id., *Avanguardia e tradizione*, trad. di S. Leone, Dedalo libri, Bari 1968, pp. 24 e ss.

³ MUKAŘOVSKÝ, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, cit., p. 72.

⁴ L'immagine è di Hans Günther al quale si rimanda per un'esaustiva analisi della funzione stabilizzante e selettiva del canone del realismo socialista, vedi G. GJUNTER, *Žiznennye fazy socrealističeskogo kanona*, in CH. GJUNTER, E. DOBRENKO (red.), *Socrealističeskij kanon*, Akademičeskij Proekt, Sankt Peterburg 2000, pp. 281-288.

fluire sotto ai nostri occhi⁵, sottoposto a nuove ‘violazioni’, ancor più interessanti in un contesto culturale che è nato e ha costruito la propria ragion d’essere in primo luogo quale trasgressione e profanazione della produzione artistica del settantennio precedente.

La letteratura post-sovietica trova, infatti, una sua prima definizione nel *post-*, prefisso che indicava allora, ufficialmente dopo il 1991 (ufficiosamente già da qualche anno prima), una nuova fase sì cronologica ma anche tematica. Artisti e scrittori hanno reagito in maniere differenti: dalla radicale tabula rasa – spesso più nelle intenzioni che nei fatti – all’affiorare, invece, di percorsi creativi a lungo clandestini di «irregolarità, insolvenza, incoercibilità»⁶, fino a quando nell’insperato crollo dell’URSS alcuni non hanno più trovato una propria strada e si sono smarriti, quasi la loro opera fosse legata a doppio filo con l’ombra del Moloch che andava sabotato.

Come osserva Alfonso Belardinelli, «c’è sempre qualcosa che verrà dopo il Dopo, e anche dopo la fine del Dopo»⁷. Quali sono dunque oggi le nuove violazioni? La violazione della violazione porta al ritorno a forme sovietiche? Quanto è diversa oggi la violazione rispetto al passato? Cosa accade ai generi, agli stili, al ruolo dello scrittore? In che modo le violazioni del cammino attuale della letteratura russa s’inseriscono in un *mainstream* più ampio a livello mondiale? Quali sono i rapporti tra la letteratura, cultura e società *post-sovietica* e il *post-moderno*? – Rispetto alla dissacrazione insita nel postmodernismo quali sono oggi le nuove violazioni? A tali domande non corrispondono risposte univoche, non solo per la difficoltà di trattare una materia che, come si è detto, si muove contemporaneamente a noi, ma anche perché il panorama culturale che si staglia sulle macerie dell’URSS è assai frastagliato e eterogeneo (e non solo metaforicamente)⁸, in primo luogo per una violazione/ridefinizione dei confini degli spazi tradizionali di produzione della cultura: svuotamento della dicotomia centro/periferia,

⁵ Sullo studio della contemporaneità vedi la densa sintesi di Barbara Ronchetti, B. RONCHETTI, *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 9 e ss.

⁶ M. CARAMITTI, *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Laterza, Bari 2010, p. 4.

⁷ A. BELARDINELLI, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Quodlibet, Macerata 2007, p. 31.

⁸ Su questo tema cfr. ad es. D. CROWLEY, S.E. REID (eds.), *Socialist Spaces. Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*, Berg, Oxford-NewYork 2002.

amplificato da processi di deterritorializzazione⁹ fisica e gnoseologica e fine delle «grandi narrazioni»¹⁰ tipici dell'epoca postmoderna; affermazione della rete come luogo virtuale di conoscenza e riconoscimento di prosatori e poeti; moltiplicazione di premi e festival letterari 'periferici'.

Una distinzione sulla quale molti critici sembrano essere d'accordo è quella della fine del millennio, già di per sé pregna di una sua peculiare costellazione di significati. La svolta letteraria e, in generale, culturale, è inoltre coincisa con una cesura politica ben riconoscibile: nel 1999 Vladimir Putin è nominato primo capo del governo e, a distanza di pochi mesi, eletto presidente della Federazione Russa.

Il decennio che va dalla caduta dell'Unione Sovietica al 2000 è ormai comunemente definito, con alcune sottoperiodizzazioni e sfumature, epoca di transizione. Come osserva Mauro Martini, a partire dal biennio 1999-2000 la letteratura:

«ha colto, meglio di ogni altra arte e nel pieno rispetto della tradizione, lo spirito dei tempi e ha raccontato senza subalternità e senza cedimenti alle tentazioni ideologizzanti i meccanismi profondi per cui un'intera società ha deciso che era tempo di sbarazzarsi dell'ingombrante ruolo di protagonista di una eterna transizione che cominciava ad avere lo stigma di una condanna»¹¹.

La decade successiva viene invece denominata comunemente gli «anni zero» (*nulevye gody*)¹² – caratterizzati da quella che Michail Berg definisce «stabilizzazione del campo della letteratura»¹³ e da una serie di tendenze precedentemente inedite. Tale spartiacque consente di identificare diverse fasi ed espressioni della violazione.

⁹ Cfr. L. MAZZOLI, *Prefazione*, in M. MAFFESOLI, *Del nomadismo. Per una sociologia dell'erranza*, trad. di A. Toscani, R. Vitali, superv. P. Paioni, FrancoAngeli, Roma 2000, p. 9. Cfr. anche G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions de Minuit, Paris 1980.

¹⁰ J.-F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris 1979, pp. 32 e 54.

¹¹ M. MARTINI, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Mondadori, Milano 2002, p. 3.

¹² Cfr. ad es. S. ČUPRININ, *Nulevye gody: orientacija na mestnosti*, in «Znamja», n. 1, 2003, <<http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/chupr.html>> (ultimo accesso 30.11.2016).

¹³ M. BERG, *Il discorso postcoloniale e il problema del successo nella letteratura russa contemporanea*, in S. ALBERTAZZI, G. IMPOSTI, D. POSSAMAI (a cura di), *Post-Scripta. Incontri possibili e impossibili tra culture*, Il Poligrafo, Padova 2005, p. 119.

Violazione dei ruoli tradizionali

Il 1991 ha sancito l'esaurimento di una serie di ruoli e, conseguentemente, la necessità di una riflessione sull'identità dello scrittore russo. Come nota provocatoriamente Andrew Wachtel, all'interno spazio culturale ex socialista gli scrittori e gli artisti sono stati «tradizionalmente sopravvalutati»¹⁴. Per quanto riguarda la Russia, il crollo dell'URSS non ha solo esautorato il ruolo dello scrittore ufficiale – l'ingegnere di anime emanazione del Partito – ma ha risucchiato con sé anche altri 'ruoli' previsti dalla passata scena culturale, dagli autori non ufficiali agli esponenti dell'emigrazione. Quando nel 1989 Viktor Erofeev decreta la morte della letteratura sovietica nella sua ormai celebre 'orazione funebre', la perdita di tali 'ruoli' viene letta positivamente, poiché per la prima volta nella storia della letteratura russa gli scrittori sarebbero potuti essere né più né meno che scrittori, emancipati dall'ipermoralismo della prosa contadina e liberale che aveva inizialmente cavalcato la *perestrojka* «impersonando al principio lo stesso ruolo che aveva sempre sognato di impersonare: il ruolo di pubblico ministero sociale giudicando la società secondo le leggi morali e buonsenso»¹⁵. E soprattutto si sarebbero svincolati dal monologismo di cui era imbrigliata la letteratura – almeno sul piano ufficiale – da più di settant'anni a favore della «creazione di una struttura polisemantica e pluristilistica»¹⁶. L'attesa palingenesi di una nuova letteratura non è stata tuttavia così immediata. Dal naufragio del continente sovietico e delle sue rigide strutture e schieramenti, molti non sono più emersi, vedendo disciolta la ragione stessa della propria arte. L'«abbondanza di ossigeno»¹⁷ si è rivelata fatale non solo per chi definiva la propria creatività in opposizione al canone del realismo socialista, ma anche per chi è risalito dall'asfittico e sotterraneo mondo dell'*andegraund*¹⁸,

¹⁴ «I hazard to propose a cultural definition of Eastern Europe that, to my knowledge, has not been used before: Eastern Europe is that part of the world where serious literature and those who produce it have traditionally been overvalued», A.B. WACHTEL, *Remaining Relevant after Communism. The Role of Writer in Eastern Europe*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2006, p. 4.

¹⁵ V. EROFEEV, *Pominki po sovetsoj literature*, in S.I. TIMINA, M.A. ČERNJAK, N.N. KJAKŠTO (sost.), *Russkaja literatura XX veka v zerkale kritiki. Chrestomatija*, Akademiya, Moskva 2003, p. 44.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ivi*, p. 43.

¹⁸ Il termine rimanda alla letteratura e all'arte non ufficiale di epoca brežneviana.

sperimentando negli anni un profondo senso di ‘disappartenenza’¹⁹ e perdendo la capacità di respirare a pieni polmoni.

La violazione dei ruoli tradizionali ha dunque condotto allo smarrimento della propria identità e, sovente, esautorato la stessa poetica degli autori, nonostante il collasso del potere centralizzato abbia portato all’abolizione della censura, all’immissione sul mercato librario di opere fino ad allora ‘dimenticate’, nonché un profluvio di traduzioni di lavori stranieri che hanno mutato anche il profilo del lettore non più definito «da discorsi polarizzati»²⁰. La perdita di sussidi statali ha inoltre reso la marginalizzazione degli artisti non solo «intellettuale» ma anche «economica»²¹. Il risultato è che lo *status* di scrittore – ufficiale ma anche non ufficiale – ha perso prestigio. Eroe-simbolo di tale profanazione è il prosatore non ufficiale Petrovič, protagonista di uno dei romanzi che segnano la fine degli anni Novanta, *Andegraund, ili geroy našego vremeni* (*Underground ovvero un eroe del nostro tempo*, 1998) di Vladimir Makanin²². Novello uomo superfluo, Petrovič vive come un senzatetto tra i corridoi di una vecchia *obščaga* moscovita, mantenendosi come custode delle case in assenza dei loro proprietari. Il suo ruolo di scrittore si è completamente svuotato e Petrovič non sembra trovare una nuova collocazione nella Mosca post-sovietica, a differenza di altri suoi vecchi colleghi che hanno reinventato se stessi entrando, alla fine degli anni Ottanta in politica²³.

La situazione degli anni successivi appare meno sistematizzata: alla costante erosione dei già labili confini del ruolo dello scrittore

Sull’origine e il significato dell’*Underground* vedi S. SAVICKIJ, *Andegraund. Istorija mify leningradskoj neoficial’noj literatury*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2002, in part. pp. 32-51.

¹⁹ Su questo tema cfr. i contributi al volume L. BANJANIN, K. JAVORSKA, M. MAURIZIO (a cura di), *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell’Europa centro-orientale*, Stilo Editrice, Bari 2016.

²⁰ M. LIPOVETSKY, *Post-Soviet Literature between Realism and Postmodernism*, in E. DOBRENKO, M. BALINA (eds.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 2011, p. 176.

²¹ WACHTEL, *Remaining Relevant after Communism*, cit., p. 6.

²² Su questo cfr. A. NEMZER, *Kogda? Gde? Kto? O romane Vladimira Makanina: opyt kratkogo putevoditelja*, in «Novyj Mir», n. 10, 1998, pp. 183-195; L. PICCOLO, *Forme di disappartenenza nella letteratura russa post-sovietica: Petrovič o un ‘eroe’ del nostro tempo*, in *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell’Europa centro-orientale*, cit., pp. 303-329.

²³ Cfr. R. MARSH, *Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia, 1991-2006*, Peter Lang, Frankfurt am Main 2007, pp. 40 e ss.

– costretto soprattutto per motivi economici a fare anche altro – si somma una tendenza antropologica, per cui molti prosatori e poeti sono anche critici similmente, come nota Il’ja Kukul’in, a quello che accadeva nel Secolo d’Argento:

«In tali periodi si mescolano in una sola persona il creatore di versi e il critico, o il creatore di versi e lo studioso di letteratura, o il prosatore e lo studioso di letteratura, poiché proprio essi ricevono le notizie di prima mano, in qualità di partecipanti alla vita letteraria. Essi percepiscono come muta il soggetto della poesia, come si formano nuovi tipi di personalità autoriale, e per loro è più facile concettualizzare tali mutamenti rispetto a coloro che osservano il processo da fuori»²⁴.

Appare poi fondamentale inquadrare il mutamento dell’immagine dello scrittore russo alla luce non solo di quello che accade negli ex paesi socialisti ma anche rispetto a una prospettiva più ampia: di fatto la perdita di una centralità del ruolo e della funzione dell’intellettuale nella società è piuttosto diffusa, connaturata all’epoca postmoderna nella quale, come osserva Zygmunt Bauman, gli intellettuali si sono trasformati da «legislatori» rispetto a un ordine e a un progetto del mondo tipico dell’epoca moderna, a «interpreti»²⁵ di un sistema in un altro. In che modo, quindi, la violazione dei ruoli tradizionali in Russia collima o diverge rispetto a un processo globale di ridefinizione dell’identikit dell’intellettuale?

Violazioni di generi e stili: prosa, poesia e teatro

La prima violazione è quella del canone del realismo socialista (*socializm*) che dal 1934 al 1991 è stato ufficialmente consacrato a esclusivo ‘metodo’ per la creazione artistica. Come osserva Hans Günther il canone appariva, in realtà, sclerotizzato già nel decennio precedente quando, dopo l’apertura a una pluralità di temi e forme negli anni Sessanta, «il rimando al realismo socialista aveva già cessato di essere

²⁴ I. KUKULIN, *Segodnja – vremja uskorenogo razvitija literatury (besedu vedet N. Sannikova)*, in «Ural», n. 5, 2013 <<http://magazines.russ.ru/ural/2013/5/k14.html>> (ultimo accesso 15.11.2016).

²⁵ Z. BAUMAN, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti*, trad. di G. Franzinetti, Bollati Bollingheri, Milano 1992.

obbligatorio»²⁶. Eppure, benché il canone fosse ormai produttivamente morto, persisteva «quel sentimento di grande pesantezza [...] che già era presente nella coscienza e negli scrittori; il canone non smetteva di fungere da sfondo per la ricezione della letteratura»²⁷. A tale processo si somma il percorso del postmodernismo, coltivato nei sotterranei dell'*andegraund* ed estremamente produttivo almeno fino al Duemila. Tendenza che rappresenta già per definizione una violazione: scardina generi e forme, dilata i confini tra alto e basso, cultura d'élite e cultura popolare fino a eliminarli. Se il postmodernismo continua ad essere attivo anche nella letteratura degli ultimi quindici anni, resta il fatto che il postmoderno²⁸, invece, può considerarsi ormai chiuso; anzi, come osserva Alfonso Belardinelli «è durato fin troppo a lungo. Ormai l'abbiamo capito sappiamo cos'è, esistono molti libri che lo definiscono, lo storicizzano, ne fanno il bilancio. Già questa iperconsapevolezza dimostra una certa usura. Del resto il postmoderno è sempre stato un concetto debole. La sua identità nasceva per derivazione, prolungamento o correzione del moderno»²⁹. Questi elementi rendono ancora più ostico ogni tentativo di stabilire un canone – o, almeno, una «costellazione» di autori³⁰ – della letteratura post-sovietica, anche se come nota Belardinelli «a partire dagli anni novanta si è notevolmente alzata la febbre del canone e dell'anticanone, dei bilanci storici e delle classifiche. Proprio quando tutto si relativizza, cresce il bisogno di assolutizzare»³¹. Al di là della vicinanza storica rimane infatti attuale uno dei quesiti più famosi e usurati di Harold Bloom: «in un momento storico così tardo, che cosa deve provare a leggere l'individuo che ha ancora voglia di leggere?»³².

²⁶ GJUNTER, *Žiznennye fazy socrealističeskogo kanona*, cit., p. 287.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Molti critici scelgono di considerarlo esaurito in concomitanza con la fine del Millennio: «Il postmoderno potrebbe anche essere definito un “come finisce il Novecento”. Perciò siamo qui per annunciare che il postmoderno è finito, finisce ora, in questo momento, nel momento stesso in cui stiamo parlando della sua fine», BELARDINELLI, *Casi critici*, cit., p. 33. Sulla distinzione tra postmodernismo e postmoderno vedi ad es. R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringheri, Torino 1997.

²⁹ BELARDINELLI, *Casi critici*, cit., p. 31.

³⁰ «Una costellazione è solo una porzione di cielo, raggruppa autori e libri secondo speciali affinità e magnetismi che spetta al critico motivare, componendo una figura mitica in cui sembrano custoditi un carattere e un destino», *ivi*, p. 36.

³¹ *Ibid.*

³² H. BLOOM, *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle Età*, introduzione di A. Cortellessa, trad. di S. Sardi, rev. di R. Zuppet, BUR, Milano 2008, p. 7.

Gli anni Novanta si aprono, come già nella seconda metà degli anni Ottanta, all'insegna della libertà dal monologismo sovietico nei temi e nei modi trattati, laddove già negli anni Duemila si comprende che «tale “libertà”, che hanno affibbiato alla società al posto dell'ideologia sovietica era [...] anch'essa un prodotto ideologico»³³. In molti campi artistici si registra un processo di demitologizzazione rispetto al passato totalitario, la fine e lo svuotamento di simulacri e ossessioni. La violazione del mito sovietico affonda le proprie radici già negli anni Ottanta e in particolare nell'opera della *Soc-art* e dei concettualisti, ma trova la sua massima espressione negli anni Novanta senza tuttavia arrestarsi, come mostra il saggio di Ivana Peruško (*L'uomo sovietico sbarcò davvero sulla luna? Le trasgressioni di Viktor Pelevin e Aleksej Fedorčenko*) dedicato a uno dei miti più importanti nella società e nella cultura sovietica, quello della conquista del cosmo.

Per quanto riguarda la prosa, Marija Černjak osserva che il decennio di transizione si distingue per la «coesistenza e compenetrazione di principi artistici differenti, spesso contrapposti», nonché per il sorgere di «sintesi contrastanti e instabili di generi e forme letterarie»³⁴ che, tuttavia, negli ultimi anni stanno registrando una stabilizzazione.

Una delle reazioni al postmodernismo è stata quella di un ritorno di attenzione per la realtà, una «fame di realtà», citando il controverso lavoro di David Shield³⁵. La fine del postmoderno sembra da più parti messa in relazione al cambiamento e la trasformazione piuttosto che a un effettivo esaurimento; non a caso Belardinelli propone di battezzarla «Età della Mutazione»³⁶. Accanto al mutamento di generi e dell'immagine dello scrittore si va delineando un inedito profilo di lettore, non solo per la commercializzazione della letteratura che crea nuove relazioni tra lettore e editoria, ma anche perché nel nuovo scenario russo dei *nulevye* nella lettura si cerca uno «strumento capace di liberare dall'eccessiva tensione psichica, di dare la possibilità di riposare

³³ L. DANILKIN, *Kluž. Kak literatura “nulevych” stala tem, čem ne dolžna byla stat' ni pri kakich obstojatel'stvach*, in «Novyj Mir», n. 1, 2010 <http://magazines.russ.ru/novy_mi/2010/1/des11.html> (ultimo accesso 20.12.2016).

³⁴ M. ČERNJAK, *Igra na novom pole, ili ešče raz o diagnoze Rossijskoj prozy XXI veka*, in «Znamja», n. 11, 2010 <<http://znamlit.ru/publication.php?id=4426>> (ultimo accesso 21.12.2016).

³⁵ D. SHIELD, *Fame di realtà*, trad. di M. Rossari, Fazi Editore, Roma 2010. Di «deficit di realtà» parla invece Danilkin cfr. L. DANILKIN, *Kluž. Knigi, ljudi, putešestvija*, Ripol klassik, Moskva 2016, p. 208.

³⁶ BELARDINELLI, *Casi critici*, cit., p. 33.

dai crudeli richiami della realtà circostante»³⁷.

Il romanzo diventa inoltre arena metaletteraria per discutere della crisi del genere e del ruolo tra autore ed eroe (e di riflesso anche del lettore) come ad esempio “*t*” (2009) di Viktor Pelevin, nel quale il protagonista il conte T – ovvero Lev Tolstoj – amico di Dostoevskij, diventa soggetto di un racconto dalla cabalistica Ariel del quale lo stesso conte vuole diventare autore. Come osserva ancora Černjak e siamo di fronte alla tendenza negli ultimi anni di «apparizione di opere nelle quali la scoperta di sé è divenuto sinonimo del percepire se stessi come scrittori di successo»³⁸.

Nel saggio *Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo)*, Donatella Possamai analizza le metamorfosi del romanzo negli ultimi quindici anni. L'esaurimento del postmoderno e, in alcuni casi del postmodernismo, non decreta un meccanico svuotamento della ragione d'essere del romanzo ma lo trasforma, lo moltiplica e lo rende possibilmente diverso dalle sue forme precedenti. Possamai individua nel *global novel* coniato da Stefano Calabrese una formula applicabile anche alla narrativa russa più recente. Il romanzo attuale appare così sempre più come contenitore di altri generi, erede dell'ibridismo e della contaminazione (qui strutturale) del postmodernismo, prodotto poliedrico a metà tra letteratura di massa e letteratura di nicchia che presenta, citando Possamai, un'«ipertrofizzazione del *double coding* di postmoderna memoria».

Sull'erosione dei confini tra letteratura e giornalismo si sofferma, invece, Duccio Colombo nel saggio *Ceci c'est la pipe: come si racconta l'assedio di Leningrado*. Il premio Nobel assegnato nel 2015 a Svetlana Aleksievic apre la riflessione sulla natura della letteratura documentaria, ma anche sulla sua tradizione che trova radici in epoca sovietica. Quella che appare come una 'violazione' dei confini della letteratura da parte della cronaca documentaria rappresenta, invece, una ripresa di un retaggio ai più poco noti. Alla riflessione di Colombo se ne aggiunge un'altra: ancora una volta quello che accade in Russia oggi è specifico del solo percorso letterario russo oppure ha un carattere più generale? Il Nobel alla 'giornalista' Aleksievic non sembra un caso isolato, giacché nel 2016 il prestigioso riconoscimento è stato assegnato come è noto a Bob Dylan, con una scia di polemiche e prese di

³⁷ ČERNJAK, *Igra na novom pole*, cit.

³⁸ *Ibid.*

posizioni sul senso della letteratura e della poesia oggi che ha di molto superato quella impressa dall'Aleksievič.

Sulla classificazione dei generi si interroga Dmitry Novokhatskiy nel saggio *Violazione dei confini del postmodernismo: Venerin volos di Michail Šiškin*. Se il postmodernismo ha contribuito in modo determinante al sabotaggio del canone già in epoca sovietica con un paradigma produttivo e alternativo valido anche negli anni successivi al crollo dell'URSS, oggi appare superato nella costante ricerca di nuove strategie espressive, sebbene si continui, come mostra Novokhatskiy, a sfruttarne procedimenti e modalità. Resta ancora da indagare in che maniera questo congedo dal postmodernismo in Russia rappresenti una caratteristica precipua del percorso letterario russo o dipenda dal *mainstream* globale e da una ricerca di nuove modalità del romanzo in diversi paesi.

Alla violazione linguistica si rivolgono invece i saggi di *La violazione della norma nella struttura sintattico-interpuntiva di Asan di Vladimir Makanin* di Paola Bocale e *Vaghezza e approssimazione: corpus linguistics e discorso letterario* di Valentina Benigni. Bocale analizza le violazioni all'interno del testo makaniniano, in particolare dell'interpunzione, che rivelano quanto la frammentarietà e l'erosione dei confini – anche linguistici – siano oggi altamente produttive. Benigni, invece, osserva l'uso della vaghezza linguistica all'interno della narrativa russa contemporanea, proponendo una fertile prospettiva d'indagine tra linguistica e letteratura.

Svuotamenti, riempimenti e passaggi di genere avvengono anche attraverso la violazione della funzione tradizionale, come ad esempio accade in Russia tra prosa e poesia che sembrano essersi scambiate i ruoli: la prosa diluisce l'analisi del trauma e della transizione in una modalità espressiva sovente emozionale, laddove la poesia sembra concentrata nella traduzione analitica di questo trauma nel verso³⁹. Questo perché la letteratura dell'*andegraund* ha influito maggiormente sulla poesia che non sulla prosa contemporanea. Come osservano Lejderman e Lipoveckij, «proprio nel territorio della poesia ha avuto luogo il primo attacco del postmodernismo entro i confini della cultura ufficiale»⁴⁰ che, alla fine degli anni Ottanta, ha suscitato una riflessione sulla violazione di quelli che erano i canoni poetici fino ad allora

³⁹ I. KUKULIN, *Obmen roljami*, in «Kul'tura. Otkrytyj dostup», n. 27, 2009 <<http://www.openspace.ru>> (ultimo accesso 15.11.2016).

⁴⁰ N.L. LEJDERMAN, M.N. LIPOVECKIJ, *Sovremennaja russkaja literatura: 1850-1990-e gody*, Akademija, Moskva 2003, v. II, p. 426.

in voga tra i poeti ufficiali degli anni Sessanta. Affiora in superficie l'esperienza del concettualismo moscovita⁴¹ con la sua decostruzione della realtà e della lingua ufficiale e con il disvelamento del vuoto insito nell'assurdità del *byt* (e della lingua) sovietico. Anche per il discorso poetico post-sovietico lo spartiacque più manifesto è quello degli anni Duemila. La transizione degli anni Novanta può essere in questa sede sintetizzata nell'osservazione dell'universo 'Vavilon', nato nel 1988 inizialmente come gruppo di giovani poeti, autori e promotori dal 1992 di un almanacco, e noto ai più come sito www.vavilon.ru (dal 1997), diventato in seguito punto di riferimento per diverse generazioni di poeti⁴². Comun denominatore delle differenti anime di Vavilon la «concezione della letteratura come di una sfera di ricerca e produzione di nuovi significati» nonché il «pluralismo estetico, la disponibilità ad accogliere qualsiasi linguaggio artistico capace di dire qualcosa di nuovo e sostanziale»⁴³. Sebbene eterogenea nello stile, nei temi e nelle personalità poetiche, la generazione-Vavilon affronta il trauma della contemporaneità e il sentimento di precarietà attraverso uno spiccato intimismo; anche i versi di anelito sociale o politico sono spesso percepiti come personali e «cosa ancora più importante, più come processo che come risultato»⁴⁴.

Il progetto-internet di Vavilon ha contribuito in modo determinante a consolidare il dialogo tra letteratura e rete, ulteriore terreno di violazione rispetto ai 'luoghi' tradizionali adibiti al fare poesia, fungendo da modello per progetti analoghi sorti negli anni successivi. L'esperienza di Vavilon si è conclusa qualche anno più tardi della fine del millennio (2004): la generazione dei 'giovani poeti' era ormai matura, mentre già da qualche anno si affacciavano sulla scena poetica nuovi poeti anagraficamente più giovani, oppure venivano alla ribalta voci già note negli anni Novanta come quella di Andrej Sen-Sen'kov (1968), Andrej Rodionov (1971) o Marija Stepanova (1972), che, come nota

⁴¹ Cfr. ad es. I.E. VASIL'EV, *Russkij literaturnyj konceptualizm*, in «Russkaja literatura XX veka: napravlenija i tečenija», (Ekaterinburg), vyp. 2, 1996, pp. 137-140. Sulle differenze sostanziali tra il concettualismo europeo e russo cfr. N.L. LEJDERMAN, M.N. LIPOVECKIJ, *Sovremennaja russkaja literatura*, cit., pp. 427 e ss.

⁴² Come osserva Dmitrij Kuz'min «in generale negli anni '90 il dialogo tra le generazioni si è rafforzato notevolmente, giacché da certi punti di vista la svolta culturale le ha parificate – in quest'epoca di stampa libera (e non *samizdat*) i ventenni e i sessantenni hanno spesso debuttato quasi contemporaneamente», D. KU'ZMIN, *Introduzione*, in P. GALVAGNI (a cura di), *La nuova poesia russa*, Crocetti, Milano 2003, p. 11.

⁴³ *Vavilon, čto èto takoe*, <<http://www.vavilon.ru/xplain.html>> (ultimo accesso 15.11.2016).

⁴⁴ KUKULIN, "Sozdat' čeloveka, poka ty čelovek...", cit.

Kukulin, «non hanno mutato radicalmente poetica» quanto piuttosto «come se improvvisamente fossero caduti al centro dell'attenzione delle mutate aspettative dei lettori»⁴⁵. La decade che ha preceduto la fine del millennio è stata caratterizzata da una serie di «spostamenti» (*sdvigi*) «non solo di carattere estetico, ma anche antropologico: è mutata la stessa rappresentazione della figura del poeta e del suo rapporto con il mondo che lo circonda»⁴⁶.

Un altro aspetto significativo è rappresentato dalla violazione del 'collettivo'. Come scrive Maurizio nella produzione poetica degli ultimi quindici anni dovuta alla

«impossibilità (o alla non volontà) di riconoscersi in un noi generalmente accettato e in grado di unire gruppi di intellettuali sotto una definizione o una piattaforma condivisa [...] l'impossibilità di riconoscersi in un gruppo omogeneo, foriero di visioni estetiche e sensibilità comuni, è [...] un chiaro sintomo di sfiducia nelle possibilità di trovare una via alternativa al sentimento di isolamento imperante, nonché di rinsaldare la posizione del proprio io nell'instabile contemporaneità»⁴⁷.

L'erosione di confini porta anche alla violazione di genere nella ricerca identitaria (donne/ io lirico maschile) e a una nuova soggettività.

Un altro aspetto interessante negli ultimi anni comune a prosa, poesia e teatro è la violazione di quello che potremmo chiamare paradigma del 'debutto': negli anni Novanta il riconoscimento delle nuove e vecchie voci era «rumoroso e plateale»⁴⁸.

Nel saggio «*Gumanitarnyj Fond*» e la poesia di *Bonifacij* (*G. Lukomnikov*): *innovazione (anti) estetica tra URSS e Russia*, Massimo Maurizio si concentra sul vivace dibattito sulla ridefinizione dei compiti e delle possibilità della poesia attraverso lo studio della rivista «*Gumanitarnyj fond*» (1988-1994) che 'traghetta', dopo anni di sopravvivenza nell'oscurità.

In particolare Maurizio affronta l'attività poetica di uno dei collaboratori della rivista, il poeta G. Lukomnikov (*Bonifacij*, 1962), protagonista

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ M. MAURIZIO, *La visione del sé nella poesia russa contemporanea: 'liquefazione' e annullamento*, in *Disappartenenze. Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell'Europa centro-orientale*, cit., p. 108.

⁴⁸ KUKULIN, "Sozdat' čeloveka, poka ty čelovek...", cit.

di questa stagione poetica ed estetica di negazione totale, sulla scia della lezione del concettualismo moscovita che aveva già svelato l'insensatezza dei simulacri sovietici.

Il teatro, infine, diventa un osservatorio privilegiato rispetto ai mutamenti tra gli anni Novanta e il Duemila: e su questo terreno che si è consumata «la più potente esplosione creativa, le cui conseguenze su tutta la letteratura saranno visibili solo tra qualche decennio»⁴⁹. Giova ricordare in primo luogo la fine del 2009 del festival *Novaja drama* che nel decennio precedente ha rinnovato il linguaggio e la messinscena teatrale russa, immettendo nuovi drammaturghi e registi nei teatri. Come osservano Lipoveckij e Beumers la *Novaja drama* continua, in realtà, a rinnovare lo spazio culturale contemporaneo dal cinema alla letteratura – ossia ancora attraverso una violazione dei confini del genere teatrale in senso stretto – dando vita a una «nuova visione»⁵⁰.

Nel saggio *A teatro è diverso. La violazione della norma e della normalità sulle scene russe contemporanee* Claudia Olivieri offre un quadro della situazione teatrale contemporanea per poi concentrarsi su una delle violazioni più produttive degli ultimi anni non solo sulle ribalte teatrali ma anche nell'arena sociale, la diversità e il diversamente abile che innescano pagine e palinsesti teatrali pressoché inediti per la Russia.

Memoria violata e nostalgia

La cultura non ufficiale prima e quella degli anni Novanta poi si determinano per una sistematica violazione dei tabù sovietici e per la possibilità di demitologizzare la storia sovietica. Esemplificativa, a tale riguardo, la germinazione a metà degli anni Novanta dei 'fiori del male'⁵¹ della letteratura russa, di autori e racconti che sono emersi dalla clandestinità raccontando il male e il brutto celati dietro la laccatura del reale, ma anche la sofferenza di svelare le cicatrici della storia. Negli anni Duemila, tuttavia, si sono sedimentati nuovi tabù, in alcuni

⁴⁹ V. ZABALUEV, A. ZENZINOV, *Meždu meditaciej i "nou-chau": Rossijskaja novaja drama v poiskach samoj sebja*, in «Sovremennaja dramaturgija», 2004, n. 4, p. 163.

⁵⁰ M. LIPOVECKIJ, B. BOJMERS, *Perfomansy nasilija. Literaturnye e teatral'nye éksperimenty "Novoj dramy"*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2012, p. 7.

⁵¹ Cfr. la traduzione italiana V. EROFEEV, (a cura di), *I fiori del male russi. Antologia*, trad. e cura M. Dinelli, Voland, Roma 2001.

casi, riaddensati quelli precedenti⁵², soprattutto sul passato sovietico, un retaggio con cui era doloroso fare i conti e sembra aver generato una sorta di temporanea «amnesia culturale»⁵³. Tale amnesia sovente si accompagna ad una deriva nostalgica che si esprime a più livelli.

La riflessione sul proprio passato – e sul proprio futuro – assume vesti diverse, in primo luogo con una produzione ‘nostalgica’, ma anche con un irrompere di personaggi-storici nei romanzi, come nelle opere di Vladimir Šarov – si pensi ad esempio a *Bud’te kak deti* – nonché con una deriva distopica che costruisce il futuro guardando ancora al passato precedente al 1991. L’amalgama tra presente e passato esige inoltre peculiari modalità espressive: sia nella letteratura sia nel cinema i due mondi inconciliabili, sovietico e post-sovietico, si trovano sovente in una relazione di contiguità spaziale e/o temporale, attraverso l’uso della sineddoche⁵⁴, della parte per il tutto, che consente di riattivare nel presente un cronotopo ormai estinto, di ricreare l’utopia sovietica in nuovi contenitori eterotopici, con una vasta gamma di intonazioni, dalla museificazione del passato alla sua parodia carnascialesca.

In conclusione la mistura sovietico e non sovietico sembra oggi davvero meno districabile di quello che appariva nella letteratura post-sovietica di fine millennio. Nella sua riflessione su nostalgia e postmoderno Svetlana Boym conia, come è noto, il termine *Off-Modern* per definire le manifestazioni di contaminazione tra passato e presente, moderno e postmoderno⁵⁵. L’uso di ‘off’ offriva alla studiosa il destro per una connotazione ‘altra’ rispetto a prefissi che collocano il moderno su un’ideale asse temporale (pre- o post- ad esempio). È proprio sulla scorta della proposta di Boym che vorremmo qui riproporre l’idea di un *Off-Soviet*⁵⁶, ossia di quell’ibrido che, pur essendo post-sovietico, del sovietico non ha perso completamente il sapore, il colore. L’idea delle potenzialità inesplorate del ‘sovietico’ può far tremare, ma la sua rappresentazione artistica oggi dimostra proprio questo. E su questa ‘violazione’ finale, si chiude.

⁵² Come quello sul disastro di Černobyl’. Cfr. M. TRIA, *Černobyl’ nel cinema: alla ricerca della giusta distanza*, in «Cineforum», n. 557, 2016, in part. pp. 61-62.

⁵³ KUKULIN, “*Sozdat’ čeloveka, poka ty čelovek...*”, cit.

⁵⁴ Su questo procedimento, vedi L. PICCOLO, “*Back in the USSR*”: *Notes on Nostalgia for the USSR in 21st-century Russian Society, Literature and Cinema*, in «Canadian Slavonic Papers/Revue Canadienne de Slavistes», nn. 3-4, 57/2015, pp. 254-267.

⁵⁵ S. BOYM, *The Future of Nostalgia*, Basic Book, New York 2001.

⁵⁶ Vedi PICCOLO, “*Back in the USSR*”: *Notes on Nostalgia for the USSR in 21st-century Russian Society, Literature and Cinema*, cit.

Donatella Possamai

*Il romanzo russo della contemporaneità:
per una ridefinizione morfologica (e non solo)*

ABSTRACT:

Nell'articolo *Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo)* l'autrice cerca di mettere a fuoco le dinamiche che hanno contraddistinto il campo letterario russo nel nuovo millennio e in particolare le trasformazioni subite da un genere sommamente metamorfico come quello del romanzo. Prendendo le mosse dalla teoria del *global novel* di S. Calabrese, l'autrice individua nelle ucronie, analizzate attraverso il prisma del *Magical Historicism* – nella formulazione di A. Etkind – uno dei tratti salienti della produzione letteraria russa contemporanea. A questo fine vengono prese in esame alcune opere recenti, tra cui *Telluria* di V. Sorokin e *Aviator* di E. Vodolazkin.

In the article *The Russian novel within contemporaneity: towards a morphological re-definition (and beyond)* the author focuses on the dynamics characterizing the Russian literary field of the new millennium, and particularly the changes undergone by an extremely metamorphic genre like that of the novel. Stemming from the *Global Novel* theory conceived by S. Calabrese, the author identifies in uchronian novels, analyzed through the prism of *Magical Historicism* – in A. Etkind's formulation – one of the salient features of contemporary Russian literature. To this end, some recent works as *Telluria* by V. Sorokin and *Aviator* by E. Vodolazkin are taken into examination.

*The novel is whatever novelists
are doing at a given time.*

Don De Lillo¹

Sulla scena letteraria e più latamente culturale, in questi primi quindici anni del nuovo secolo, abbiamo assistito agli sviluppi di un processo

¹ D. DE LILLO, da una lettera inviata a Jonathan Franzen e da questi riportata in J. FRANZEN, *Perchance to Dream*, in «Harper's Magazine», April, 1996, p. 54.

iniziato già negli anni '90 con il crollo dell'Unione Sovietica². Da un lato sono stati ridisegnati i confini del campo letterario con la riappropriazione della produzione dell'emigrazione, del *sam* e *tamizdat* e dell'*underground* o meglio *andegraund*³; dall'altro la fine della gestione statale centralizzata del mercato culturale e la conseguente deistituzionalizzazione della letteratura hanno messo in moto nuovi meccanismi di regolazione interni, già noti al mondo occidentale. Il libro è divenuto un prodotto soggetto a commercializzazione e pertanto regolato dal mercato; in questa nuova situazione il lettore russo, o meglio, più genericamente, russofono, ha acquisito un ruolo del tutto diverso da quello che giocava in epoca sovietica. Per vendere, un libro deve farsi interprete dello *Zeitgeist*, del gusto del momento, e rispondere così alle richieste del pubblico. Un pubblico a sua volta profondamente mutato poiché tutta la struttura sociale è cambiata; in termini sociologici, negli anni sono nate molte differenti sub-culture che presentano nuove esigenze, in costante trasformazione, nei confronti del mercato editoriale. Parallelamente, la fine del letteraturocentrismo⁴ e l'estetica postmoderna della contaminazione e dell'ibridazione hanno favorito anche in Russia una nuova permeabilità dei confini tra la 'letteratura alta' e la 'letteratura di massa', all'insegna del vecchio slogan di Leslie Fiedler «cross the border, close the gap»⁵ che segnò la cultura pop nordamericana degli anni '60 e '70. Le mutate circostanze sociali, la trasformazione della 'sensibilità estetica', hanno comportato un naturale e ovvio adeguamento del prodotto letterario al nuovo scenario culturale. Anche i generi in precedenza rigorosamente codificati dalla tradizione hanno subito delle profonde trasformazioni genetiche, dando origine a nuove e molteplici forme mescolate di narrazione che sfuggono a qualsiasi definizione e sembrano erodere il canone dall'interno.

² Per una panoramica delle trasformazioni avvenute cfr. D. POSSAMAI, *Nuova dinamica della produzione letteraria post-sovietica*, in L. ASTA (a cura di), *Challenges and Perspectives of Contemporary Russia*, (Atti della conferenza internazionale), Padova 9-10 novembre 2012, DigitalAcademicPress, Padova 2014, pp. 171-179.

³ In relazione all'*andegraund* russo cfr. S. SAVICKIJ, *Andegraund: Istorija i mify leningradskoj neoficial'noj kul'tury*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2002.

⁴ Per una storia del letteraturocentrismo in Russia, inteso come tendenza all'autorappresentazione attraverso l'espressione letteraria cfr. I. KONDAKOV, *Po tu storonu slova (Krizis literaturocentrizma v Rossii XX-XXI vekov)*, in «Voprosy Literatury», n. 5, 2008, pp. 5-44 <<http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ko5.html>> (ultimo accesso 09.10.2016).

⁵ L. FIEDLER, *Cross the border – close the gap*, in «Playboy», dicembre 1969, e *Cross the Border – Close the Gap*, Stein & Day, New York 1972.

La letteratura russa del nuovo XXI secolo è quindi contraddistinta da un'estrema eterogeneità di generi e stili che convivono sincronicamente e sincreticamente in uno stesso spazio culturale, resistendo a qualsiasi tentativo tassonomico. In particolare, il romanzo ha manifestato quella sua intrinseca capacità di adattamento, di mutamento e trasformazione che ne fanno lo strumento principe di una «rinegoziazione della memoria sociale», rendendo possibile una ri-lettura dell'archivio della memoria storica, per parafrasare Stefano Calabrese⁶.

Nell'articolo di chiusura al primo volume della famosa collana *Il romanzo* diretta da Franco Moretti (siamo nel 2001, agli albori del nuovo millennio) Claudio Magris riprende in una sorta di controcanto il titolo dell'articolo di Mario Vargas Llosa che apre invece il volume: È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?⁷ A cui Magris risponde: È pensabile il romanzo senza il mondo moderno? La risposta di quest'ultimo è piuttosto scettica:

«Il romanzo – la letteratura in generale – è stata questa voce del moderno, la sua poesia, il suo tribunale e la sua contestazione. Ora tutto questo sembra finito; un karaoke a diversi livelli ha soppiantato ogni utopia e ogni rivoluzione e l'uomo stesso, come Nietzsche aveva previsto, sta radicalmente cambiando. È una mutazione che avviene in tempi rapidissimi, anziché in millenni come in passato»⁸.

In realtà, a nostro avviso, siamo semplicemente testimoni di profondi mutamenti nella morfologia romanzesca contemporanea, la cui natura è stata felicemente condensata da Calabrese nel termine di *global novel*⁹. Alcuni concetti fondamentali che lo studioso ha elaborato nella formulazione del romanzo globale possono essere applicati, a nostro parere, anche all'attuale situazione del romanzo russo:

⁶ S. CALABRESE, *Il romanzo della globalizzazione*, in T. GREGORY (a cura di), *Comunicare e rappresentare*, Istituto Enciclopedico Italiano Treccani, Roma 2009, pp. 417-425 <[http://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-della-globalizzazione_\(XXI-Secolo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/il-romanzo-della-globalizzazione_(XXI-Secolo))> (ultimo accesso 16.09.2016).

⁷ Cfr. M. VARGAS LLOSA, *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?*, in F. MORETTI (a cura di), *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 3-19.

⁸ C. MAGRIS, *È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?*, in MORETTI (a cura di), *La cultura del romanzo*, cit., p. 880.

⁹ Cfr. S. CALABRESE, *www.litteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino 2005, pp. 3-47.

«[...] viene da pensare che la nostra distanza dall'epoca positivista, conclamata e siderale, consenta ormai di affermare come le forme letterarie *nascano* per risolvere o immunizzarci dalle difficoltà storiche, che *evolvano* ottimizzando le loro risorse curative e in ultimo muoiano, dove per *morte* si intende il momento in cui le forme divengono autistiche e propense all'autocefalia staccandosi dalla realtà per il cui ordinato addomesticamento erano nate. Se il postmodernismo rappresenta questa *morte* il *global novel* è il protocollo terapeutico di una nuova epoca»¹⁰.

Quando si cercano nuove regole di convivenza per rendere compatibili profili anche molto dissimili – e nel nostro caso abbiamo un conflitto irrisolto tra passato recente e contemporaneità dovuto alla frattura del continuum spazio-temporale tra un prima e un dopo, l'Unione Sovietica e la Federazione Russa – quando cioè si cerca una ricomposizione innanzitutto mentale del mondo circostante, il romanzo supporta questa ricerca adottando forme flessibili e meticce di narrazione, praticando ad esempio antiche forme di procedimenti letterari quali la mescolanza dei generi (*πολυείδεια*) e la contaminazione dei generi (*ποικιλία*).

Nella letteratura russa contemporanea la questione del canone del romanzo, seppur vivacemente dibattuta dalla critica, è di fatto diventata marginale: nelle opere degli scrittori del XXI secolo sostanzialmente non esistono più esempi puri della forma 'romanzo' (e peraltro nemmeno del genere della *povest'* o del *rasskaz*), esistono forme miste, che talvolta ricorrono addirittura a differenti tipi di media (pensiamo alla *seteratura*¹¹), giungendo sino alle forme cosiddette transmediali, adottando la definizione che Henry Jenkins impiega nel suo *Cultura convergente*:

«Nel modello ideale di narrazione transmediale, ciascun medium coinvolto è chiamato in causa per quello che sa fare meglio – cosicché una storia può essere raccontata da un film e in seguito diffusa da televisione, libri e fumetti; il suo mondo potrebbe essere esplorato attraverso un gioco o esperito come attrazione in un parco-divertimenti»¹².

Per limitarci a due esempi popolari anche da noi, è il caso della

¹⁰ *Ivi*, p. IX. I corsivi sono dell'autore.

¹¹ Acronimo di *setevaja literatura*, testualmente la letteratura della rete, cioè le opere pubblicate principalmente in Internet.

¹² H. JENKINS, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano 2007, p. 84.

fortunata serie dei *Dozory (I guardiani)* di Sergej Lukjanenko, iniziata nel 1998 e che prosegue a tutt'oggi, e del ciclo di Dmitrij Gluchovskij iniziato nel 2005 con *Metro 2033*; entrambe le 'saghe' sono diventate videogiochi e film.

Ciò che risalta sullo sfondo di questo affresco letterario, intensamente policromo e disomogeneo, è una chiara traccia verso una omogeneizzazione del gusto, con un paradosso che è solo apparente. Calabrese a questo proposito parla di testi cosiddetti *crossover*, ossia rivolti contemporaneamente a strati sociali diversificati per genere, fascia d'età, e livello d'istruzione¹³, una sorta di ipertrofizzazione del fenomeno del *double coding* di postmoderna memoria. Non a caso, le preferenze dei lettori russi, o meglio russofoni, pur appartenenti a tipologie estremamente diverse, si concentrano in una fascia intermedia di prodotti letterari, la cosiddetta *middle literature*, che concilia le spinte provenienti dal basso (dalla cosiddetta letteratura di massa) e dall'alto (la 'vera' letteratura). La prima applicazione del termine *middl-literatura* alla letteratura russa la dobbiamo a Sergej Čuprinin, che nel 2004 la descrisse come

«Un tipo di letteratura, che va a stratificarsi tra la letteratura alta, elitaria e quella di massa, d'intrattenimento, che è nata dalla loro interazione reciproca e che in sostanza cancella la loro secolare opposizione. In questa classe media possono rientrare a pari diritto sia varianti "alleggerite" di letteratura alta [...] la cui assimilazione non richiede ai lettori particolari sforzi spirituali e intellettuali, sia quelle forme di letteratura di massa che si distinguono per l'alta qualità della realizzazione e che non sono affatto indirizzate unicamente a intrattenere il pubblico»¹⁴.

Si tratta di un fenomeno relativamente nuovo per la letteratura russa, storicamente piuttosto polarizzata in opposizioni di tipo binario, letteratura *versus* non letteratura. Comunque sia, il dibattito critico sullo status del romanzo e sul concetto stesso di letteratura russa contemporanea

¹³ «Siamo così giunti a un ulteriore elemento caratterizzante della forma-romanzo odierna – la 'rimediazione' –, cui si congiunge un mutamento del pubblico, come appare evidente dal fatto che oggi appaiono sempre più spesso testi cosiddetti *crossover*, ossia rivolti a pubblici molto diversi (adulti e bambini, colti e scarsamente alfabetizzati, uomini e donne)». S. CALABRESE, *Il romanzo della globalizzazione*, cit.

¹⁴ S. ČUPRININ, *Zvonom ščita*, in «Znamja», n. 11, 2004 <<http://magazines.russ.ru/znamia/2004/11/chu13-pr.html>> (ultimo accesso 19.03.2016). Ove non altrimenti indicato la traduzione è nostra.

è estremamente attuale e vivace; le interpretazioni divergono notevolmente non solo dal punto di vista dell'applicazione cronologica, ma anche per il contenuto semantico, nei differenti tentativi di definire comunque un 'canone' della contemporaneità¹⁵. Inoltre, volendo avvalorare l'applicabilità del modello postcoloniale anche ai paesi dell'ex Unione Sovietica, sarebbe forse più appropriato parlare di letteratura contemporanea in/di lingua russa, poiché talvolta ci si riferisce ad autori provenienti da culture 'altre' dell'ex impero. Ricorderemo qui, a mero titolo d'esempio, Andrej Kurkov, che si definisce «scrittore ucraino che scrive in lingua russa» e di cui ho parlato in altra sede¹⁶, il premio Nobel per la letteratura nel 2015 Svetlana (Svjatlana) Aleksievič, che in chiusura del suo discorso ufficiale per la premiazione ha affermato: «Ho tre case: la mia terra bielorusa, la patria di mio padre dove ho vissuto tutta la mia vita; l'Ucraina, la patria di mia madre, dove sono nata; e la grande cultura russa, senza la quale io stessa non riesco a immaginarmi. Tutte mi sono care¹⁷». Di ulteriore evidenza il caso di Andrej Volos che, nato nel 1955 a Stalinabad (dal 1961 Dušanbe, oggi capitale del Tadžikistan) si trasferì negli anni '70 a Mosca per studiare. Oggi, scrittore affermato e pluripremiato, afferma in un'intervista:

«L'ultima volta che sono stato a Dušanbe, – nel 1997 – era già tutto così estraneo, così mutato rispetto agli anni della mia infanzia e gioventù, che non ho provato nemmeno la consueta nostalgia nel lasciare la mia amata terra natia. Ma sono nato e cresciuto proprio lì, quindi la mia patria è comunque il Tadžikistan. Ma come può essere la tua patria un paese verso il quale sei diventato indifferente? E poiché l'uomo non può vivere senza una patria, concludo che la mia patria è la lingua russa. Si può dire che io sia nato ad Atlantide»¹⁸.

¹⁵ Cfr. N. IVANOVA, *Uskol'zajuščaja sovremennost'. Russkaja literatura XX-XXI vekov: ot "vnekomplektnoj" k postsovetskoj, a teper' i vseмирnoj*, in «Voprosy literatury», n. 3, 2007 <<http://magazines.russ.ru/voplit/2007/3>> (ultimo accesso 22.04.2016).

¹⁶ Cfr. D. POSSAMAI, «Uno scrittore è scrittore là dove viene letto...». Il caso Kurkov, in M. Di Salvo, G. Moracci, G. Siedina (a cura di), *Nel mondo degli Slavi. Incontri e dialoghi tra culture. Studi in onore di Giovanna Brogi Bercoff*, Firenze University Press, Firenze 2008, vol. II, pp. 459-468.

¹⁷ S. ALEKSIEVIČ, *Nobelevskaja lekcija Svetlany Aleksievič* <https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2015/alexievich-lecture_ry.html> (ultimo accesso 11.11.2016).

¹⁸ A. IVANOV, *Pobeditel', kotoryj ne sudit*, in «Literaturnaja Rossija», n. 23, 2009, p. 3; reperibile anche col titolo *Andrej Volos: "moja rodina – russkij jazyk"*, in «Čitaem vmeste»,

Le dichiarazioni riportate rendono bene ragione di quella frattura, di quella dislocazione spazio-temporale di cui parlavamo pocanzi; in altri termini, è un buon esempio di quella ‘sindrome post-sovietica’ a cui il romanzo russo contemporaneo cerca di porre rimedio.

Un altro fenomeno di enorme portata per la trasformazione del campo letterario è stata sicuramente la nascita dei premi letterari non statali che prende avvio a partire dagli anni '90. Attualmente i premi letterari ammonterebbero a ben oltre un centinaio; organizzati spesso in maniera diversa – per composizione della giuria, modalità di avanzamento delle candidature e cicli premiali – sono accomunati dall'ambiziosa intenzione di regolare il mercato editoriale e indirizzare i gusti del pubblico, funzione quest'ultima che in epoca sovietica era affidata alle riviste letterarie. Ricorderemo in questa sede unicamente i più famosi e riccamente dotati: il Russkij Buker, nato nel 1992, il Nacional'nyj Bestseller (NacBest) del 2001, il Bol'saja Kniga del 2006 e l'ultimo nato, nel 2009, il premio NoS (letteralmente Naso, acronimo di Novaja slovesnost'). Secondo alcuni critici, i vincitori e le *short lists* non sarebbero in grado di fornire indicazioni delle tendenze *mainstream* e solo le *long lists* potrebbero delineare il panorama della produzione letteraria. Questa mancanza di rappresentatività viene parzialmente addebitata sia a fattori di tipo endogeno – l'estrema frammentazione della cultura che ricordavamo sopra, un fenomeno divenuto particolarmente rilevante nel nuovo millennio – sia a una più generale assenza, nella società russa contemporanea e di conseguenza nel pubblico dei lettori, di principi unificanti, integrativi, di simboli stabili e autorevoli che possano essere tramandati nel tempo, come hanno affermato Boris Dubin e Natalija Zorkaja nell'articolo *Čtenie i obščestvo v Rossii 2000-ch godov*¹⁹ del 2008. Detto in altri termini, la fine del letteraturocentrismo e lo svuotamento del ruolo sociale dell'*intelligencija* in epoca post-sovietica avrebbero giocato un ruolo decisivo nel venire meno di queste coordinate aggreganti. D'altro canto se è vero che gli elenchi dei vincitori non delineano lo scenario nell'*hic et nunc*, cioè in una dimensione puramente sincronica, in un arco di

nn. 8-9, 2009, p. 52 <<http://chitaem-vmeste.ru/interviews/andrej-volos-moya-rodina-russkij-yaz/>> (ultimo accesso 07.10.2016).

¹⁹ Cfr. B. DUBIN, N. ZORKAJA, *Čtenie i obščestvo v Rossii 2000-ch godov*, in «Vestnik obščestvennogo mneniija», n. 6 (98), 2008, p. 38, consultabile in rete all'indirizzo: <<http://www.levada.ru/2011/06/13/vestnik-obshhestvennogo-mneniya-6-98-za-2008-god/>> (ultimo accesso 08.10.2016).

tempo più lungo quegli stessi elenchi diventano significativi.

Agli albori del nuovo millennio, di fatto, sono ancora presenti sulla scena letteraria i cosiddetti *šestidesjatniki*, gli autori che debuttarono negli anni Sessanta sull'onda del disgelo, come Vasilij Aksenov (1932-2009), vincitore nel 2004 del Russkij Buker con il romanzo *Vol' ter' jancy i vol' ter' janki* (*I voltairiani e le voltairiane*), Andrej Bitov (1937), Fazil' Iskander (1929), Valentin Rasputin (1937-2015) e Vladimir Vojnovič (1932).

A loro si affiancano altri scrittori, talvolta coetanei, che hanno condiviso l'esperienza della scrittura in epoca sovietica come Viktor Erofeev (1947), Leonid Juzefovič (1947), vincitore nel 2016 del NacBest con il romanzo *Zimnjaja Doroga* (*La strada invernale*), Eduard Limonov (1943), Vladimir Makanin (1937), vincitore nel 2008 del Bol'saja Kniga con il romanzo *Asan*, Ljudmila Petruševskaja (1938) e Viktorija Tokareva (1937).

Molti di coloro che sono giunti alla ribalta letteraria negli anni della *perestrojka* e in quelli successivi al crollo dell'Unione Sovietica vi occupano a tutt'oggi un posto di rilievo: Sergej Nosov (1957), NacBest 2015 per *Figurnye Skobki* (*Parentesi graffe*); Viktor Pelevin (1962), vincitore nel 2004 del NacBest con la raccolta *Dialektika perechodnogo perioda iz niotkuda v nikuda*²⁰; Vladimir Šarov (1952), Russkij Buker nel 2014 per *Vozvraščenie v Egipet* (*Ritorno in Egitto*); Michail Šiškin (1961), l'unico ad avere vinto tre dei premi succitati, nel 2000 il Russkij Buker per *Vzjatje Izmaila*, nel 2005 il NacBest per *Venerin volos*²¹ e nel 2011 il Bol'saja Kniga per *Pis'movnik* (*Epistolario*); Ol'ga Slavnikova (1957), vincitrice nel 2006 del Russkij Buker con *2017*; Vladimir Sorokin (1955), NoS nel 2010 per *Metel'*²²; Tat'jana Tolstaja (1951); Andrej Volos (1955), Russkij Buker nel 2013 per *Vozvraščenie v Pandžrud*, (*Ritorno a Pandžrud*); Ljudmila Ulickaja (1943), Russkij Buker nel 2001 per *Kazus Kukockogo* e nel 2007 del Bol'saja Kniga per *Daniel' Štajn, perevodčik*²³.

A questi ultimi si si va a sommare la generazione che si affaccia

²⁰ Traduzione italiana di C. Renna e T. Olear (*Dialettica di un Periodo di Transizione dal Nulla al Niente*, Mondadori, Milano 2007).

²¹ I primi due titoli sono stati tradotti da E. Bonacorsi (*La presa di Izmail*, Voland, Roma 2007; *Capelvenere*, Voland, Roma 2006).

²² Traduzione italiana di D. Silvestri (*La tormenta*, Bompiani, Milano 2016).

²³ Entrambi tradotti da E. Guercetti (*Il dono del Dottor Kukockij*, Frassinelli, Milano 2006; *Daniel Stein, traduttore*, Bompiani, Milano 2010).

alla scrittura principalmente già nel nuovo millennio: Dmitrij Bykov (1967), vince nel 2006 con la biografia *Boris Pasternak* sia il Bol'saja Kniga sia il NacBest, e quest'ultimo una seconda volta nel 2011 con il romanzo *Ostromov, ili Učenik čarodeja* (*Ostromov, o l'apprendista stregone*); Denis Gucko (1969), Russkij Buker nel 2005 per *Bez puti-sleda* (*Senza una traccia di via*)²⁴; Michail Elizarov (1973), Russkij Buker nel 2008 con *Bibliotekar*²⁵; Zachar Prilepin (1975), NacBest nel 2008 con *Grech* e Bol'saja Kniga nel 2014 con *Obitel'*²⁶; Igor' Višneveckij (1964), NoS nel 2011 per *Leningrad*; Evgenij Vodolazkin (1964), Bol'saja Kniga nel 2013 per *Lavr*²⁷. E l'elenco potrebbe continuare con i nomi dei vincitori che si sono affacciati sulla scena letteraria molto recentemente.

Come appare da questa schematica enumerazione, pur nell'estrema e più volte sottolineata varietà di forme e linguaggi, il romanzo russo degli ultimi anni ha cominciato a rivelare nuove presenze di natura etica, filosofica e politica, talvolta di segno diverso se non contrario. Queste tendenze però si manifestano in forme mimetiche, camuffate, adeguate alla nuova percezione della letteratura da parte del pubblico dei lettori e al nuovo ruolo di mediatore 'terapeutico' che il romanzo sembra aver assunto. Anche in Russia infatti si manifesta quella tendenza ad affidare al romanzo un ruolo di organizzazione e ri-strutturazione del mondo e della realtà, tendenza causata da una «diminuita accessibilità simbolica del reale, più che mai bisognoso di negoziazioni discorsive che ne ripristinino la coerenza»²⁸. Fenomeno questo che contrassegna «la riscoperta della funzione *problem-solving* della letteratura»²⁹.

In altre parole la rilettura del mondo e della memoria storica passa attraverso configurazioni nuove che devono dare una forma comprensibile alla realtà ed essere al contempo necessariamente accattivanti, andandosi a collocare con circospezione ai confini di un territorio prettamente escapista per attirare grandi porzioni di 'utenza'. Dopo la deprivazione dell'identità nazionale (e 'imperiale') e l'azzeramento dell'immaginario collettivo che hanno fatto seguito al crollo dell'Unione Sovietica, è innegabile che la Russia necessiti e faccia uso, più

²⁴ Ne esiste una traduzione on line di Joulia Vilkeeva.

²⁵ Traduzione italiana di S. Guagnelli (*Il Bibliotecario*, Atmosphere Libri, Roma 2011).

²⁶ Traduzione italiana di N. Marcialis (*Il peccato*, Voland, Roma 2012) e N. Galmarini (*Il monastero. L'inferno delle Solovki*, Voland, Roma 2017).

²⁷ Traduzione italiana di E. Bonacorsi e N. Ladaria (*Lauro*, Elliot, Roma 2013).

²⁸ CALABRESE, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, cit., p. 47.

²⁹ *Ibid.*

di altri paesi, di questo tipo di meccanismo di ri-costruzione interiore.

Se Calabrese ritiene che il realismo magico sia una delle forme primarie del *global novel* proprio per la sua funzione di *problem solving*³⁰ non ci stupisce che Aleksandr Etkind parta per l'appunto dal realismo magico per arrivare a coniare il termine di Magical Historicism relativamente alla produzione letteraria russa, una tipologia romanzesca che già a partire dagli ultimi anni '90 conosce un vero e proprio boom:

«I believe that we are dealing with a new genre that is both similar to and different from Magical Realism. Similarity comes from the fact that both genres make extensive use of magic in full-scale novelistic constructions. They also present an implicit critique of contemporary society by revising its historical foundations. However, these post-Soviet novels are self-consciously distanced from the traditions of the realist novel that are critical to Magical Realism. Full of transcendental interventions and extra-corporeal engagements, the post-Soviet novel does not emulate social reality and does not compete with the psychological novel; what it emulates, and struggles with, is history. This is an important difference. In order to give it a credit, I coin the concept of Magical Historicism, which defines well the bizarre but instructive imagery that has evolved out of postcatastrophic, post-Soviet culture»³¹.

Questa vena fantastica, presente in molta produzione letteraria contemporanea russa, si differenzia rispetto a tradizioni di altri paesi proprio per aver mantenuto una propria specificità 'russa': «Bizarre literary magic of post-Soviet fiction is manifestly different from Western, mostly Anglo-American genres such as the gothic, science fiction, and fantasy. Differences are many, but the most important of them is that the true emphasis of this post-Soviet genre is on bizarre historical conjectures rather than on weird magical creatures»³².

³⁰ «Se il realismo magico viene oggi considerato lo stile sostenibile della globalizzazione in ambito narrativo non è solo per una sua diffusa adozione anche nelle culture periferiche e nel cuore della vecchia Europa, ma in quanto svolge una funzione *problem solving* rispetto alla collisione di sistemi epistemologici, religiosi e culturali in origine ritenuti incompatibili». S. CALABRESE, *Il romanzo della globalizzazione*, cit.

³¹ A. ETKIND, *Magical historicism*, in E. Dobrenko, M. Lipovetsky (eds.), *Russian Literature since 1991*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 106; cfr. anche A. ETKIND, *Stories of the Undead in the Land of the Unburied: Magical Historicism in Contemporary Russian Fiction*, in «Slavic Review», vol. 68, n. 3, 2009, pp. 631-658.

³² *Ivi*, p. 104.

In altre parole, il realismo magico, e più in generale il fantastico, in Russia è stato rielaborato in base a esigenze locali; è un esempio di ciò che in altra sede abbiamo definito come glocalizzazione³³, mutuando il concetto da Zygmunt Bauman, termine che indica «l'intima connessione tra la disponibilità chiaramente universale di simboli culturali e gli usi sempre più diversificati e territoriali che se ne fanno...»³⁴. Cioè, estendendo il concetto e semplificandolo, come ha affermato il sociologo Roland Robertson, siamo di fronte a un processo che vede «the particularization of the universal and the universalization of the particular»³⁵.

Adottando il termine di storicismo magico e scorrendo rapidamente l'elenco riportato sopra non possiamo non notare che una considerevole porzione di romanzi del nuovo millennio mira per l'appunto a ricostruire una storia alternativa (*alternate history*), ai confini con utopie, antiutopie e distopie, tra fantascienza e *fantasy*; le ucronie si piazzano ai primi posti sia dal punto di vista premiale sia nelle preferenze dei lettori. Questi romanzi, come suggerisce Etkind: «[They] do not analyze the present in a way that sounds "realistic" to the reader; in exchange, they delve into the past in order to contextualize the present, or they construct a future that looks frighteningly like the past. These works of fiction employ a panoply of magical devices, characters, and allusions»³⁶.

Il romanzo sembra quindi essere la forma letteraria d'elezione per ridare spazio alla meditazione su passato e futuro, in confezioni seducenti anche per un pubblico di lettori estremamente differenziato. In un paese che ormai da trent'anni si trova in una situazione di perenne cambiamento e transizione, che cerca ancora di fare i conti con il 'trauma post-sovietico', in bilico tra la nostalgia di 'un passato luminoso' e il timore di un futuro incerto, il lettore cerca nel romanzo una rilettura della storia che renda ragione del suo vissuto conflittuale e al contempo lasci lo spazio per una interpretazione e lettura del tutto personali:

³³ Cfr. D. POSSAMAI, *Una letteratura fluida in una vita fluida?*, in L. Banjanin, K. Jaworska e M. Maurizio (a cura di), *Disappartenenze, Figure del distacco e altre solitudini nelle letterature dell'Europa Centro-Orientale*, Stilo, Bari 2016, pp. 175-187.

³⁴ Z. BAUMAN, *Globalizzazione e glocalizzazione. Saggi scelti*, Armando editore, Roma 2005¹ (Cap. 10.1 *Sulla glocalizzazione: o globalizzazione per alcuni, localizzazione per altri*, ebook 2012, ISBN 978-88-6677-194-4).

³⁵ R. ROBERTSON, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Sage, London 1992¹, p. 178, citato non a caso anche da S. Calabrese.

³⁶ ETKIND, *Magical historicism*, cit., p. 105.

«History and magic are strange bedfellows. But it does happen that ghosts, vampires, werewolves, and other beasts help humans to discuss their history, which is not comprehensible by other means. The uncanny scenery of post-Soviet literature signals the failure of other, more conventional ways of understanding social reality. It is not the pointed clarity of social and cultural criticism that attracts readers, but the inexhaustible fantasy of creators of alternative pasts»³⁷.

Echeggiando la citazione da Calabrese fatta sopra, questo sembra essere il ‘protocollo terapeutico’ a cui la spossata società russa dei lettori si sottopone volentieri.

Le forme e le coloriture che i mondi alternativi assumono in base al ‘protocollo’ possono essere i più diversi: dal modello imperial-ortodosso di *Ukus angela (Il morso dell’angelo)* di Pavel Krusanov (1999)³⁸, forse il capostipite di questa nuova ondata e che alla sua uscita sollevò grande scalpore, a *Maskavkaja Mekka (La Mecca a Maskav)* di Andrej Volos (2003) dove nella megalopoli Maskav, trascrizione tagika di Mosca, i musulmani si mescolano agli slavi. Ricordiamo anche *2017* di Ol’ga Slavnikova (2005), una distopia di sapore ecologico collocata in un futuro molto prossimo, a 100 anni dalla rivoluzione... quando tutto si ripeterà come un secolo addietro in una sorta di ciclo vichiano. Per non parlare di una delle ultime fatiche in ben due tomi di Viktor Pelevin, *Smotritel’ (Il Custode, 2015)*, ambientata in un mondo ideale, l’Idillium, creato da tre «mistici illuministi» alla fine del XVIII secolo: da Benjamin Franklin, dall’imperatore Pavel e dal filosofo tedesco Franz Anton Mesmer (il padre del mesmerismo).

Non casuale la rivisitazione della storia russa in una delle sue più mostruose manifestazioni da parte di due autori indubbiamente molto diversi, Zachar Prilepin con il già citato *Obitel’* e Evgenij Vodolazkin, con *Aviator (L’aviatore, finalista del Bol’saja Kniga 2016)*. I due scrittori hanno scelto entrambi come sfondo delle loro opere l’infernale arcipelago delle isole Solovki, sede del primo campo di lavoro sovietico; scenario unico nel primo caso, parziale nel secondo, ambientato anche nella Pietroburgo di inizio e fine secolo. In entrambi i romanzi gli autori si cimentano con

³⁷ *Ivi*, p. 106.

³⁸ Per una dettagliata analisi e una comparazione tra *Maskavkaja Mekka, Den’ Opričnika* e *Ukus angela*, cfr. D. NOVOCHATSKIJ, *Tri vzgljada na al’ternativnuju Rossiju. Maskavkaja Mekka A. Volosa, Den’ Opričnika V. Sorokina, Ukus angela P. Krusanova*, in «Studi slavistici», XII, 2015, pp. 139-157.

plot incentrati su un unico personaggio principale; mentre però il ponderoso *Obitel'*, definito 'pseudostorico'³⁹, presenta un impianto narrativo piuttosto tradizionale, nel secondo caso il racconto diaristico delle dettagliate vicende del protagonista consente la ricostruzione di un quadro del passato ben più ampio, con un approccio storiografico che ricorda il concetto di microstoria di Carlo Ginzburg⁴⁰. Il protagonista di *Aviator*, Innokentij Platonov, recluso nel campo delle Solovki, viene 'ibernato' nell'azoto liquido all'età di 32 anni in un laboratorio segreto, cavia di un esperimento destinato a donare l'immortalità ai capi del partito. Siamo proprio nel 1932. Nel 1999 questo forzato viaggiatore nel tempo viene risvegliato, trentenne ormai quasi centenario. Su consiglio del medico che lo ha risvegliato e lo segue, Platonov, che inizialmente non ricorda quasi nulla, comincia a scrivere un diario, a cui nella seconda parte si aggiungeranno le voci del medico e della moglie. Gradualmente, attraverso la memoria delle piccole cose, dei rumori e degli odori svaniti, il diario diventa una particolare testimonianza del 'secolo breve' (ancor più breve nel caso di Platonov), come suggerisce Vodolazkin stesso: «Il mio protagonista ricostruisce la storia, ma non quella costituita da poderosi avvenimenti, rivolgimenti, guerre. Qui si parla di ciò che accompagna la 'grande' storia e che scompare irreversibilmente»⁴¹. Anche nel caso di *Aviator* quindi lo spunto fantastico si fa dispositivo di una narrazione storica⁴², cosa di cui l'autore è ben conscio: «Ho una debolezza: amo lavorare con la letteratura di genere. Perlomeno, cominciare con uno dei generi e poi oltrepassare i suoi confini. Prendo il romanzo storico e ne faccio uno non storico. Prendo il genere del fantastico e scrivo una cosa che non ha relazione con il fantastico»⁴³.

Degne di nota anche le antiutopie venate di satira di *Den' Opričnika* (2006) e *Sacharnyj Kreml'* (2008)⁴⁴ di Vladimir Sorokin e che presentano

³⁹ «*Obitel'* è un romanzo pseudostorico, il suo legame con la realtà è schematico», A. KOTJUSOV, *Recenzija na roman Zachara Prilepina Obitel'*, in «Volga», nn. 9-10, 2014 <<https://www.proza.ru/2014/11/03/1068>> (ultimo accesso 05.11.2016).

⁴⁰ Cfr. C. GINZBURG, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano 2006, p. 340.

⁴¹ M. VIZEL', *Iz teni v svet pereletaja* (intervista a E. Vodolazkin), in «Rossijskaja gazeta», n. 6941 (73), 2016 <<https://rg.ru/2016/04/06/evgenij-vodolazkinaviator-roman-o-drugoj-istorii.html>> (ultimo accesso 10.11.2016).

⁴² Non a caso, a nostro avviso, le descrizioni della vita del campo in *Aviator* risultano molto più forti e coinvolgenti rispetto al mondo concentrazionario di *Obitel'*.

⁴³ VIZEL', *Iz teni v svet pereletaja*, cit.

⁴⁴ Entrambi tradotti da D. Silvestri (*La giornata di un opričnik*, Atmosphere Libri, Roma 2014; *Il Cremlino di zucchero* Atmosphere Libri, Roma 2016).

la Russia imperiale dei tempi di Ivan il Terribile proiettata nel futuro, circondata da una grande muraglia che la separa dalla Cina e dove molti sono gli echi di avvenimenti contemporanei. Sorokin ha ripreso questo sfondo, ampliandolo ben oltre i confini della Russia, anche in *Telluria* (2013). Ognuno dei cinquanta capitoli che compongono l'impegnativo romanzo è narrativamente una tessera a se stante che va a collocarsi in un grande mosaico che ridisegna la mappa⁴⁵ di un mondo immerso in un nuovo medioevo e popolato da mutanti, centauri, cinocefali, giganti, gnomi etc. Una sorta di puzzle olografico⁴⁶, che una volta completato, ci presenta un futuro in cui i Salafiti hanno intrapreso una guerra santa contro un'Europa estremamente frammentata che contrattacca con le Nuove Crociate mentre la Russia si è disgregata: a Mosca c'è un usurpatore, nella regione di Mosca i cinesi, negli Urali la guerra per fondare gli stati uniti degli Urali, si è costituita la SSSR, ma l'acronimo ora sta per Repubblica socialista sovietica stalinista, e infine nell'Altaj è nata la repubblica democratica di Telluria. Per ognuno dei cinquanta capitoli Sorokin adotta generi e stili sempre diversi, ogni capitolo ha un sistema di personaggi a parte e un proprio *plot*: si va dall'aneddoto alla storia d'amore, dal dibattito filosofico al giallo, dalla voce enciclopedica all'opuscolo propagandistico, dalla fiaba all'epistola e al saggio. Onnipresenti la stilizzazione dei differenti linguaggi e le citazioni più o meno nascoste. Unico tenue filo conduttore è la presenza del tellur, il *tellurium* – prodotto appunto nella repubblica di Telluria – un metallo che forgiato in piccoli chiodi e piantato nel cervello dai rappresentanti della setta dei Carpenterieri si rivela un potentissimo narcotico in grado di donare conoscenza di sé e felicità agli esseri umani. Il romanzo è stato felicemente definito da Alla Latynina⁴⁷ un *crazy quilt*, con riferimento a quelle pregevoli coperte patchwork oggi esposte nei musei. *Telluria* a nostro avviso può essere interpretato come una sorta di enciclopedia delle pratiche di mescidanza e ibridazione a tutti i livelli; un ottimo esempio e una summa delle mutazioni

⁴⁵ La ricostruzione della mappa, che ben rende l'idea della fantasmagoria del mondo sorokiniano è reperibile con il titolo di *Alternativnaja karta Rossii i Evropy po Tellurii Sorokina* all'indirizzo: <<http://www.lookatme.ru/mag/how-to/books/197235-sorokin-map>> (ultimo accesso 06.11.2016).

⁴⁶ Cfr. A. BAŠKATOVA, *Novoe utro utopii*, in «Oktjabr'», n. 8, 2014 <<http://magazines.russ.ru/october/2014/8/10basch.html>> (ultimo accesso 06.11.2016).

⁴⁷ A. LATYNINA, *Crazy quilt Vladimira Sorokina*, in «Novyj Mir» n. 3, 2014 <http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2014/3/13l.html> (ultimo accesso 06.11.2016).

di forma che il romanzo russo ha assunto in questo nuovo secolo nel farsi strumento di un nuovo patteggiamento con la memoria storica.

Duccio Colombo

Ceci c'est la pipe: *come si racconta l'assedio di Leningrado*

ABSTRACT:

L'assegnazione del premio Nobel a Svetlana Aleksievic' è stata interpretata da più parti come un atto di canonizzazione della letteratura non-fiction, e spesso come una prova della caduta definitiva delle barriere tra letteratura e giornalismo. Aleksievic' ha però alle spalle, nella letteratura sovietica, una tradizione che, se non è definitivamente codificata, risale però probabilmente fino agli anni Trenta e, soprattutto a partire dal dopoguerra, presenta una consistenza niente affatto trascurabile. L'analisi comparata di un testo del maestro dichiarato di Aleksievic', Ales' Adamovič, la *Blokadnaja kniga* (scritta a quattro mani con Daniil Granin) e della più canonica delle opere letterarie sullo stesso tema, il romanzo-fiume *Blokada* di Aleksandr Čakovskij, offre abbondanti elementi di riflessione sul differente statuto dei due generi e sulle rispettive possibilità di restituire la realtà e tramandare la memoria storica.

La questione, destinata a rimanere aperta, è se Aleksievic' sia quindi un frutto tardivo della civiltà letteraria sovietica o piuttosto l'esito di una corrente sotterranea che, nella situazione post-sovietica, si scopre la più adatta ad occupare il centro della scena.

The news that Svetlana Aleksievich won the Nobel prize was often received as a final act of canonization of non-fiction literature, and as a proof of the obliteration of the difference between literature and journalism. Aleksievich's work is, however, the final outcome of a peculiar tradition in Soviet literature: stemming since the Thirties at least, this tradition, although not completely codified, gave rise to a number of remarkable accomplishments since the post-war years. A comparative analysis of a major work by Aleksievich's mentor, Ales' Adamovich, the *Book of the Siege* he wrote together with Daniil Granin, and the most canonical literary work on the same theme, Aleksandr Chakovskii's novel *The Siege*, is the basis for a discussion of the differences in the genres' nature and of their different ability to reflect reality and preserve memory.

Is then Aleksievich a late fruit of Soviet literary civilization or the output of an underground current which, in the post-soviet situation, finds itself at the centre of the stage?

Con la guerra mondiale cominciò a manifestarsi un processo che da allora non si è più arrestato. Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca.

Walter Benjamin

Un romanzo su un aviatore senza gambe è impossibile, è davvero troppo inverosimile. E la vita invece si può permettere anche questo.

Anatolij Agranovskij

L'assegnazione del Nobel per la letteratura a Svetlana Aleksievič è stata commentata quasi unanimemente definendo la premiata una giornalista: questa è stata tanto la reazione riduttiva della parte dei media russi che, per motivi politici, ha accolto la notizia con disappunto, quanto la vulgata della stampa nostrana per spiegare ai lettori chi era l'autrice poco conosciuta che aveva ottenuto un riconoscimento tanto importante.

Una giornalista, dunque; senza che nessuno senta il bisogno di specificare per quale testata lavori. Alcuni commenti più impegnativi – e, si direbbe, non del tutto disinteressati – tendono a sottolineare che, in un'autrice del genere, la differenza tra il lavoro letterario e quello giornalistico tende a scomparire. Così interpreta la notizia Roberto Saviano:

«Ecco, la non fiction può essere raccontata in questo modo: è un genere letterario che non ha come obiettivo la notizia, ma ha come fine il racconto della verità. Lo scrittore di narrativa non fiction si appresta a lavorare su una verità documentabile ma la affronta con la libertà della poesia. Non crea la cronaca, la usa»¹.

Philip Gourevitch, ampiamente citato da Saviano a supporto delle proprie tesi, ha un'opinione – per la verità, non del tutto assimilabile – che ha in comune un punto importante: «... it is precisely because her work renders meaningless the distinction she draws between documentation and art that she is now the first full-time, lifelong journalist

¹ R. SAVIANO, *Così il Nobel della realtà rivoluziona la letteratura*, in «La Repubblica», 12.10.2015.

to win the literature prize»².

Quanto cercheremo di dimostrare qui è proprio che la differenza tra *documento* e *arte*, o meglio, tra realtà documentabile ed invenzione artistica, per Aleksievič, è tutto meno che irrilevante. E, secondo, che tutto questo non comporta, nella tradizione di cui fa parte, un suo essere artista in misura minore.

Il riferimento a una realtà unica, concreta, dimostrabile, è tanto rilevante che, nel 1993 a Minsk, Aleksievič ha dovuto difendere in tribunale il suo *Cinkovye Mal'čiki* (*Ragazzi di zinco*) dalle accuse di calunnia da parte di alcuni dei suoi informatori (accuse scritte chiaramente sotto dettatura politica)³; nelle edizioni successive, un'appendice rende conto del processo secondo gli stessi principi con cui è costruito l'intero volume, attraverso un montaggio di documenti. In una delle denunce, quella di Oleg Ljašenko, leggiamo che «Aleksievič ha completamente alterato il mio racconto, ha aggiunto cose che non ho detto, e se l'ho detto lo intendevo diversamente, ha tratto delle conclusioni indipendenti, che io non ho fatto»⁴. Vale la pena di leggere la risposta per esteso:

«Quando ci siamo incontrati, Oleg, sono cinque anni, eri onesto, avevo paura per te. Avevo paura che tu potessi avere dei guai con il KGB, vi avevano tutti costretti a firmare una carta che vi impegnava a non divulgare segreti militari. E ho cambiato il tuo cognome. L'ho cambiato per proteggerti, e adesso devo proteggere me da te allo stesso modo. Siccome non c'è il tuo cognome, è un'immagine collettiva... E le tue pretese sono infondate...»⁵.

Il ricorso, così tradizionale, al concetto di «immagine letteraria» qui palesemente non funziona: è in manifesta contraddizione con le battute immediatamente precedenti, dove Aleksievič ammette che il suo personaggio è proprio Oleg Ljašenko, e il fatto che nel libro porti un cognome diverso non è altro che uno stratagemma cautelativo. E non è tutto. Una dei ricorrenti porta in giudizio una vera e propria

² P. GOUREVITCH, *Nonfiction wins a nobel*, in «The New Yorker», 8.10.2015.

³ Nelle parole di una delle accusatrici: «Amo il paese in cui vivevamo, l'URSS, perché è per lui che è morto mio figlio. E a lei, la odio!», S. ALEKSIEVIČ, *Cinkovye mal'čiki*, Vremja, Moskva 2007, p. 315 (Dove non altrimenti indicato, le traduzioni dal russo sono mie, D.C.).

⁴ *Ivi*, p. 308.

⁵ *Ivi*, p. 312.

analisi critica, un riferimento preciso al *genere*:

«Il mio nome l'ha scritto sbagliato: io sono Inna, e nel libro Nina Galovneva. Mio figlio aveva il grado di tenente, e lei ha scritto sottotenente. È letteratura documentaria, io le ho dato il diario, lei lo doveva pubblicare, e basta. Io capisco che la letteratura documentaria è lettere, diari. Che ammettesse che è un'invenzione, una calunnia... Scritta in una lingua semplice, rozza. Chi scrive così i libri? Noi abbiamo perso i figli, e lei si prende la gloria... Che faccia un figlio e lo mandi a quella guerra...»⁶.

La ricorrente ha un'idea precisa del genere letterario di riferimento, e argomenta la sua querela basandosi sulle caratteristiche del genere. A rendere possibile il processo è proprio il fatto che si discute di *letteratura documentaria* – se si trattasse di romanzo le accuse sarebbero semplicemente inconcepibili; possiamo immaginare un Bakunin che denuncia Turgenev? Nel 1934 Michail Kol'cov dava per scontata l'esistenza tra gli scrittori di due categorie ben distinte:

«Bella la vita del romanziere: si prende dei personaggi – Anna, Pelageja, Al'bert, Nikifor, li dispone e li fa muovere come gli pare, ora li costringe a farsi crescere la barba, ora a radersi, ora a sposarsi, ora a morire. Noi, *očerkisty*, abbiamo molte circostanze accessorie. Ci tocca avere a che fare con personaggi viventi e loro hanno delle pretese da avanzare se li avete messi nel posto sbagliato, li avete costretti a fare qualcosa di sbagliato, a voltarsi dal lato sbagliato o, dio non voglia, se avete attaccato una barba dove non ce n'è neanche l'ombra. Mi sembra comunque che forza e verità stiano non dalla parte nostra ma da quella dei nostri eroi»⁷.

«Noi *očerkisty*»: esiste una categoria di letterati soggetta al rischio di denuncia; o, per lo meno, esisteva nel 1934, data, com'è ovvio, estremamente significativa.

1. *La tradizione della letteratura documentaria*

La novità di Aleksievič, insomma, se non altro dal punto di vista del genere, nella letteratura russa è tutto sommato relativa. Un paio di

⁶ *Ivi*, p. 326.

⁷ M. Kol'cov, *Očerk i pamflet*, in «Literaturnyj kritik», n. 7-8, 1934, p. 186.

esempi possono aiutare a chiarire quanto l'esistenza di una tradizione specifica renda in Russia l'approccio a testi del genere ben differente rispetto a quanto avviene in Occidente.

Nel 1966, «Inostrannaja literatura» pubblicava la traduzione (abbreviata) di un testo fondamentale nella storia della letteratura non-fiction, *In Cold Blood* di Truman Capote⁸. L'originale era uscito l'anno precedente con, in sottotitolo, una definizione analitica di quello che era inteso come un genere nuovo: «A True Account of A Multiple Murder and Its Consequences»; la versione russa era accomodata in una sezione della rivista dedicata alla pubblicistica, e recava, sotto il titolo, quella che era a tutti gli effetti un'indicazione generica, parte di un repertorio consolidato: *dokumental'naja povest'*.

Nell'edizione italiana di *K sudu istorij (Lo stalinismo)* di Roj Medvedev, *Blokada (L'assedio)* di Aleksandr Čakovskij è citato due volte come fonte (fatto di per sé curioso, su cui torneremo). Nel primo caso, il testo è definito «racconto documentario», nel secondo «documentato racconto»⁹. La versione italiana è fatta su quella inglese di un testo che, all'epoca, era inedito in russo; nelle edizioni russe attualmente in circolazione il termine utilizzato è in entrambi i casi *dokumental'nyj roman*; senza addentrarci in uno studio delle fonti che ci porterebbe lontano dai nostri obiettivi specifici, possiamo ipotizzare con buona sicurezza che la traduzione sia stata eseguita su un testo che aveva *dokumental'naja povest'* (questa è la definizione generica impiegata nella maggior parte dei casi, con un uso di *povest'* contrapposto a *roman* non tanto in quanto genere più breve, ma piuttosto in quanto genere meno rigidamente strutturato): un termine che, evidentemente, metteva in difficoltà i traduttori.

In Russia, insomma, il genere *dokumental'naja literatura, dokumental'naja povest'*, se non altro negli anni Sessanta-Settanta, è un genere chiaramente codificato, a cui tanto i lettori quanto l'apparato editoriale fanno riferimento senza bisogno di ulteriori precisazioni, senza timore di cadere in ambiguità.

E non esiste nessun dubbio sul fatto che si tratti di un genere propriamente letterario. Un esempio lampante è in un passaggio del diario di Georgij Alekseevič Knjazev, uno dei tre intorno ai quali è costruito il secondo volume della *Blokadnaja kniga (Libro dell'assedio)* di Ales'

⁸ T. KAPOTE, *Chladnokrovnoe ubijstvo*, in «Inostrannaja literatura», nn. 2-4, 1966.

⁹ R. MEDVEDEV, *Lo stalinismo*, trad. di R. Uboldi, Mondadori, Milano 1977, pp. 583, 734.

Adamovič e Daniil Granin. Knjazez, direttore dell'archivio dell'Accademia delle scienze, riporta un dialogo con un collega – siamo nel novembre del 1941, nel periodo più duro dell'assedio di Leningrado:

«Ditemi» si rivolse a me Beljavskij, «possibile che nessuno stia scrivendo un diario su quanto accade in città, su come la gente vive questi avvenimenti? Sarebbe interessante scrivere un diario così, destinare una persona a questo liberandola dalle altre incombenze, affidarle il compito di camminare per le strade, di entrare nelle case, negli uffici pubblici... Per esempio non potrebbe farlo l'Istituto di Letteratura?» «No, risposi io, questo non rientra nelle sue funzioni. Nell'Istituto lavorano storici, teorici della letteratura, ma non scrittori di vita quotidiana...»¹⁰.

Il traduttore, e non possiamo fargliene una colpa, ha reso con la perifrasi «scrittori di vita quotidiana» quella che nell'originale era una coppia di termini: «*pisateli ili bytopisateli*»¹¹. Il fatto che esista – ed abbia una lunga storia – in russo, e non abbia corrispettivi in italiano, un termine specifico (come definiamo, in italiano, Vladimir Giljarovskij? In russo, non è un giornalista, o non è soltanto un giornalista...) è di nuovo indicativo dello stato di cose che stiamo descrivendo; ed è degno di nota il fatto che gli accademici si chiedano se può occuparsi della questione l'Istituto di letteratura, senza porsi il problema se non sia compito dei giornalisti, o degli storici.

Ma quello che, ai fini del nostro discorso, importa sottolineare, è che in Unione Sovietica un ente che aveva nel suo *staff* scrittori e *bytopisateli* esisteva: l'Unione degli scrittori sovietici. Un ente che, negli anni Trenta, aveva più volte organizzato scrittori in «brigade» inviate in missione a descrivere questo o quel fenomeno della costruzione del socialismo.

Da qui, evidentemente, deriva (o per lo meno transita) la tradizione della «letteratura documentaria». Le origini del genere vanno fatte risalire, probabilmente, a Belinskij e al suo gruppo; ma la tappa fondamentale, il momento in cui la specificità del genere viene istituzionalizzata, è la «letteratura del fatto» propagandata nei tardi anni Venti

¹⁰ A. ADAMOVIČ, D. GRANIN, *Le voci dell'assedio: Leningrado 1941-1943*, traduzione di C. Di Paola, Mursia, Milano 1992, pp. 263-264. La scelta del titolo della versione italiana è ancora la testimonianza di una difficoltà, si è ritenuto necessario aggiungere un'indicazione al lettore della specificità del testo. Qui continueremo a riferirci al libro con la traduzione letterale del titolo originale.

¹¹ Id., *Blokadnaja kniga*, TERRA-Knižnyj klub, Moskva 2005, vol. 2, p. 76.

dal gruppo del «Novyj Lef», che proponeva di sostituire direttamente il giornale al romanzo. Il dibattito, nei termini proposti dall'avanguardia, non sarebbe sopravvissuto al 1929 – anno della chiusura della rivista e avvio del periodo della cosiddetta «dittatura della RAPP». Ma una serie di iniziative di cui si fece promotore Maksim Gor'kij continuarono a invitare lo scrittore sovietico a dedicarsi al genere *očerk*, alla registrazione diretta della realtà contemporanea. La più importante di queste, la *Storia delle officine e delle fabbriche*, prevedeva che scrittori e storici professionisti guidassero i collettivi operai alla stesura di volumi dedicati alla «storia artistica» delle imprese in cui lavoravano. L'impresa, lanciata nel 1931 in pompa magna – un articolo di Gor'kij uscito in contemporanea sulla «Pravda» e sull'«Izvestija», un decreto del comitato centrale, la creazione di una redazione centrale presso le edizioni di stato e di una serie di redazioni locali – avrebbe prodotto molti materiali preparatori e quasi nessun lavoro compiuto, per spegnersi senza un atto ufficiale di chiusura negli anni delle grandi purghe. Restano però pochi dubbi sul fatto che la chiusura di questa esperienza sia frutto di una precisa scelta di politica letteraria a favore del romanzo tradizionale¹².

L'esperienza della *Storia delle fabbriche* non sarà completamente priva di un seguito. Ne deriva direttamente, per esempio, la traiettoria nella letteratura di Aleksandr Bek, iniziata nel gruppo che lavorava alla storia delle acciaierie di Kuzneck. Chiusa la redazione, a Bek rimasero diverse casse di appunti, sulla base dei quali il giovane si costruì una carriera, così tipicamente sovietica, di scrittore specializzato nel tema metallurgico¹³. E, negli anni della guerra mondiale, Bek è autore di una *povešt'*, *Volokalamskoe šosse* (*La strada di Volokolamsk*), che contiene forti elementi documentari. È degli stessi anni un altro libro interessante da questo punto di vista, la *Povešt' o nastojaščem čeloveke* (*Storia di un uomo vero*) di Boris Polevoj; ma per una vera nuova esplosione del genere bisogna attendere l'istituzione del «culto della Grande Guerra Patriottica»¹⁴ negli anni del disgelo. Come vedremo più avanti, il ciclo dedicato da Sergej Smirnov alla difesa della fortezza di Brest costituisce

¹² Chi scrive ha discusso la questione nel dettaglio in D. COLOMBO, *Scrittori, in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, Pacini, Pisa 2008, pp. 104-109.

¹³ Vedi M. KUZNECOV, *Pevec talantov (Aleksandr Bek, žizn' i tvorčestvo)*, in A. BEK, *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1974-76, vol. I, p. 10.

¹⁴ N. TUMARKIN, *The living and the dead: the rise and fall of the cult of World War II in Russia*, BasicBooks, New York 1994, p. 110.

con tutta probabilità un punto di svolta; in ogni caso, già nel 1966 «Voprosy literatury» poteva dedicare al genere un ampio forum di quasi sessanta pagine e diciotto interventi¹⁵.

È in questa tradizione già formata che si inserisce il lavoro del maestro dichiarato di Aleksievič, Ales' Adamovič, autore, con Janka Bryl' e Vladimir Kolesnik, di *Vengo da un villaggio in fiamme... (Ja iz ognennoj derevni...)*, un montaggio delle testimonianze dei sopravvissuti alle spedizioni punitive naziste nelle campagne della Bielorussia, e, con Daniil Granin, del *Libro dell'assedio*.

2. Come si racconta l'assedio

Le specificità di genere del *Libro dell'assedio*, ai fini del nostro discorso, sono rivelatrici. Retrospectivamente, Daniil Granin ricordava una certa difficoltà nel fare accettare il libro alle autorità sovietiche:

«È allora che cominció la battaglia. Quando pubblicammo in rivista la prima, e poi anche la seconda parte. Quando cominciarono ad arrivare centinaia di lettere, quando apparvero recensioni positive nei giornali di Mosca... Era già uscita anche la seconda edizione del libro, la terza, e niente recensioni in nessun giornale di Leningrado. Ecco cosa voleva dire allora la dittatura dell'*Obkom* del partito. Questo libro, evidentemente, veniva recepito come una mina sulla strada del film *L'assedio* che stavano girando allora sulla base del libro di Čakovskij. In generale il libro di Čakovskij era posto a modello. Così presenteremo l'assedio. Così lo trasferiremo sullo schermo. Questo corrisponde alla nostra idea di cosa è successo qui quei novecento giorni. E niente deviazioni! E il vostro lavoro è una mina sotto al film, che è stato preparato in accordo con tutte le istituzioni ideologiche»¹⁶.

Dov'è il carattere sovversivo dell'opera? Dopo la caduta dell'Unione Sovietica sono apparsi testi che mettono in discussione l'interpretazione ufficiale in modo ben più radicale; tanto che i piuttosto rari commenti contemporanei tendono ad evidenziare le affinità piuttosto che le

¹⁵ *Žiznennyj material i chudožestvennoe obobščenie*, in «Voprosy literatury», n. 9, 1966, pp. 3-62.

¹⁶ D. GRANIN, *Istorija sozdanija "Blokadnoj knigi"*, in «Družba narodov», n. 11, 2002 <<http://magazines.russ.ru/druzhiba/2002/11/gran.html>> (ultimo accesso 2.06.2016).

differenze tra il lavoro di Adamovič e Granin e quello di Čakovskij¹⁷. Quello che cercheremo di dimostrare qui è che la differenza tra i due libri è prima di tutto una differenza di ordine formale, che attiene ai principi della rappresentazione; e che, però, questa differenza formale comporta una differenza fondamentale nell'interpretazione degli avvenimenti storici.

Anche l'elefantesco (milleseicento pagine nell'edizione delle *Opere*) romanzo di Čakovskij, come abbiamo visto, pretende di essere basato sui documenti: sono presenti personaggi d'invenzione, ma una buona metà del testo è dedicata a personaggi storici – Stalin e Žukov, Hitler e i suoi generali, Ždanov e i comandanti militari della difesa di Leningrado. «Čakovskij himself... – racconta Klaus Mehnert – said to me that it was more interesting for him to write (and for the reader to read) about historical people rather than imaginary characters...»¹⁸. Il romanzo, ci informa il risvolto dell'edizione popolare nella serie *Roman-gazeta*, «ha richiesto serie ricerche storiche»¹⁹, e l'autore, in un'intervista di presentazione, raccontava che la stesura era stata preceduta da lunghe ricerche in archivio²⁰.

Circostanze che possiamo smentire: rintracciare le fonti – effettivamente abbondanti – del romanzo di Čakovskij non è difficile; e si tratta, per la stragrande maggioranza, di fonti edite. Nello stesso 1968, pochi mesi prima dell'uscita su «Znamja» del primo libro del romanzo, le edizioni dell'Accademia delle scienze avevano pubblicato una imponente (quasi ottocento pagine) raccolta di memorie e diari dedicati all'assedio²¹, in cui tanti dei prototipi reali dei personaggi di Čakovskij (i generali Voronov, Mereckov, Fedjuninskij, l'ammiraglio Kuznecov eccetera) intervengono in prima persona. Molti di questi, e altri ancora,

¹⁷ T. VORONINA, «*Socialističeskij istorizm*»: obrazy leningradskoj blokady v sovetskoj istoričeskoj nauke, in «Neprikosnovennyj zapis», n. 1 (87), 2013 <<http://magazines.russ.ru/nz/2013/1/v15.html>> (ultimo accesso 2.06.2016). Più articolato il giudizio in P. BARSKOVA, *Introduction*, in *Siege of Leningrad Revisited: Narrative, Image, Self*, in «Slavic Review», n. 2 (69), 2010, p. 277.

¹⁸ K. MEHNERT, *The Russians and Their Favorite Books*, Hoover Institution Press, Stanford 1983, p. 132.

¹⁹ A. DYMŠIČ, *Aleksandr Čakovskij*, in «Roman-gazeta», n. 11 (633), 1969, pagina non numerata.

²⁰ A. ČAKOVSKIJ, *Dokument, vymysel, obraz: Intervju žurnalu «Voprosy literatury»*, in ID., *Literatura, politika, žizn'*, Politizdat, Moskva 1982, pp. 310-311; cfr. I. KOZLOV, *Aleksandr Čakovskij*, Sovetskaja Rossija, Moskva 1979, p. 97.

²¹ *Oborona Leningrada 1941-1944: Vospominanija i dnevniki učastnikov*, Nauka, Leningrad, 1968.

avevano libri di memorie pubblicati negli anni immediatamente precedenti: ricostruire la bibliografia completa utilizzata dal romanziere sarebbe un lavoro non difficile (secondo un sondaggio a campione, all'entrata di ogni nuovo personaggio una rapida ricerca in un catalogo bibliografico restituisce la fonte utilizzata) ma faticoso e, tutto sommato, non necessario. Si potrebbero, in alternativa, utilizzare senza tema di errore le note bibliografiche al testo sull'assedio del giornalista del «New York Times» Harrison Salisbury, uscito tra il primo e il secondo volume di Čakovskij²² (un testo che, come vedremo più avanti, diventerà presto il bersaglio preferito della pubblicistica sovietica). *L'assedio*, insomma, discende direttamente dall'ondata di memorie sulla guerra mondiale che era montata impetuosa negli anni del disgelo²³ e, come vedremo, ha la funzione precipua di integrarle nel discorso brežneviano.

Il libro di Čakovskij è però un romanzo; e qualche assaggio del confronto con le fonti rende evidente il metodo utilizzato per trasformarle in narrativa.

Un esempio tipico è nella scena in cui, la mattina del 22 giugno 1941, Molotov ritorna al Cremlino dal suo incontro con l'ambasciatore tedesco con la notizia della dichiarazione di guerra. La scena è costruita sulle memorie di Žukov (qui il romanziere, bisogna ammetterlo, ricorre effettivamente a una fonte inedita: il capitolo fa parte del primo libro del romanzo, uscito qualche mese prima delle memorie del maresciallo; Čakovskij deve avere avuto accesso al libro ancora in bozza)²⁴.

L'attacco segue la fonte molto da vicino, non aggiungendo, in pratica, altro che qualche epiteto:

Žukov:

Dopo qualche tempo nello studio entrò veloce V. M. Molotov:
– Il governo tedesco ci ha dichiarato guerra.

Čakovskij:

Nel silenzio carico di tensione, parve che nessuno si accorgesse che nella stanza era nuovamente apparso Molotov. Con voce sorda, senza rivolgersi a nessuno in particolare, profferì:
– Il governo tedesco ci ha dichiarato guerra.

²² H.E. SALISBURY, *The 900 days: the siege of Leningrad*, Harper & Row, New York 1969.

²³ Vedi TUMARKIN, *The living and the dead*, cit., p. 110.

²⁴ Il testo della fonte è in G. ŽUKOV, *Vospominanija i razmyšlenija*, Izdatel'stvo Agentstva Pečati Novosti, Moskva 1969, p. 248; quello del romanzo in A. ČAKOVSKIJ, *Sobranie sočinenij v 7-mi tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1989-1991, vol. 2, p. 117.

La fonte prosegue sullo stesso tono: «I. V. Stalin si abbandonò su una sedia e si immerse in una profonda riflessione. Sopraggiunse una lunga pausa tormentosa». Il romanziere riempie questa pausa di letteratura:

Queste parole colsero Stalin nella sua passeggiata nell'angolo più lontano della stanza.

Udendole si voltò bruscamente. E proprio in quel momento tutti videro che in lui era avvenuto un cambiamento, inafferrabile ma indubbio.

Fece qualche passo incerto, non lungo il suo solito percorso, però, ma verso il profondo della stanza. Poi allo stesso modo, come non vedesse niente davanti a sé, si avvicinò al tavolo e lentamente, come a tentoni, si abbandonò su una sedia libera. Sedeva incurvato, con la testa abbassata, appoggiando sul tavolo la sua pipa carica ma ancora non accesa. Fusa per sempre, nell'immaginazione di milioni di persone, con la mano di Stalin, come un proseguimento naturale di quella mano, restava solitaria e inutile sull'ampio tavolo – un piccolo pezzo di legno curvo.

Conclusa la pausa, ritorna a seguire da vicino la lettera della fonte:

Žukov:

Mi arrischiavi a violare il silenzio che si stava trascinando e proposi di scagliare immediatamente tutte le forze disponibili nelle regioni di confine contro i reparti del nemico che avevano violato il confine e bloccare la loro avanzata.

– Non bloccarle, distruggerle, – precisò S. K. Timošenko.

– Preparate la direttiva, – disse I.V. Stalin.

Čakovskij:

Finalmente Stalin alzò la testa e, puntando l'indice verso i militari, disse:

– Preparate immediatamente la direttiva alle nostre truppe di respingere l'attacco del nemico. Ma, – continuò alzando improvvisamente la voce e come se discutesse con un oppositore invisibile, – ordinategli per ora di non attraversare il confine. – Tacque e aggiunse a voce più bassa: – Tranne l'aviazione. Andate.

Čakovskij, in fondo, costruisce la pagina di romanzo aggiungendo al testo della fonte la pipa di Stalin. Un dettaglio, un dettaglio non funzionale all'intreccio. Un esempio ancora più lampante è nella scena dell'incontro tra Stalin e il consigliere di Roosevelt Harry Hopkins. La fonte qui è la biografia di Hopkins scritta da Robert Conquest (tra i materiali utilizzati da Čakovskij figurano anche alcuni testi in inglese,

evidentemente inaccessibili al grande pubblico sovietico)²⁵:

Conquest:

I told Mr. Stalin that I came as personal representative of the President. The President considered Hitler the enemy of mankind and that he therefore wished to aid the Soviet Union in its fight against Germany.

Čakovskij:

– Sono qui come rappresentante personale del presidente, signor Stalin, – disse Hopkins, sedendo al lungo tavolo al posto che gli era stato indicato e sforzandosi di far suonare le sue parole il meno solenne possibile. – Vorrei esporle alcune opinioni generali del presidente sugli eventi.

Stalin, che sedeva di fronte a Hopkins, annuì silenzioso.

L'americano parlava a frasi brusche, brevi. E l'interprete, imitando accuratamente le sue intonazioni perché Stalin potesse ottenere l'impressione completa, traduceva le parole inglesi in russo quasi simultaneamente, reagendo come un'eco.

– Il presidente considera Hitler un nemico dell'umanità... – suonava alle orecchie di Stalin. – Considera suo dovere la difesa della democrazia... Desidera aiutare l'Unione Sovietica nella lotta contro la Germania...

Di nuovo, a fare il romanzo, a fare romanzo, è la lunghezza del tavolo. E la precisione dell'interprete; mentre il dialogo viene volto tale e quale in discorso diretto, fino al vezzo di rendere quel «Mr. Stalin» con un «*gospodin*».

La pipa, il lungo tavolo, la professionalità dell'interprete. Particolari che identificano con precisione quella «notazione insignificante» che Roland Barthes ha definito «effetto di realtà»:

«Sémiotiquement, le “détail concret” est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; (...) C'est là ce que

²⁵ R.E. CONQUEST, *Roosevelt and Hopkins: An Intimate History*, The Universal Library Grosset & Dunlap, New York 1950, p. 348; A. ČAKOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, cit., v. II, pp. 484-485.

l'on pourrait appeler l'*illusion référentielle*. [questi dettagli] ne disent finalement rien d'autre que ceci: *nous sommes le réel*.²⁶

Questa è la differenza fondamentale, di principio, tra il libro di Čakovskij e quello di Adamovič e Granin, da qui si possono fare discendere tutte le altre: il *Libro dell'assedio* non ha bisogno di effetto di reale; la garanzia di verità è data dal valore di testimonianza delle singole voci riportate, dal loro vivere concretamente, fuori dal libro. Libro che si apre con le parole: «Questa verità ha indirizzi, numeri di telefono, cognomi e nomi»²⁷; e ognuno dei brani riportati è aperto dal nome – e spesso, davvero, dall'indirizzo – dell'informatore. Esattamente come nei libri di Aleksievič.

Rendono evidente il significato di questa differenza le trasposizioni cinematografiche dei due testi. Michail Eršov ha diretto per la Lenfilm una versione del romanzo di Čakovskij in quattro episodi tra il 1974 e il 1978; in questi film gli attori vestono in abiti e uniformi d'epoca, Stalin è impersonato dall'attore Boris Gorbatov – probabilmente, con i baffi finti. Dal lavoro di Adamovič e Granin ha tratto un film nel 2009 Aleksandr Sokurov: *Leggiamo il libro dell'assedio*. La soluzione escogitata per la messa in scena è radicale: alcune decine di abitanti della Pietroburgo contemporanea, vestiti come credono, leggono brani del libro in uno studio televisivo.

Il film di Eršov è quello che sarebbe comunemente definito un film in costume; per analogia, potremmo definire il romanzo di Čakovskij un romanzo in costume. Un romanzo con i baffi finti. Potremmo persino azzardare la proposta di una versione italiana dello scomodo anglicismo *non-fiction* in «letteratura senza baffi».

Perché, a questo punto del percorso dovrebbe essere evidente, nell'economia del lavoro di Čakovskij sulle fonti fare il romanzo vuol dire rivestire il materiale documentario di *butaforija*, di *prop*, per mettere in scena quella «seconda realtà»²⁸, quella «raffigurazione della realtà mediata dal mondo creato dall'artista» di cui parlava Lidija Ginzburg²⁹; una realtà che prende la scena da sé, senza un intervento manifesto della voce del narratore. L'«effetto di realtà», insomma, assume qui il valore di un vero e proprio effetto di fiction. Di segnale di

²⁶ R. BARTHES, *L'effet de réel*, in «Communications», n. 11, 1968, p. 88.

²⁷ ADAMOVIČ, GRANIN, *Le voci dell'assedio*, cit., p. 3.

²⁸ L. GINZBURG, *O psihologičeskoj proze*, Intrada, Moskva 1999, p. 231.

²⁹ *Ivi*, p. 223.

un cambiamento del regime della narrazione.

Regime che, nel romanzo, è mutevole. Fedele forse più di ogni altro scrittore sovietico al modello tolstoiano di prammatica, Čakovskij interviene continuamente in scena in prima persona a dare il suo giudizio sulla storia, a discutere e polemizzare; distruggendo la quarta parete, rompendo la «seconda realtà», per poi ricostruirla attraverso il dettaglio. «Passeranno gli anni» è la marca quasi costante di questi interventi d'autore:

«Passeranno gli anni e al di là del confine che divide il nuovo mondo da quello vecchio si troverà chi tenterà di falsificare anche questo capitolo della battaglia del popolo sovietico contro il fascismo tedesco.

Si metteranno a spiegare le cause del perché i tedeschi non sono riusciti ad entrare a Leningrado con qualunque cosa tranne che con l'eroica resistenza dei leningradesi»³⁰.

Chi è il bersaglio della polemica? Nel romanzo non è mai esplicitato. Nelle interviste dell'autore (e in tanta pubblicistica sovietica sull'argomento) questa parte tocca costantemente ad Harrison Salisbury, che «... riporta i fatti solo per dimostrare la sua concezione menzognera, il cui senso consiste nel fatto che colpevole delle sofferenze di Leningrado e della situazione tragica in cui si è trovata la città è chiunque tranne... Hitler e il suo esercito»³¹.

Chi sarebbe questo «chiunque», «*vse, kto ugodno*»? Il sottointeso è, chiaramente, Stalin. La polemica non è tanto con Salisbury, che certo discute gli eventi con una libertà inimmaginabile nel dibattito sovietico ma non è in fondo particolarmente aggressivo, e il cui testo, in ogni caso, al lettore sovietico era inaccessibile³²; ad essere prese di mira sono forse delle opinioni mai messe per iscritto se non verso il 1990 ma che oralmente devono aver circolato molto prima, opinioni che attribuivano variamente al governo sovietico uno scarso impegno nella difesa di Leningrado o, al contrario, una insensata crudeltà verso la sua popolazione nel non voler cedere la città esponendola così agli orrori dell'assedio.

Ma il vero obiettivo resta il discorso di Chruščev sul «culto della

³⁰ ČAKOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. 3, pp. 211-212.

³¹ ČAKOVSKIJ, *Dokument, vymysel, obraz*, cit., p. 309.

³² Se pure una traduzione russa era uscita in Occidente: G.E. SALSBERI, *900 dnej: Blokada Leningrada*, Harper & Row, New York 1973.

personalità», e in particolare i passaggi sul ruolo del dittatore durante la «Guerra Patriottica»: questo romanzo è chiaramente una tappa del lento percorso di riabilitazione di Stalin in opera negli anni brežneviani. «Passeranno gli anni e la Vittoria, così sofferta da parte del partito e del popolo, all'ottenimento della quale Stalin, in quanto comandante supremo, portò un contributo importante...»³³.

Negli anni del tardo stalinismo l'assedio di Leningrado era diventato un argomento quasi tabù³⁴, e neppure un'eccessiva insistenza sulla stessa guerra mondiale era particolarmente incoraggiata³⁵; le cose cambiano radicalmente con il disgelo; il lavoro degli istituti culturali ufficiali negli anni brežneviani – e lo scrittore ufficiale Aleksandr Čakovskij è senza dubbio uno di questi – ha la precisa funzione non di restituire i divieti precedenti ma di reintegrare gli elementi ormai di dominio pubblico in una coerente narrativa giustificatrice del regime.

E alla complessa e sofferta riabilitazione di Stalin si procede utilizzando i mezzi specifici del romanzo. Prima di tutto, facendo del dittatore un personaggio: in quanto personaggio, Stalin possiede tutto un mondo interiore, e ne esce dunque umanizzato.

Un esempio particolarmente evidente dell'utilizzo di questa tecnica, ripetutamente applicata nel corso del romanzo, è in una conversazione con Žukov nel momento della battaglia decisiva sotto Mosca nel novembre del 1941. La fonte sono ancora le memorie del maresciallo; di nuovo, lunghi passaggi le riprendono in modo pressoché letterale³⁶:

Žukov:

- E dove vi aspettate il colpo principale?
- Ci aspettiamo il colpo più duro dalla zona di Volokolamsk. L'armata di Guderian, evidentemente, evitando Tula colpirà verso Kašira.

Čakovskij:

- Dove è più probabile che arrivi il colpo principale?
- Il colpo più duro ce lo aspettiamo dalla zona di Volokolamsk, – rispose senza ritardo Žukov, e precisò: – Dopo di che, evidentemente, l'armata di Guderian colpirà verso Kašira evitando Tula.

³³ ČAKOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. 2, p. 484.

³⁴ Vedi L.A. KIRSCHENBAUM, *The Legacy of the Siege of Leningrad, 1941-1945: Myth, Memories, and Monuments*, Cambridge University Press, Cambridge and New York 2006, pp. 140-147.

³⁵ Vedi L. LAZAREV, «Kak by ni byla gor'ka...», in «Kommunist», n. 8, 1991, pp. 32-33; TUMARKIN, *The Living and the Dead*, cit., pp. 103-105.

³⁶ Vedi ŽUKOV, *Vospominanija i razmyslenija*, cit., p. 353; ČAKOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, cit., t. 4, pp. 140-141.

Di nuovo, l'autore prosegue interpolando un brano che nelle fonti non ha riscontro; qui, però, non si ferma sul dettaglio, ma piuttosto sui pensieri di quello che è a tutti gli effetti un personaggio:

«La parola “ci aspettiamo” fece perdere le staffe a Stalin. “Ci aspettiamo!” – ripeté tra sé con un’intonazione sprezzante, che nessuno poteva sentire. Stalin avrebbe voluto cancellare per sempre quella parola dal lessico militare, era come un simbolo del fatto che l’Armata Rossa si condannava ancora alla difesa, una situazione che determinava l’andamento della guerra fin da quella mattina presto di giugno in cui il nemico aveva calato il suo colpo assordante sull’Unione Sovietica, una situazione che doveva essere cambiata. Cambiata a qualunque costo!

Stalin voleva pronunciare una delle sue frasi terminali, di regola brevi, spesso aforistiche (con quelle frasi era come se cancellasse, bloccasse definitivamente ogni obiezione), ma si trattenne. Dall’altra parte del filo si trovava Žukov: al suo talento strategico Stalin credeva ciecamente e aveva avuto il tempo di studiare bene il carattere del generale.

Disse con tono da istitutore, come volendo convincere l’interlocutore della necessità di quello che ci si aspettava da lui: ...».

Come negli esempi visti in precedenza, Čakovskij, concluso l’inciso d’autore, ritorna al testo della fonte, con un’ulteriore interpolazione:

Io e Šapošnikov pensiamo che si debbano bloccare i colpi che il nemico sta preparando con dei contrattacchi preventivi.

Un contrattacco va portato nella zona di Volokolamsk, un altro dalla zona di Serpuchov nel fianco della 4-a armata dei tedeschi. A quanto pare là stanno raccogliendo forze abbondanti per colpire Mosca.

– Io e Šapošnikov riteniamo che si debbano bloccare i colpi che il nemico sta preparando con dei contrattacchi preventivi. – Fece una pausa sperando che Žukov raccogliesse la sua idea, ma il comandante del Fronte occidentale taceva. – Un contrattacco, – Stalin ricominciò a parlare con maggiore fermezza, come dando un ordine e insieme come invitando Žukov a esprimere le sue opinioni, – va portato nella zona di Volokolamsk, e un altro dalla zona di Serpuchov nel fianco della quarta armata dei tedeschi.

Il capitolo prosegue nello stesso modo, alternando a passaggi che riprendono le memorie di Žukov quasi letteralmente a interpolazioni

che riflettono il mondo interiore di Stalin, fino al climax:

«Stalin strinse la cornetta del telefono. “Difesa! Di nuovo difesa! Ci siamo abituati al fatto che il nostro destino sia difenderci, e sia privilegio dei tedeschi avanzare inchiodandoci alla loro iniziativa! Ci siamo tutti abituati a questa situazione umiliante. Perfino Žukov!”

In quei secondi che duravano un'infinità lo Stalin dei tempi andati, senza rendersene conto, lottava con lo Stalin di oggi. “Testardo presuntuoso!” – pensò di Žukov, ostile. In quel momento a Stalin tornò alla memoria una conversazione ormai antica sulla situazione sotto Kiev. Allora, alla fine di luglio, quando era ancora capo dello Stato maggiore generale, Žukov aveva proposto di abbandonare Kiev, motivando la proposta con la necessità di rafforzare prima di tutto il Fronte centrale, e, in particolare, di liquidare il cuneo di El'na. Stalin invece pretendeva che si tenesse Kiev a qualunque costo. Allora la testardaggine di Žukov gli era costata il posto di capo dello Stato maggiore generale.

Però adesso, quando il nemico era sotto Mosca, Stalin non poteva comportarsi come quella volta, non poteva risolvere tutto con un ordine. Facendo violenza a se stesso proseguì la conversazione che lo mandava su tutte le furie sforzandosi di convincere Žukov...»³⁷.

Stalin, insomma, in questa visione, non è esente da difetti, ed è in gran parte sua responsabilità l'impreparazione dell'Unione Sovietica all'attacco nazista; ma la prova della guerra mondiale ha influito sulla sua personalità, liberandola dalle contraddizioni, e rendendolo finalmente un leader di provata capacità strategiche e la vera incarnazione dello spirito indomabile del popolo sovietico. Nel discorso di Chruščev al XX congresso le capacità strategiche di Stalin erano apertamente messe in discussione, proprio il suo ostinato insistere sull'attacco ad ogni costo e la sua gelosia verso Žukov erano indicati come cause di disastri; il romanzo smentisce puntigliosamente il segretario generale ora depresso. Questa è, evidentemente, l'interpretazione degli eventi che le autorità sovietiche, nel momento determinato, ritengono debba essere inculcata al pubblico. Nei termini utilizzati dall'autore di una monografia sovietica su Čakovskij:

³⁷ *Ivi*, pp. 141-142.

«Il paese aveva raggiunto nuove altezze, dalle quali si poteva osservare più distintamente il panorama del futuro e si vedeva meglio, più chiaramente il nostro passato; esisteva una valutazione di partito di determinate personalità storiche: tutto questo per lo scrittore era una sorta di bussola teorica e politica per la spiegazione delle contraddizioni della realtà di quegli anni»³⁸.

E, lo ripetiamo una volta di più, sono i mezzi del romanzo a consentire di ricostruire l'immagine desiderata di Stalin e di risolvere quelle che, con un eufemismo dal suono sinistro, l'autore definisce le «contraddizioni del suo carattere».

Tanto che l'assoluzione definitiva viene al dittatore da un personaggio d'invenzione. Si tratta di un personaggio episodico, Revaz Bakanidze, un antico compagno di lotta clandestina che non ha fatto carriera e, in guerra, porta il grado non particolarmente alto di Commissario politico di divisione. Nell'ottobre del 1941 Bakanidze chiede ed ottiene un incontro ed è colui che, in nome della vecchia amicizia, può permettersi di porre a Stalin la domanda fatale: «Rispondimi, Koba, come è potuto succedere? Come è possibile che i tedeschi siano sotto Leningrado e si avvicinino a Mosca?!»³⁹. Il personaggio scompare, per riapparire più di cinquecento pagine più tardi: siamo alla fine di novembre, la battaglia per Mosca è nella sua fase decisiva, e Stalin riceve una lettera di Bakanidze; una lettera piuttosto formale, priva del minimo riferimento a quel dialogo cruciale, che ringrazia per i nuovi armamenti ricevuti dalla divisione e ripete l'impegno per la vittoria di tutti i suoi soldati. Il destinatario è sorpreso.

«Stalin rilesse la lettera una terza volta.

E improvvisamente capì. Capì tutto. Con la sua lettera Revaz voleva dire che quella conversazione era dimenticata, dimenticata per tutto il tempo della guerra, che tutto quello che non riguardava la difesa della Patria era passato in secondo piano. Ricordando gli armamenti ricevuti, assicurando: "Non lasceremo passare il nemico a Mosca", – Revaz voleva rincuorare lui, Stalin, riversare in lui nuove forze.

Era la lettera non solo di un amico, ma prima di tutto di un combattente, di uno di quelle molte migliaia di combattenti da cui ora dipendeva il destino di Mosca, una lettera simbolo. E

³⁸ KOZLOV, *Aleksandr Čakovskij*, cit., p. 97.

³⁹ ČAKOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. 3, p. 255.

con tutto il suo tono, tutto il suo senso Revaz voleva sottolineare che l'esercito era forte e dedito ad un unico slancio, un unico desiderio: fermare la spinta del nemico, tenere Mosca»⁴⁰.

Nel 1969, lo stesso anno in cui la rivista letteraria «Znamja» iniziava la pubblicazione dell'*Assedio*, sul «Kommunist», organo teorico del Comitato Centrale, usciva una rassegna critica dei libri di memorie di condottieri della guerra patriottica uscita negli ultimi anni, che si concludeva con una rivalutazione della figura di Stalin. Leggendo le memorie, sostiene l'autore,

«... non resta pietra su pietra delle affermazioni irresponsabili sulla sua incompetenza in materia militare, sul suo dirigere la guerra basandosi sul mappamondo, sulla sua supposta assoluta intolleranza verso le opinioni altrui e di tutte le invenzioni del genere raccolte e diffuse dai falsificatori della storia stranieri. (...) In una parola, dalle pagine delle memorie dei condottieri sovietici I. V. Stalin, con tutta la complessità e le contraddizioni del suo carattere, appare un comandante militare di tutto rispetto»⁴¹.

Se serve una prova in più del fatto che i «falsificatori della storia stranieri» siano una maschera trasparente per Chruščev, ricordiamo che anche la vignetta di Stalin che elabora piani strategici sul mappamondo proviene dal rapporto al XX congresso. Il romanzo di Čakovskij è teso a imporre la stessa lettura degli eventi con altri mezzi. Mezzi che, e qui è la differenza, non ammettono replica.

Confrontando questo romanzo con il *Libro dell'assedio*, la prima differenza che salta agli occhi è una differenza di prospettiva. In un romanzo che dedica tanto spazio al racconto delle discussioni strategiche tra comandanti militari e leader politici, l'assedio vero e proprio, la vita della popolazione nella Leningrado assediata, compare soltanto nel quinto (e ultimo) libro. La fame – il tema centrale del *Libro dell'assedio*, e di tutta la memorialistica sul tema – qui, è prima di tutto un problema politico-militare; la prima menzione tocca al personaggio Stalin proprio nel suo dialogo drammatico con Revaz Bakanidze:

⁴⁰ *Ivi*, vol. 4, p. 318.

⁴¹ E. BOLTIN, *Volnujuščie stranicy letopisi velikoj otečestvennoj vojny*, in «Kommunist», n. 2, 1969, p. 127. Con questo articolo polemizza, mettendone in evidenza la polemica implicita con Chruščev, MEDVEDEV, *Lo stalinismo*, cit., p. 579.

«Se non romperemo l'assedio in tempi brevi la città sarà alla fame»⁴²; viene ripreso poche pagine dopo, di nuovo nelle sue parole, quando invia a Leningrado il generale Voronov come rappresentante speciale del Quartier generale, nell'imminenza dell'inizio di un'operazione per tentare di rompere l'anello dell'assedio (da notare che questo capitolo segue da vicino, come a questo punto è logico attendersi, le memorie di Voronov, che però di questa conversazione non fanno menzione)⁴³, e ritorna più volte come tema di discussione prima che, negli ultimi due libri, si assista a qualche scena concreta, costruita utilizzando, per una visione dall'interno, i personaggi d'invenzione.

Come esempio evidente di questa differenza di prospettiva, citiamo il differente trattamento di uno stesso tema che ritorna in entrambi i testi: la terra adiacente ai magazzini Badaev. I magazzini furono bombardati dai tedeschi all'inizio di settembre del 1941; l'incendio che ne derivò distrusse una parte importante delle scorte alimentari della città. Nel corso dell'assedio la terra circostante, impregnata di zucchero, fu raccolta e mangiata. Il lettore di Čakovskij ne viene a sapere attraverso lo sguardo di Ždanov:

«E lo stesso Ždanov, il giorno prima, attraversando la città in automobile, aveva visto gli abitanti raccogliere la terra congelata nel territorio dove erano bruciati i magazzini Badaev. Aveva chiesto: "Perché lo fanno?" Gli avevano risposto: "Per far bollire la terra impregnata di zucchero e dar da bere ai bambini l'acqua dolcificata"»⁴⁴.

Nel *Libro dell'assedio* il tema ritorna più di una volta; ed è presentato qui nei ricordi di chi quella terra l'ha mangiata:

«Della "dolce" terra di Badaev erano in molti a raccontare. La vendevano al mercato come qualsiasi altro prodotto. La qualità e il prezzo del prodotto di Badaev dipendeva da quale strato proveniva: da quello superiore o da quello inferiore. Valentina Stepanova Moroz (bibliotecaria) ancora oggi ne ricorda il gusto: – Mi è rimasto nella memoria anche questo particolare: quando bombardarono i depositi Badaevskij noi corremmo laggiù, anzi, più precisamente, ci trascinammo fin laggiù. Ed ecco la terra. Mi è rimasto quel sapore di quella terra, ancora adesso mi sembra

⁴² ČAKOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. 3, p. 255.

⁴³ *Ivi*, vol. 3, p. 265; N. VORONOV, *Na službe voennoj*, Voenizdat, Moskva 1963, p. 202.

⁴⁴ ČAKOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. 4, p. 164.

di aver mangiato una ricotta grassa. Era una terra nera. Che fosse stata realmente ingrassata?

– Sapeva di dolce?

– Non tanto di dolce, quanto di grasso. Chissà forse davvero l'avevano trattata con del grasso. Comunque l'impressione era che fosse una terra gustosa, e grassa!

– Come la preparavate questa terra?

– Ma non la preparavamo. Mettevamo in bocca un pezzo di terra e ci bevevamo sopra dell'acqua calda»⁴⁵.

La differenza nel modo di consumare la terra – e l'accenno, presente in un testo e assente nell'altro, alla sua monetizzazione – è un sintomo di un diverso atteggiamento verso gli orrori dell'assedio? Čakovskij tenta di rendere il quadro meno cupo di quanto le sue stesse fonti non suggeriscano? Oppure tutto deriva dalla differenza di prospettiva – lo spazio enorme che passa tra l'osservazione dai finestrini di un'auto e il ricordo del gusto specifico della terra inghiottita?

Difficile se non impossibile, e magari non così rilevante, stabilire un ordine causale. Ma qualche indizio rimane. L'autore della monografia sovietica ricordava l'abbondanza di quadri della durezza della vita nella Leningrado assediata nel lavoro che negli anni Quaranta aveva dato la fama a Čakovskij, la dilogia *È stato a Leningrado* (*Èto bylo v Leningrade*), e stabiliva un collegamento esplicito con il romanzo successivo: «Probabilmente, anzi sicuramente, è anche per questa ragione che, quando verrà l'ora del romanzo *L'assedio*, l'autore ne ridurrà il numero al minimo. Non c'era scopo, e poi uno scrittore non può ripetersi...»⁴⁶.

Un collegamento con l'opera precedente è più che probabile, ma non tanto per il rischio di ripetizioni: il punto importante è che la dilogia, nei primi anni Cinquanta, era stata oggetto di censura. Arlen Bljum, il più grande specialista del campo, ipotizza che possano essere parse inaccettabili «le scene delle sofferenze dei leningradesi e delle morti in massa, la pubblicazione di frammenti di un documento terribile, il diario di una *blokadnica*»⁴⁷, ipotesi più che probabile, se messa

⁴⁵ ADAMOVIČ, GRANIN, *Le voci dell'assedio*, cit., pp. 37-38.

⁴⁶ KOZLOV, *Aleksandr Čakovskij*, cit., p. 22. Messa a confronto con la memorialistica pubblicata in seguito, e tra l'altro con il *Libro dell'assedio*, la dilogia non produce un'impressione particolarmente drammatica; ma non è il caso di soffermarsi qui su questo punto.

⁴⁷ A. BLJUM, *Kak èto delalos' v Leningrade: Cenzura v gody ottepeli, zastoja i perestrojki 1953-1991*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2005, p. 164.

in parallelo, tra l'altro, alla condanna del volume collettivo pubblicato in occasione del quinto anniversario della rottura dell'assedio esplicitata nei verbali di una riunione del bureau del comitato cittadino del partito del febbraio 1950. Oggetto di condanna erano in particolare il *Diario di febbraio* di Ol'ga Berggol'c e il *Diario di Leningrado* di Vera Inber, in cui «gli autori mostrano la vita della città come separata dalla vita sociale e politica del paese. Inber disegna gli orrori dell'assedio in una luce volutamente nera...»⁴⁸; Bljum ricorda però che «pretesto formale per il divieto fu la scena dell'incontro dell'autore con Popkov allo Smol'nyj», in cui il sindaco di Leningrado gli raccontava che «ora la priorità è far arrivare cibo in città e organizzare la lotta contro i ladri e gli sciacalli»⁴⁹. Deve essere stata la menzione stessa del nome di Popkov, piuttosto che il contenuto delle battute attribuitegli, a far scattare il divieto: Popkov era stato fucilato nel 1950, nel corso del cosiddetto «affare di Leningrado» in cui l'OGPU aveva sterminato il gruppo che aveva diretto la città durante l'assedio con l'accusa di aver tramato per organizzare un partito comunista russo separato da quello sovietico, riportare la capitale a Leningrado e simili costruzioni fantastiche. L'«affare» è il convitato di pietra di tutte le discussioni sull'assedio: è la causa per cui la memoria dell'assedio fu sepolta per dieci anni⁵⁰ (il sito internet del cimitero monumentale di Piskarevka racconta che il complesso fu costruito «negli anni 1945-1960»⁵¹), è il tema dell'ultimo capitolo del *Libro dell'assedio*, espunto dalla censura nelle edizioni degli anni sovietici, e del capitolo conclusivo dei *900 giorni* di Salisbury, che forse proprio per questo motivo sarebbe diventato il bersaglio polemico principale di tutto il discorso sovietico sull'argomento.

L'«affare», e l'assedio, tornano nel dibattito pubblico a partire dal discorso di Chruščev; negli anni brežneviani, con la tattica consueta, l'assedio viene rielaborato ed assunto all'interno del discorso generale sulla guerra, mentre l'«affare» del 1949 viene trattato come se non fosse mai avvenuto. Popkov, episodicamente, appare nel romanzo di Čakovskij, dove, ricordiamolo, i numerosi personaggi storici compaiono col nome autentico. Tutti, tranne Aleksej Aleksandrovič Kuznecov,

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, p. 163.

⁵⁰ Vedi KIRSCHENBAUM, *The Legacy of the Siege of Leningrad*, cit., pp. 140-147; V. DEMIDOV, V. KUTUZOV, *Poslednij udar: Dokumental'naja povest'*, in «*Leningradskoe delo*», sost. V. Demidov, V. Kutuzov, Lenizdat, Leningrad 1990, pp. 113-130.

⁵¹ <<http://pmemorial.ru/memorial>> (ultimo accesso 25.06.2016).

che nel romanzo diventa Sergej Afanas'evič Vasnečov.

Čakovskij, in un'intervista, sostiene di aver creato un personaggio d'invenzione per potersi permettere delle libertà che sarebbero state inammissibili se avesse lavorato su un personaggio storico⁵²; e Vasnečov è, davvero, diverso dagli Stalin, Žukov e Ždanov che si incontrano nel romanzo, è, se vogliamo, più personaggio, è il tramite tra i personaggi storici e quelli di invenzione, con cui si intrattiene spesso in lunghe discussioni. Nello stesso tempo, però, l'identificazione con Kuznečov non lascia spazio al minimo dubbio – basterebbe il ruolo di segretario del comitato di partito cittadino che occupano entrambi; e nel film tratto dal romanzo il personaggio si chiama di nuovo Kuznečov.

Il fatto è che Kuznečov era la personalità più in vista tra le vittime dell'«affare di Leningrado», menzionato da Chruščev al XX congresso tra le vittime del «culto della personalità». Popkov, episodicamente, poteva comparire col nome autentico; per Kuznečov, figura centrale, evidentemente, Čakovskij ha ritenuto opportuno un supplemento di precauzione. Il lettore avrebbe potuto chiedersi che fine avesse fatto questo eroico Kuznečov... (il fatto che il nome reale ricompaia nel film può essere dovuto a un'oscillazione nella linea ufficiale, o semplicemente al tramite dell'attore che ne interpreta la parte, relativizzando comunque il ruolo storico della figura).

Il recupero della memoria è un recupero ambiguo e selettivo; l'assedio torna un tema ammissibile, anzi un tema su cui la propaganda insiste, ma il *delo* resta tabù. L'epitaffio di Ol'ga Berggol'c sul muro del cimitero di Piskarevka, con il rituale «nessuno è dimenticato e niente è dimenticato», inquadrato in apertura di ogni episodio del film tratto dall'*Assedio*, finisce per suonare falso.

3. Ales' Adamovič e l'immoralità della fiction

Nel suo discorso alla cerimonia per la consegna del Nobel, Aleksievič cita la famosa affermazione di Adorno secondo cui è barbare scrivere poesie dopo Auschwitz, dandone però un'interpretazione piuttosto singolare, probabilmente differente da quella che voleva darvi il filosofo: «Anche il mio maestro Ales' Adamovič, il cui nome voglio menzionare oggi con gratitudine, riteneva che scrivere

⁵² ČAKOVSKIJ, *Dokument, vymysel, obraz*, cit., p. 320.

prosa sugli incubi del XX secolo sia un sacrilegio (...). Deve parlare il testimone»⁵³.

Nella abbondante produzione critico-pubblicistica di Adamovič non è facile rintracciare un'affermazione espressa in toni così ultimativi, ma un atteggiamento orientato in questa direzione è certamente presente. In un saggio degli anni Ottanta riferisce, sbigottito, di aver sentito una ragazza sovietica esprimere in tutta tranquillità il suo apprezzamento estetico per le uniformi delle SS; e ne attribuisce la responsabilità ai libri e ai film: «In ogni caso i giochi letterari alla guerra, alle uniformi sui manichini, in cui si perde l'essenza stessa della guerra, l'essenza del fascismo, sono un'occupazione non solo inutile ma dannosa»⁵⁴. Il primo bersaglio delle sue accuse erano i *serial* televisivi di spie – «quegli interminabili *istanti* eccetera»⁵⁵, ma, nella pagina successiva, quando sostiene che «c'è qualcosa di sostanzialmente menzognero nella posizione stessa dell'autore contemporaneo di un'epopea»⁵⁶, sembra avere in mente, se non concretamente Čakovskij, per lo meno la tendenza di cui è esponente tipico. Di nuovo, sotto accusa è la *butaforija*, i *prop*, i baffi finti.

È poi sintomatico il processo attraverso cui Adamovič arriva al montaggio di testimonianze. Per quanto abbiamo potuto ricostruire, le prime pagine del genere sono in un intervento uscito nel 1970 su «Voprosy literatury»:

«È su questa terra, che brucia ancora per la guerra passata, il romanzo *Un tempo per gettare sassi*. Ma prima che del romanzo voglio parlare dei testimoni e delle testimoni, della gente dei Chatyn'. Sono del tutto convinto che nessuna letteratura sia capace nemmeno di avvicinarsi alla verità che è negli occhi, nella voce, nelle parole di queste persone. Si avverte che anche loro hanno paura della loro memoria: tutta intera non permetterebbe di vivere...»⁵⁷

⁵³ *Nobelevskaja lekcija Svetlany Aleksievič, Laureat Nobelevskoj premii po literature za 2015 god*, Svenska Akademien, [Stockholm] 2015, p. 5.

⁵⁴ A. ADAMOVIČ, *Ničego važnee: Sovremennye problemy voennoj prozy*, Sovetskij pisatel', Moskva 1985, p. 148.

⁵⁵ *Ivi*, p. 147.

⁵⁶ *Ivi*, p. 149.

⁵⁷ A. ADAMOVIČ, *Žestokaja pamjat' Chatynej*, in «Voprosy literatury», n. 6, 1970; ora in Id., *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, Mastackaja litaratura, Minsk 1977, vol. 2, p. 354.

Il libro di cui sta parlando qui sarà ancora un lavoro di *fiction*, anche se nella versione definitiva non sarà più il romanzo *Un tempo per gettare sassi* ma la *Povest' di Chatyn'* (il cambiamento dell'indicazione generica è già una scelta indicativa). Nella storia di un ragazzo partigiano che assiste al massacro degli abitanti del villaggio di Perechody per mano dei nazisti – che sarà alla base del film di Elem Klimov *Va' e vedi* – la narrazione, nel momento culminante dell'incendio del villaggio, è interrotta da una decina di pagine di testimonianze autentiche.

L'intitolazione a Chatyn' è tutt'altro che neutrale: Chatyn' è il luogo in cui era stato costruito il memoriale ai villaggi bielorusi distrutti dalle rappresaglie naziste (in un racconto che incornicia quello principale, il protagonista adulto incontra i suoi compagni di lotta in un viaggio verso Chatyn' per una cerimonia) – il luogo dove si ergeva uno dei quasi cinquemila villaggi distrutti allo stesso modo⁵⁸. Scelto in modo assolutamente arbitrario, tanto che è stato insinuato che il vero motivo della scelta sia l'assonanza del nome con quello di Katyn', un tentativo di utilizzare le atrocità naziste per coprire quelle commesse dall'OGPU⁵⁹. In ogni caso, la scelta di Adamovič, a questo punto, dimostra un'accettazione della possibilità di incarnare in un caso – «tipico» – la molteplicità del reale, di utilizzare le testimonianze raccolte in decine di villaggi per scrivere l'unica storia di Perechody, di accettare che il memoriale di Chatyn' valga da solo a ricordare tutti i villaggi distrutti.

È precisamente questa scelta, così caratteristica del realismo socialista⁶⁰, che pochi anni dopo Adamovič, da autore di *Vengo da*

⁵⁸ Vedi A. ADAMOVIČ, JA. BRYL', V. KOLESNIK, *Ja iz ognennoj derevni*, Izvestija, Moskva 1979, p. 2.

⁵⁹ Vedi P.A. RUDLING, *The Khatyn Massacre in Belorussia: A Historical Controversy Revisited*, in «Holocaust and Genocide Studies» 26, no. 1 (Spring 2012), pp. 43 e ss.

⁶⁰ Era precisamente contro questo atteggiamento che insorgeva il gruppo del «Novyj Lef»: «Una volta Jurij Libedinskij mi ha detto: “Voglio scrivere una *povest'* che abbia per tema la storia di una fabbrica; per farlo studierò la storia di tre fabbriche tipiche e poi sulla base del materiale raccolto scriverò la storia della fabbrica”».

Gli ho risposto che se aveva preso la storia di tre fabbriche, perché non scriveva appunto quella storia reale di tre fabbriche, che bisogno aveva di inventarsi sulla base del materiale raccolto la storia di una quarta fabbrica inesistente.

Libedinskij ha risposto che se si scrivono le storie reali delle fabbriche non si ottiene un quadro generalizzato, ci sono i fatti individuali ma non la loro sintesi», (O. BRIK, *Bliže k faktu*, in *Literatura fakta: pervyj sbornik rabotnikov LEFa*, pod red. N. F. Čužaka, Zacharov, Moskva 2000, p. 80). Libedinskij rappresenta qui la posizione che sarebbe uscita vincente.

un villaggio in fiamme..., rifiuta⁶¹. Dando invece la parola alle singole testimonianze, restituendo un nome ad ognuno dei villaggi distrutti dalle repressioni naziste, ad ognuno dei testimoni; e, attraverso le testimonianze dei superstiti, ad ognuna delle vittime.

Nel memoriale di Chatyn' sono iscritti i nomi dei villaggi incendiati; al cimitero di Piskarevka, costruito sulle fosse comuni, non erano previste inizialmente iscrizioni che riportassero i nomi delle persone a cui appartenevano i resti lì tumulati (alle difficoltà oggettive si aggiungono le possibili polemiche sul numero delle vittime?)⁶². Čakovskij benedice la scelta attraverso i suoi personaggi d'invenzione.

L'infermiera Vera Koroleva, in compagnia del maggiore Zvjaginev, è andata in visita al vecchio architetto Fedor Valickij e lo ha trovato morto di stenti. Vanno a cercare aiuto, e si imbattono in una vecchia conoscenza di entrambi, il tenente Surovcev, che comanda un'unità che si occupa di seppellire i morti. Grazie alla sua intercessione ottengono per Valickij il privilegio di una bara, e il gruppo si dirige a Piskarevka. Segue la descrizione della procedura con cui le fosse vengono scavate con l'esplosivo nel terreno gelato; Surovcev ordina per Valickij una sepoltura individuale, e a questo punto Vera (in questo capitolo la voce narrante è sua, in prima persona) si ribella:

«E improvvisamente decisi...

– Compagno Surovcev, – dissi, sentendo la mia voce diventare come estranea, - bisogna seppellirlo in una fossa comune. Voleva questo.

Avevo detto una bugia. Non avevamo mai parlato della morte con Fedor Vasil'evič. Solo della vita.

Non mi rendevo conto di cosa mi avesse spinto a dire queste

⁶¹ In questo senso, la scuola che produrrà il fenomeno Aleksievič è basata su un'idea di letteratura non-fiction diametralmente opposta a quella di Saviano, che scrive: «Ma forse c'è una ragione politica per cui la letteratura non fiction è considerata una specie di paria, ed è questa: relegare il racconto del mondo al solo lavoro dei cronisti o della misurabilità della notizia, significa spezzettarlo, isolarlo, in qualche modo debilitarlo. Affrontare invece quello stesso racconto con il metodo narrativo, significa creare un affresco comprensibile, fermare il consumo di notizie e iniziare la digestione dei meccanismi; significa ricomporre il mosaico e parlare a chi quella notizia non la leggerebbe mai, non potrebbe comprenderla se non in un quadro più generale, non la sentirebbe propria», SAVIANO, *Così il Nobel della realtà rivoluziona la letteratura*, cit.

⁶² Vedi KIRSCHENBAUM, *The Legacy of the Siege of Leningrad*, cit., pp. 69, 122-123, 192-207; T. VORONINA, *Heroische Tote: Die Blockade, die Zahl der Opfer und die Erinnerung*, in «Osteuropa», nn. 8-9, 2011, pp. 155-167.

parole. Probabilmente la coscienza del fatto che Valickij era una particella di Leningrado, che aveva vissuto e lottato insieme agli altri leningradesi fino all'ultimo respiro.
 – Finché ha potuto, è stato con i vivi. Che giaccia ora insieme ai caduti»⁶³.

Concludendo così degnamente un intreccio classico per la letteratura sovietica: Valickij, vecchio architetto di formazione prerivoluzionaria, si era ritrovato marginalizzato, in orgoglioso isolamento, mentre allo scoppio della guerra aveva avvertito tormentosamente la necessità di partecipare allo sforzo collettivo... Testimonianze emerse più di recente mostrano, al contrario, con quanta angoscia i leningradesi si siano sforzati di ottenere per i loro morti una sepoltura che non fosse anonima⁶⁴. Nell'epitaffio di Ol'ga Berggol'c, la conclusione «Nessuno è dimenticato e niente è dimenticato» è preceduta dai versi «Non possiamo elencare qui i loro nobili nomi, troppi di loro sono sotto l'eterna protezione del granito...».

Possiamo azzardare un'analogia tra questo atteggiamento verso il destino individuale e le scelte di poetica di un Čakovskij?

4. Sergej Smirnov e gli eroi della fortezza di Brest

È proprio dal punto di vista dell'attenzione al destino individuale che il ciclo della fortezza di Brest di Sergej Smirnov può essere considerato una pietra miliare⁶⁵, e forse il punto d'avvio della tradizione che porta al Nobel a Svetlana Aleksievič.

La fortezza di Brest si trovava esattamente sul confine tra l'Unione Sovietica e la Polonia occupata; le truppe qui acuartierate furono attaccate già nella prima notte di guerra, e i piani dei tedeschi prevedevano fossero annientate nella prima giornata; eppure, per tutto il luglio del 1941, quando già il fronte si era spostato centinaia di chilometri ad est, vi erano ancora sacche di resistenza tra i bastioni di terra della

⁶³ ČAKOVSKIJ, *Sobranie sočinenij*, cit., vol. 4, p. 445.

⁶⁴ KIRSCHENBAUM, *The Legacy of the Siege of Leningrad*, cit., p. 192.

⁶⁵ Nonostante la cattiva memoria di sé che ha lasciato l'autore quando, segretario della sezione moscovita dell'Unione degli scrittori, si trovò a presiedere la riunione in cui fu espulso Pasternak. Sulla sua figura vedi L. LAZAREV, *Šestoj etaž: kniga vospominanij*, Knižnij sad, Moskva 1999, p. 77.

fortezza ottocentesca.

Su questa storia eroica, Smirnov pubblicò prima, nel 1956, un dramma; nel 1957, due opuscoli per il DOSAAF, l'associazione di collaborazione con l'esercito, e la «biblioteca del soldato e del marinaio» delle edizioni militari⁶⁶. Il passaggio fondamentale, però, è un altro libro che Smirnov pubblica nello stesso 1957: *Alla ricerca degli eroi della fortezza di Brest (V poiskach geroev Brestskoj kreposti*, a partire dal 1959 questo testo sarà pubblicato insieme a quello precedente)⁶⁷. La storia della ricerca delle fonti occupa più spazio, e riveste un interesse decisamente maggiore, della ricostruzione finale.

Il fatto è che le fonti di Smirnov sono persone, persone con un nome, un cognome, un indirizzo e una storia difficile. I dettagli di una storia che si era sviluppata tanto lontano dalle linee sovietiche potevano essere ricostruiti solo grazie alla testimonianza dei superstiti. E chi era sopravvissuto a una battaglia combattuta in pieno accerchiamento era inevitabilmente passato attraverso la prigionia nazista; e quindi, nel dopoguerra, se aveva evitato il Gulag si trovava comunque in una posizione sociale per lo meno dubbia (alcune delle prime lettere arrivano a Smirnov, con lunghi intervalli che gli fanno temere di aver perso la traccia, dalla Jakuzia)⁶⁸.

Il libro di Smirnov, insomma, dà l'avvio insieme alla rievocazione di storie dimenticate e alla riabilitazione di eroi dimenticati; e la sua uscita sull'onda del XX congresso appare tutt'altro che casuale. Lo scrittore porterà ripetutamente le sue storie alla radio e poi alla televisione, finendo per trovarsi al centro di una sorta di campagna di massa (raccontano le enciclopedie che finì per ricevere più di un milione di lettere di reduci di guerra)⁶⁹. Una campagna di massa, lo ripetiamo, tesa alla ricostruzione di storie vere con i veri nomi dei protagonisti: nel 1988 il figlio dello scrittore protestava sull'«Ogonek» che il lavoro

⁶⁶ S. SMIRNOV, *Krepost' nad Bugom: Geroičeskaja drama v 4-ch d., s prologom*, Iskusstvo, Moskva 1956; ID., *Krepost' na granice*, DOSAAF, Moskva 1956; ID., *Brestskaja krepost'. Kratkij očerk geroičeskoj oborony 1941 g.*, Voenizdat, Moskva 1957.

⁶⁷ ID., *V poiskach geroev Brestskoj kreposti*, Molodaja gvardija, Moskva 1957; *Geroj Brestskoj kreposti*, Voenizdat, Moskva 1959; *Brestskaja krepost'*, Detskaja literatura, Moskva 1964 e numerose altre edizioni.

⁶⁸ Vedi S. SMIRNOV, *Geroi Brestskoj kreposti*, Voennoe izdatel'stvo ministerstva oborony Sojuza SSR, Moskva 1959, pp. 125-127.

⁶⁹ Vedi la voce dedicata a Smirnov (di A. Ljubomudrov) in *Russkaja literatura XX veka: Prozaiki, poëty, dramaturgi. Biobibliografičeskij slovar'*, OLMA-PRESS invest, Moskva 2005, vol. 3, p. 368.

capitale del padre non era più ristampato (in effetti tra il 1970 e il 1990 i cataloghi indicano soltanto un'edizione provinciale, a Gor'kij, a quanto pare anch'essa bloccata prima di arrivare alle librerie) sostenendo che la ragione fosse sempre in un nome, nella vicenda di uno dei primi eroi-informatori, Samvel Matevosjan, accusato di malversazione nel suo lavoro presso l'ente aurifero dell'Armenia⁷⁰.

Nel 1999 Aleksandr Genis introduce una raccolta di interventi sulla letteratura russa contemporanea con un testo intitolato *Ivan Petrovič è morto*: dopo il 1991, scrive, è impossibile iniziare un romanzo con «Ivan Petrovič si alzò dalla sedia scricchiolante e si avvicinò alla finestra spalancata»:

«Finché la Russia ha vissuto una vita inventata lo scrittore vi occupava un posto eccezionalmente alto: (...) In un paese in cui era inventato tutto, dalla geografia ai prezzi del burro, la poesia non poteva essere valutata meno della verità. Lo scrittore russo ha conservato il rispetto di sé più a lungo degli altri perché, osservando ad occhio nudo la plasticità del mondo circostante, cedeva alla tentazione di migliorarlo»⁷¹.

Quella che non funziona più è, in questa lettura, la letteratura «in costume», «con i baffi finti», la letteratura che presume di poter trattare il personaggio come una persona reale:

«Dopo il '91 lo scrittore russo si è trovata chiusa la strada indietro. Non c'è più quell'universo confortevole dove avevano posto gli "Ivan Petrovič" di Grossman e Rybakov e di tutta la letteratura sovietica. Nella nuova Russia lo scrittore è condannato ad essere moderno. Sta allo stesso bivio di qualunque altro autore che viva alla fine del XX secolo. Esteriormente questo bivio ricorda quello vecchio: poesia e realtà. La differenza è che adesso allo scrittore tocca fare una scelta decisa tra l'una e l'altra»⁷².

Una delle strade che rimangono aperte allo scrittore, nella nuova situazione, è il postmodernismo, il gioco esplicito, una letteratura che riconosce la propria convenzionalità, la propria scarsa importanza.

⁷⁰ K. SMIRNOV, *Ja žizn' moju prožil, ja ne vidal pokoja*, in «Ogonek», n. 27, 1988.

⁷¹ A. GENIS, *Ivan Petrovič Umer: Stat'i i rassledovanija*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 1999, pp. 25-26.

⁷² *Ibid.*

Quello che è interessante qui è la seconda possibilità:

«Se la via dalla verità alla poesia finisce nel gioco, il movimento nella direzione opposta porta lo scrittore contemporaneo a dei cambiamenti radicali. Denudando la propria illusorietà la letteratura tende a liberarsi di se stessa. Il testo, privato di protesi in forma degli Ivan Petrovič, resta da solo col suo autore. Chi vuole ottenere verità dall'arte è costretto a spremerla fuori da sé»⁷³.

In questa prospettiva, la scelta di Aleksievič, e della tradizione da cui questa deriva, potrebbe essere considerata una terza via. Che riconosce i limiti della letteratura, ma non rinuncia al racconto della realtà. Ponendosi, davvero, sul limite estremo della letterarietà.

La regione che si trova al di là del confine non è però tanto il giornalismo quanto la storia. I libri degli Smirnov e degli Adamovič hanno un precedente taciuto (e chissà se era presente agli autori): il *Libro nero* sullo sterminio degli ebrei nelle zone dell'URSS occupate dai nazisti, redatto da Il'ja Erenburg e Vasilij Grossman e mai pubblicato negli anni sovietici.

Questo libro suggerisce un collegamento immediato agli *Yizker Bikher* sulle comunità ebraiche dell'Europa orientale, realizzati per mantenerne la memoria dopo lo sterminio. Memoria delle comunità e memoria delle vittime: il sito internet dedicato alla traduzione in inglese di questi libri, in gran parte stesi in ebraico o in yiddish, e alla loro diffusione, contiene in posizione rilevante un «Necrology Index» che riunisce l'elenco dei nomi dei martiri dell'olocausto pubblicati nella somma dei libri tradotti⁷⁴.

Gli *Yizker Bikher* sono generalmente opera di storici di professione o di superstiti delle comunità. Nessuno ha trovato bizzarro il fatto che, in Unione Sovietica, il Comitato ebraico antifascista incaricasse del coordinamento di un'opera del genere due scrittori.

È agli scrittori che, per tradizione, in Russia viene affidato il compito di preservare la memoria; i libri di Svetlana Aleksievič sono uno dei modi in cui la letteratura preserva questa funzione senza chiudere gli occhi davanti ai propri limiti intrinseci.

⁷³ *Ivi*, p. 27.

⁷⁴ <<http://www.jewishgen.org/yizkor/>> (ultimo accesso 1.07.2016).

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 *Preodolevsie 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, *Preodolevsie 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-pričiči A. Kima Otec-Les*, in «Visnyk Dnipropetrovs'koho 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, *Pis'movnik*: «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, *Pis'movnik*, 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 Kaspe 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, posvjaščennoj 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 новость 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).

Ivana Peruško

*L'uomo sovietico sbarcò davvero sulla luna?
Le trasgressioni di Viktor Pelevin e Aleksej Fedorčenko*

ABSTRACT:

Il tema dello spazio sconosciuto e di mondi diversi al nostro è stato da sempre importante per la cultura e la filosofia russa, e non solo nel periodo sovietico. Basti ricordare il cosmismo russo, un interessante movimento che si afferma alla fine dell'Ottocento e che, per molti versi, anticipa le successive ricerche e conquiste della cosmonautica sovietica. Il romanzo di Viktor Pelevin *Omon Ra* (1991-1992) e il falso documentario di Aleksej Fedorčenko *Pervye na lune* (*I primi sulla luna*, 2005) sul presunto allunaggio sovietico già negli anni Trenta, sono opere scelte per una riflessione sull'ultimo grande mito sovietico – il mito del Cosmo (ovvero la conquista della Luna).

Outer space and exploring unknown worlds played an important role for Russian philosophers, scientists, writers and artists of the Soviet era and before, in the late 19th century, when flourished the Cosmism movement, which called for material immortality and travel to outer space. The article is an attempt to analyse the connection between contemporary narratives, Viktor Pelevin's novel *Omon Ra* (1991-1992) and Aleksej Fedorchenko's movie *Pervye na lune* (*First on the Moon*, 2005) and soviet ideas of the cosmos (outer space, especially moon landing is one of the most important myths in Soviet culture).

*La Terra è la culla dell'umanità,
ma non si può vivere nella culla per sempre.*

Konstantin Ciolkovskij

Il boom della sovietologia post-sovietica

Romano Bettini scrive che negli anni Ottanta il noto storico russo Michail Gefter aveva richiamato la necessità di ridefinire l'identità della Russia, convinto che non fosse possibile comprendere il XX secolo

senza decifrare il segreto dello stalinismo¹. Il *boom* della sovietologia postsovietica degli anni Novanta ha avuto il merito di istaurare un dialogo con il passato staliniano, per approfondire l'immaginario culturale sovietico. Lo studio della cultura, dell'architettura, della letteratura, della filosofia nonché della mitologia staliniana sono infatti al centro di numerosi lavori critici degli ultimi anni, in particolare in quelli di Boris Groys, Vladimir Papernij, Evgenij Dobrenko, Svetlana Boym e molti altri². Questi ed altri studiosi e filosofi illustrano e approfondiscono la memoria collettiva sovietica e la interpretano come fenomeno piuttosto che come trauma, cercando di scoprirne la struttura ed esaminarne le caratteristiche principali.

La riattualizzazione dell'Unione Sovietica, la tendenza del ritorno al passato come tratto diffuso nell'odierna prassi letteraria e cinematografica russa, non sorprende nessuno. Per tale ragione non è un caso che la produzione letteraria, cinematografica e artistica negli anni Duemila era ancora considerata quasi esclusivamente postsovietica, laddove l'apellativo 'russa' viene usato diffusamente molto più di recente. Questo dialogo con il passato può essere interpretato come una specie di «ritorno alle origini», per usare le parole di Mircea Eliade³, ritorno avvenuto in diverse tappe. La fine degli anni Ottanta si è distinta per la radicale negazione di tutto ciò che era sovietico, una vera e propria resa dei conti con l'eredità dei decenni precedenti. La fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio inaugurano, invece, un periodo di ricerche e approfondimento: l'Unione Sovietica è divenuta oggetto di indagini fenomenologiche, soprattutto la cultura sovietica nella sua veste in primo luogo di cultura totalitarista. Questo periodo può essere diviso in ulteriori due fasi: un primo momento dedicato all'analisi del *byt*, della quotidianità sovietica (ad esempio la vita nelle *kommunalki*, gli appartamenti in coabitazione); successivamente l'attenzione è stata rivolta all'analisi delle manifestazioni artistiche sovietiche, in particolare della letteratura e del cinema dell'epoca staliniana e alla loro

¹ Vedi M. GEFTER, *Stalinizm: Večnoe vozvraščenie*, in «Russkij žurnal», 2003 <<http://old.russ.ru/politics/20030303-gef.html>> (ultimo accesso 25.12.2016).

² Mi riferisco ad es. a V. PAPERNYJ, *Kul'tura dva*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2006; S. BOYM, *The Future of Nostalgia*, Basic Book, New York 2001; E. DOBRENKO, *Muzej revoljucii: sovetskoe kino i stalinskij narrativ*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2008; ID., *Formovka sovetskogo pisatelja*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 1999; B. GROYS, *Gesamtkunstwerk Stalin*, Ad Marginem, Moskva 2013.

³ M. ELIADE, *Aspekty mifa*, Akademičeskij proekt, Moskva 2010, p. 21.

relazione con il canone del realismo socialista.

Dal 2000 in poi osserviamo, invece, l'insorgere di forme di nostalgia della civiltà sovietica. Nel volume *The future of nostalgia* Svetlana Bojm osserva che la nostalgia è il tentativo di portare indietro il tempo, di vincere la sua irreversibilità, ossia di trasformare il tempo storico in spazio mitologico⁴.

La mitologia totalitaria

Se accettiamo il fatto che la mitologia sovietica sia stata di natura totalitaria – come sostiene, ad esempio, A. Toporkov⁵ – allora dobbiamo soffermarci su una sua caratteristica fondamentale: il mito è incontestabile. Nella mitologia dello stato totalitario il mito equivale al vero, e la verità rappresenta ciò che il regime totalitario vuole possedere. Nei regimi totalitari la mitologia non solo sostituisce la realtà ma ne rappresenta un sostituto fisico. Il totalitarismo trasforma la propria ideologia in una specie di mitologia; lo fa perché tende alla verità assoluta, in cui tutte le opinioni o prospettive differenti sono o false o nemiche. Questa condizione può essere paragonata a quella di una fortezza circondata da tutte le parti da forze ostili. L'assedio del nemico ha una funzione evidente poiché lo stato totalitario assume così un significato messianico. E questa è stata appunto la funzione che il mito di un Occidente ostile, della decadenza occidentale, oppure dello straniero ipocrita e pericoloso, ha svolto nel contesto della mitologia sovietica.

Le mitologie totalitarie sviluppano un peculiare meccanismo di manipolazione del popolo fondato sull'intimidazione e sulla paura e su un sistema di controllo e di punizione che porta i cittadini a sottomettersi agli ordini e a credere sinceramente alla giustizia del potere. La letteratura ha avuto un ruolo cruciale nella costruzione e nel consolidamento di tale sistema, basti pensare che il realismo socialista (che non rappresentava soltanto una poetica, bensì una dottrina) sosteneva e diffondeva il concetto di 'sacrificio', la disponibilità di immolarsi soprattutto tra i giovani sovietici, senza la quale era impossibile raggiungere

⁴ Vedi S. BOJM, *Konec nostalgii: Iskusstvo i kul'turnaja pamjat' konca veka: Slučaj Il'i Kabakova*, Žurnal'nyj zal <<http://magazines.russ.ru/nlo/1999/39/boym.html>> (ultimo accesso 1.11.2016).

⁵ A. TOPORKOV, *Mify i mifologija 20 veka: tradicija i sovremennoe vosprijatie*, 1999 <<http://www.ruthenia.ru/folklore/toporkov1.htm>> (ultimo accesso 1.10.2016).

l'obiettivo supremo – un futuro migliore. Il realismo socialista, come è noto, presupponeva che il sacrificio del protagonista fosse un elemento non solo giustificato ma indispensabile proprio nella costruzione del radioso avvenire, mito che rappresentava, infatti, uno degli elementi portanti della mitologia sovietica, in particolare staliniana.

Una parte della letteratura postsovietica articola il proprio dialogo con il passato fondandolo sul procedimento di demitologizzazione dei miti sovietici. Aleksandr Buzgalin e Andrej Kolganov hanno individuato dieci miti-verità che hanno forgiato generazioni di cittadini sovietici⁶. Sette di questi, a mio parere, hanno particolarmente condizionato il canone della letteratura sovietica e, conseguentemente, sono divenuti il bersaglio più comune e produttivo della letteratura postsovietica nel processo di demitologizzazione e dissacrazione del passato. Tali miti sono:

1. Mito del futuro migliore
2. Mito della vita felice
3. Mito del lavoro
4. Mito dell'uomo sovietico
5. Mito del condottiero (guida)
6. Mito della capacità di assoggettare il tempo e lo spazio
7. Mito della conquista dello Spazio (Cosmo)

Il mito della conquista dello Spazio/Cosmo

Uno dei miti più diffusi nell'immaginario artistico e letterario sovietico è senza dubbio quello della Conquista dello spazio (Fig. 1). Ol'ga Sviblova, curatrice della mostra *Russian Cosmos* a Roma (2011) e a Mosca (2016), afferma in un'intervista che la conquista del cosmo fu un potente mitologema per generazioni di sovietici, un mito educativo per i bambini che desideravano diventare astronauti⁷. Come ricordano John E. Bowlt e Marc C. Konecny già nei primi anni del Novecento artisti come Pavel Filonov, Petr Foteev, Vasilij Kandinskij, Solomon Nikritin, Kazimir Malevič, Aleksandr Rodčenko, Vladimir Tatlin e

⁶ A. BUZGALIN, A. KOLGAKOV, *10 mifov ob SSSR*, Èksmo, Moskva 2012.

⁷ Vedi l'intervista con O. SVIBLOVA, *Come l'utopia divenne realtà*, in «Russia Beyond the Headlines» <https://it.rbth.com/articles/2012/01/17/come_lutopia_dello_spazio_divenne_realta_14208> (ultimo accesso 2.11.2016).



Fig. 1 – L'uniforme spaziale sovietica. Serie fotografica sulla Cosmonautica sovietica, Mosca, 2016 (Foto privata di I. Peruško)

Gustav Klucis erano attratti e investigavano la possibilità dell'esistenza di altri mondi⁸. Ed è proprio l'avanguardia russa che ha coltivato il sogno visionario del cosmo, divenuto poi uno dei temi più produttivi e battuti dalla propaganda sovietica. Già prima dell'ingresso del cosmo nell'immaginario delle avanguardie, la filosofia e la letteratura russa si erano misurate con tale tematica. Basti menzionare il cosmismo russo, un originale movimento che si afferma alla fine dell'Ottocento e che sarà un elemento fondamentale nella costruzione della retorica della cosmonautica russa e sovietica. Il fondatore del movimento cosmista fu Nikolaj Fedorovič Fedorov (1828-1903). Per Fedorov la morte rappresenta il male assoluto e spetta all'uomo superarla attraverso la resurrezione. Come riassume Giuseppe Vattino le idee principali di Fedorov furono che «La resurrezione sarà opera dell'*Uomo Nuovo* (...); La resurrezione sarà compiuta per mezzo di processi scientifici e psichici; L'*Uomo Nuovo* dovrà acquisire potere assoluto sulla Natura, controllando anche i processi atmosferici; La Causa Comune è la lotta per la vita assoluta ed infinita»⁹. Fedorov immagina viaggi interspaziali nel

⁸ J. BOWLT, M.C. KONECNY, *A Legacy Regained: Nikolai Khardzhev and the Russian Avant-Garde*, Palace Editions, St. Petersburg 2002.

⁹ G. VATTINO, *Il transumanesimo. Una nuova filosofia per l'uomo del XXI secolo*, Armando, Roma 2010, p. 92. Tra i numerosi lavori sul cosmismo vedi ad es.: G.M.

cosmo, nel quale trovare un universo socialista ugualitario e immortale. Tuttavia, il padre della cosmonautica russa non fu Fedorov ma Konstantin Ciolkovskij (1857-1935), che, agli inizi del Novecento, disse che la terra è sì la culla dell'umanità, ma che, non si può restare e vivere nella propria culla per sempre.

Il cosmismo e il comunismo presentano diverse analogie a partire dall'attenzione data al corpo piuttosto che all'anima che porta alla costruzione di una metafisica del corpo (e non dell'anima). Vatinno afferma che il cosmismo accompagnò l'intera avventura sovietica della conquista dello Spazio e divenne il collante intellettuale e culturale nell'opera di molti dirigenti sovietici. Fedorov, per esempio, influenzò ideologi del bolscevismo come Aleksandr Bogdanov e Anatolij Lunačarskij. Fu proprio Bogdanov a scrivere il più famoso romanzo russo di fantascienza prima della rivoluzione *Krasnaja zvezda* (*La stella rossa* 1908)¹⁰ nel quale descrive il futuro comunismo su Marte: «Per lui la rivoluzione Sovietica costruirà, tramite la scienza e la tecnologia, l'uomo-dio che aspira finalmente all'immortalità tramite la santificazione del sangue come elemento vitale»¹¹. Ricordiamoci anche di Aleksej Tolstoj autore di *Aelita* (1923) – che narra la storia d'amore tra l'ingegnere moscovita Los e la regina di Marte, Aelita, e del tentativo di costituire l'Unione Sovietica su Marte, ovvero di esportare la rivoluzione d'Ottobre nel cosmo – da cui è tratta l'omonima pellicola del 1924 con la regia di Jakov Protazanov¹², il primo film di fantascienza dell'Unione Sovietica.

Per l'Unione Sovietica il 12 aprile 1961 è una data memorabile: il cosmonauta russo Jurij Gagarin (1934-1968) effettuava il primo volo nello spazio a bordo della navicella Vostok 1, facendo il giro del pianeta e tornando a terra. Un viaggio breve (circa due ore) ma pieno di significato, un viaggio che attualizzò il mito dello spazio e quello del cosmonauta sovietico.

Nella monografia dedicata all'atmosfera culturale degli anni Sessanta Aleksandr Genis e Petr Vajl' affermano che l'idea del cosmo era collegata al concetto di liberazione totale¹³: il cosmo diventa spazio

YOUNG, *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, Oxford University Press, New York 2012.

¹⁰ A. BOGDANOV, *Krasnaja zvezda*, Pravda, Moskva 1988.

¹¹ VATTINNO, *Il transumanesimo. Una nuova filosofia per l'uomo del XXI secolo*, cit., p. 94.

¹² A. TOLSTOJ, *Aelita*, AST, Moskva 2007.

¹³ A. GENIS, P. VAIL', *60-e. Mir sovetskogo čeloveka*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moskva 2001, p. 12.

di libertà ed il cosmonauta nell'immaginario sovietico diventa un eroe. Il mito dell'astronauta è interessante perché nasce dall'immagine del semplice giovanotto sovietico che, tuttavia, serba un'aura misteriosa e qualità eccezionali: ecco come Gagarin, dal ragazzo della porta accanto, si trasforma nel Colombo dell'Universo, Magellano dello Spazio, il cui volo, come afferma Sviblova, ha regalato a tutto il mondo un'esplosione di gioia e di energia mentale¹⁴. Jurij Gagarin (Fig. 2) divenne il più grande eroe sovietico, un potente mitologema, una connessione di semplicità e stupefacenza, elementi imprescindibili della definizione e costruzione del nuovo *homo sovieticus*.



Fig. 2 – Jurij Gagarin (installazione al Gor'kij Park, ovvero Central'nyj Park Kul'tury i Otdyha imeni Gor'kogo). Serie fotografica sulla Cosmonautica sovietica, Mosca, 2016. (Foto privata di I. Peruško)

L'uomo sovietico sbarcò davvero sulla luna?

Il programma sovietico lanciò la prima sonda spaziale sulla luna – Luna 1 – nel 1959, sonda che però oltrepassò senza successo l'obiettivo. Fu infatti Luna 2 la prima ad allunare e Luna 3 la prima a scattare fotografie. A Luna 9 si deve il primo atterraggio sulla Luna nel 1966. Il primo astronauta a camminare sulla superficie lunare

¹⁴ Vedi SVIBLOVA, *Come l'utopia divenne realtà*, cit.

non fu tuttavia il russo Jurij Gagarin ma l'americano Neil Armstrong, comandante dell'Apollo 11 nel 1969, al culmine della corsa allo spazio tra l'Unione Sovietica e gli Stati Uniti d'America. Ed è proprio in questi anni che è ambientata la vicenda di Omon Krivomazov – ovvero Omon Ra – protagonista del romanzo di Viktor Pelevin *Omon Ra* (1991-1992). Krivomazov è sin da bambino ossessionato dall'ambizione di diventare cosmonauta, tanto da iscriversi alla scuola segreta di addestramento al volo spaziale del KGB:

«Adoravo i film sugli aviatori, e fu proprio uno di quei film a procurarmi una delle emozioni più forti della mia infanzia. Una volta, era una sera di dicembre cosmicamente nera, accesi il televisore della zia e sullo schermo vidi un aeroplano che oscillava sulle sue ali. Aveva un asso di picche e una croce sulla fusoliera. Mi chinai, avvicinai la faccia allo schermo e immediatamente apparve in primo piano la cabina: un volto che non sembrava neanche umano, con occhiali tipo quelli da sciatore e un casco con cuffie di ebanite lucida, sorrideva attraverso i vetri spessi. Il pilota sollevò una mano coperta da un lungo guanto nero e mi salutò (...) era stato come vedere il mondo dalla cabina dei due aviatori in giubbotto, allora niente mi impediva di ritrovarmi in quella o in qualsiasi altra cabina, senza bisogno di alcun televisore»¹⁵.

Ed è proprio su questo romanzo peleviniano che ho deciso di rivolgere la mia riflessione su quello che è probabilmente l'ultimo grande mito sovietico – il mito del Cosmo (ovvero la Conquista della Luna). *Omon Ra* è un romanzo grottesco, eterogeneo che mescola in chiave postmodernista il discorso ideologico e tecnologico sovietico a tante suggestioni differenti. Si tratta del primo romanzo dello scrittore ma è simbolicamente anche l'ultimo romanzo sovietico (scritto nel 1991, prima del collasso dell'URSS, e pubblicato nel 1992, nella Russia post-sovietica). «Della mia infanzia ricordo solo tutto ciò che ruota intorno a quello che si potrebbe definire il sogno del cielo»¹⁶, racconta Omon al principio della vicenda. Questa adorazione dello spazio (argomento che ha affascinato numerosi ricercatori, da Boris Groys a Barbara Ronchetti¹⁷) deriva probabilmente dall'idea utopica dell'intera cultura

¹⁵ V. PELEVIN, *Omon Ra*, trad. di C. Renna e T. Olear, Mondadori, Milano 1999, p. 12.

¹⁶ *Ivi*, p. 10.

¹⁷ Cfr. B. GROYS, *Russkij kosmizm*, Ad Marginem, Moskva, 2015. B. RONCHETTI, *Visioni in volo nel Novecento russo*, in «Europa Orientalis», vol. 30, 2011, pp. 53-74;



Fig. 3 – Il primo allunaggio sovietico. Serie fotografica sulla Cosmonautica sovietica, Mosca, 2016. (Foto privata di I. Peruško)

sovietica che credeva nella grande rivoluzione cosmica. Nell’ottica della mitologia sovietica la conquista della luna rappresenta la vittoria del comunismo ‘universale’ ed il trionfo globale della potenza sovietica. Il mitologema dell’allunaggio (Fig. 3) ed il mito del cosmonauta diventano una vera e propria un’ossessione per i giovani ragazzi sovietici degli anni Sessanta. In una rassegna dedicata ad alcune opere peleviniane, Michele Tosolini afferma audacemente che:

«la convinzione alla base del progetto sovietico è il movimento dialettico del Tutto. La necessità di questi aspetti dinamici porterà il comunismo a trionfare. La guerra con gli Stati Uniti si misura in tecnologia e proprio lo sbarco sovietico sulla luna per conquistarne il lato oscuro determinerà la vittoria del socialismo sul capitalismo, innescando una rivoluzione comunista non soltanto “internazionale”, ma “interplanetaria”. Il primo passo è inviare un cosmonauta sulla luna, come già hanno fatto gli americani piantando la loro bandiera sul lato visibile. L’Urss, per mano di Omon Krizomazov, installerà sul *Dark side of the moon* un’antenna che

EAD., *Letture del “cosmo” sovietico fra parola e immagine*, in B. RONCHETTI, M. A. SARACINO, F. TERRENATO (a cura di), *La lettura degli altri*, Sapienza Università Editrice, Roma 2015, pp. 45-65. Vedi anche la recente monografia di Ronchetti, *Dalla steppa al cosmo e ritorno. Letteratura e spazio nel Novecento russo*, Lithos, Roma 2016, p. 295.

propagherà un segnale radio nello spazio: Lenin. Urss. Pace»¹⁸.

Il sacrificio – tipico tema della letteratura del realismo socialista – diventa il motivo principale del romanzo di Pelevin: tutti gli allievi dell'Accademia militare sono martiri di una causa 'nobile' – la conquista della luna – ovvero il trionfo della potenza e dell'ideologia sovietica. Il sacrificio ha un ruolo fondamentale nell'educazione sovietica: i giovani allievi di Pelevin affrontano enormi sforzi e sacrifici inimmaginabili in nome della patria. Ronchetti sottolinea la fisicità della narrazione di Pelevin, ovvero il sacrificio fisico degli allievi, ai quali non venne assegnato di volare sulla luna, ma anche il sacrificio fisico di Omon – l'allievo destinato ad arrivare all'allunaggio:

«subito dopo l'arruolamento, gli allievi della accademia militare Aleksej Mares'ev vengono mutilati, sono loro amputate le gambe per emulare l'eroe dell'aviazione sovietica della Seconda guerra mondiale cui è dedicata la scuola. Omon Ra e il suo amico d'infanzia sono invece risparmiati perché destinati a una più alta missione suicida: i loro corpi servono interi per poterli immolare in gloria del paese e del cosmo in una spedizione spaziale»¹⁹.

La spedizione spaziale sulla luna, questo grande ed ultimo (?) mito sovietico viene destabilizzato e desacralizzato. In un'intervista il filosofo francese Jean Baudrillard ha osservato che: «L'evento storico non si sa più cosa sia quando passa attraverso i media, in breve si ha una transustanziazione di questo tipo in tutto ciò che i media fanno, così che ne risulta quel che io chiamerei una simulazione, un simulacro, e perciò non esiste più né il vero né il falso: non si sa più quale sia il principio della verità»²⁰. E proprio quello che accade con i miti sovietici nei primi romanzi di Pelevin. Il volo di Omon Ra, il falso dio del sole, si rivela essere soltanto una messa in scena, una menzogna dello Stato concepita per non far capire all'Occidente che l'Unione Sovietica non può inviare mezzi automatizzati e non ha la tecnologia per far tornare

¹⁸ M. TOSOLINI, *Dall'Impero del male alla Repubblica della banane del male. La storia della Russia attraverso Omon Ra, Babylon e Il nono sogno di Vera Pavlovna di Viktor Pelevin*, in «Esamizdat» nn. 2-3, vol. 3, 2005, p. 488 <<http://www.esamizdat.it/recensioni/tosolini1.htm>> (ultimo accesso 20.12.2016).

¹⁹ RONCHETTI, *Letture del "cosmo" sovietico fra parola e immagine*, cit., p. 49.

²⁰ J. BAUDRILLARD, *Il virtuale ha assorbito il reale* <<http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/filosofiacritica/virtuale reale.htm>> (ultimo accesso 28.12.2016).



Fig. 4 – Serie fotografica sulla Cosmonautica sovietica, Mosca, 2016. (Foto privata di I. Peruško)

Omon sulla terra (Fig. 4). La luna, questo sogno dell'infanzia di Omon Krizomazov, diventa un simulacro e crolla nel romanzo di Pelevin come nel 1991 crollò l'Unione Sovietica, l'ultimo grande «*Villaggio Potemkin*» della cultura russa, come osserva Michail Epstein²¹.

Uno dei registi russi più originali del Terzo Millennio, Aleksej Fedorčenko nel film *Pervye na lune* (*I primi sulla luna*, 2005)²², offre una trasgressione ancora più estrema del mito del cosmo e della conquista della luna, completamente diversa di quella di Pelevin: in quello che molti hanno ritenuto essere un reale documentario, il regista insinua che Gagarin sia stato il secondo uomo ad andare nello spazio! È difficile resistere alla tentazione di contrapporre alla fantasmagoria di Pelevin l'opera vero-falsa di Fedorčenko, un falso documentario, ovvero un *mockumentary* (*igrovaja imitacija dokumental'nogo kino*) sul presunto tentativo della cosmonautica sovietica di raggiungere la Luna già negli anni Trenta. La critica russa, ma anche quella italiana (Fedorčenko ha ricevuto vari premi in Italia) sottolinea l'abilità compositiva del regista russo. *I primi sulla luna* è un'opera intelligente,

²¹ Vedi M. EPŠTEJN, *Istoki i smysl russkogo postmodernizma*, Zvezda, <<http://www.emory.edu/INTELNET/pm.istoki1.html>> (ultimo accesso 3.11. 2016).

²² A. FEDORČENKO, *Pervye na Lune*, 2005 <<https://www.youtube.com/watch?v=kH1-NChwSU3g>> (ultimo accesso 10.04.2016).

una fusione di stili e forme, che, come afferma Michele Sardone «è soprattutto una riflessione sull'immagine e sul suo rapporto con la realtà, o meglio, su come la realtà (in prima istanza quella storica) possa essere costruita attraverso le immagini»²³. Il film di Fedorčenko, dal mio punto di vista, non è solo una riflessione sulla realtà storica ma è anche una mistificazione postmoderna e una riflessione ironica sulla memoria collettiva postsovietica e sul suo rapporto con i grandi miti sovietici (in primo luogo dell'*homo sovieticus*, un uomo d'acciaio, un fervente lavoratore e di quello del pilota-cosmonauta, diretta emanazione e logico sviluppo dello stesso mito dell'uomo sovietico uomo d'acciaio). Lo schema narrativo del film è un continuo gioco tra mito – realtà – *fiction*. Lo stile e la forma del film di Fedorčenko si possono definire come un mix tra la propaganda cinematografica staliniana degli anni Trenta (il documentario di Fedorčenko è una messa in scena di attualità degli anni staliniani – cinegiornali, parate militari, parate sportive, ecc.), ossia un simulacro postmodernista, nel quale il regista russo ricostruisce e reinventa il mito della conquista della Luna, usando pellicole *top secret*, film di fantascienza e spionaggio. Il risultato è una storia verosimile che mette in crisi la verità storica universalmente accettata, grazie a documenti artefatti considerati veri o, almeno, abbastanza simili a quelli veri.

Gli anni Trenta, in particolare il periodo delle Grandi purghe e dei processi pubblici, sono anni cruciali per la storia dell'URSS, vissuti nella memoria collettiva sovietica come traumatici. Nel 1938 avviene il terzo processo chiamato *Il processo dei ventuno* con Bucharin, Rykov e Krestinskij come imputati principali. Al termine del processo, tutti i ventuno imputati furono riconosciuti colpevoli – tre furono condannati a pene detentive e diciotto a morte. Il film di Fedorčenko narra fatti 'realmente' proprio in quel fatidico 1938. La vicenda ruota intorno all'addestramento di una squadra di astronauti russi che si prepara a sbarcare sulla Luna. Sbarcò davvero? La narrazione del film suggerisce agli spettatori che l'URSS avrebbe lanciato un programma spaziale segreto negli anni Trenta e che avrebbe mandato il primo uomo nello spazio già nel 1938, ventitré anni prima di Gagarin! Il falso documentario di Fedorčenko è così reale che è stato da molti accolto come una reale testimonianza storica, tanto da ricevere il premio come miglior

²³ M. SARDONE, *I primi sulla luna*, in «Uzak» n. 26, 2017 <<http://www.uzak.it/cose-mai-viste/813-i-primi-sulla-luna.html>> (ultimo accesso 26.3.2017).

documentario al Festival del Cinema di Venezia (2005). Come nota un recensore:

«Il suo film confonde le carte a tal punto che molti l'hanno accolto come se si trattasse di una vera testimonianza storica. Il film si arricchisce inoltre del materiale d'archivio, prezioso nel suo valore estetico oltre che documentaristico, riuscendo a trasmettere un deciso senso misto di memoria e mistero. Ricordandoci che spesso la realtà è più improbabile della più immaginifica delle storie inventate»²⁴.

Conclusioni

Che cosa rende simili il romanzo di Viktor Pelevin e il film di Aleksej Fedorčenko? Il ludismo, la destabilizzazione dei limiti tra realtà e finzione, tra mito e verità. Il procedimento di Pelevin può essere definito come neo-mitologismo, una poetica strutturale basata su alcuni aspetti del mito sovietico, secondo un principio intertestuale per il quale il senso dell'opera d'arte si costruisce tramite allusioni a un altro testo. Il riuso peleviniano dei mitologemi sovietici tradizionali, e la loro successiva elaborazione, ci appare analogo a quello che Eleazar Meletinskij definisce «prefigurazione»²⁵. Per questa ragione *Omon Ra* è un'opera che smaschera le falsità del cosmo sovietico, o più precisamente, del sistema basato su incredibili risultati e successi, e uno di questi è stato appunto il mito dell'uomo sulla luna (che da una parte suscitava l'orgoglio e la fede dei cittadini nella superiorità dell'Unione Sovietica, diffondendo contemporaneamente il buon umore e l'entusiasmo, e accresceva, inoltre, la capacità di soffrire, di credere al regno delle idee²⁶, piuttosto che al regno della materia. Molti scrittori russi contemporanei (Dmitrij Prigov, Vladimir Sorokin e altri) hanno demitologizzato, desacralizzato o carnevalizzato il mito sovietico, ma Pelevin ha innescato un'operazione più estrema: egli traveste la realtà del mito sovietico prescelto per dargli nuova linfa, nuova realtà virtuale. Fedorčenko gioca in modo analogo con i confini tra realtà e illusione,

²⁴ <<http://www.ecodelcinema.com/aleksey-fedorchenko-biografia-filmografia.htm>> (ultimo accesso 28.12.2016).

²⁵ E. MELETINSKIJ, *Poëtika mifa*, Mir/Akademičeskij proekt, Moskva 2012, p. 105.

²⁶ cfr. A. SINJAVSKIJ, *Osnovy sovetskoj civilizacii*, Agraf, Moskva 2001, p. 110.

ricorrendo all'estetica normativa del realismo socialista e a tutte le sfumature della realtà sovietica. Tuttavia, se Pelevin destabilizza la realtà, Fedorčenko la inscena (usando la pseudo-documentazione con cui ottiene l'effetto di verosimiglianza), operando in questo modo una doppia imitazione. Fedorčenko destabilizza quindi la realtà imitandola. Egli non solo smantella il vecchio, ma lo usa per costruire una realtà nuova, anzi, per plasmare un nuovo mito e lo fa attraverso il linguaggio cinematografico: egli non decostruisce le idee, bensì il linguaggio (vecchio e nuovo), nonché l'estetica di un genere.

Paola Bocale

*La violazione della norma nella struttura sintattico-interpuntiva
di Asan di Vladimir Makanin*

ABSTRACT:

Questo lavoro esplora la violazione della norma linguistico-letteraria nella prosa di *Asan* di Vladimir Makanin. L'assegnazione del primo premio del concorso letterario Bol'saja Kniga 2008 al romanzo ha suscitato giudizi controversi e perfino opposti. Se alcuni critici hanno apprezzato lo stile scarsamente elaborato, franto e scarno dell'opera, altri, pur lodando la scelta dell'autore di affrontare un tema difficile e delicato come la guerra in Cecenia, hanno peraltro negato che il romanzo avesse un significativo valore letterario. L'obiettivo di questo studio è quello di descrivere e discutere alcune delle principali caratteristiche dello stile e dell'architettura del testo di *Asan*. Vengono presi in considerazione tre tratti che ricorrono con particolare frequenza: la frammentarietà testuale, l'utilizzo di frasi nominali isolate e l'uso di congiunzioni coordinanti come mezzi di strutturazione del discorso.

This work investigates the violation of linguistic and literary norms in Vladimir Makanin's novel *Asan*. The award of the first prize to the novel at the Bolshaia Kniga 2008 literary competition provoked considerable controversy. If some critics valued the sober, fragmented and scarcely elaborated style, others denied the work's literary merit, even when praising the author's choice to focus on such a difficult and sensitive issue as the Chechen war. This study aims to describe and discuss some of the main characteristics of the novel's style and textual architecture. The focus will be on three features that emerged particularly frequently: syntactic fragmentation, non-integrated nominal sentences and the use of coordinating conjunctions as discourse-structuring devices.

Asan di Vladimir Makanin ha vinto nel 2008 il prestigioso premio Bol'saja Kniga, per partecipare al quale era stato inviato dall'autore in forma manoscritta, una circostanza anomala che ha suscitato contestazioni e disapprovazioni da parte dei critici. Il romanzo, ambientato in Cecenia all'inizio della seconda guerra cecena, ruota intorno alla figura del maresciallo Aleksandr Sergeevič Žilin, il responsabile di un deposito di carburanti che nel rifornire l'esercito russo di combustibili se ne appropria indebitamente di una parte che rivende ai ceceni, intascando

così un consistente profitto illecito con il quale si sta costruendo una grande casa per sé e la famiglia da qualche parte nella provincia russa, su un fiume. Žilin partecipa ad azioni militari, vede morire o disertare soldati, civili, amici. Quando può aiuta le madri di prigionieri di guerra a far liberare i figli catturati dai ceceni e se si imbatte in soldati traumatizzati dalla guerra cerca di facilitarne il rientro nei reparti da cui provenivano. È stato quindi definito come un «СИМВОЛ КОРРУПЦИОНЕРА, НЕ ПОТЕРЯВШЕГО СОВЕСТЬ»¹.

Nella scelta dei nomi dei personaggi principali abbondano esempi di intertestualità: il nome e il patronimico dell'eroe principale, Aleksandr Sergeevič, richiamano alla memoria Puškin e il suo poema *Kavkazskij plennik* (*Il prigioniero del Caucaso*) ambientato nel Caucaso, mentre nell'omonima novella di Tolstoj il cognome Žilin è lo stesso del personaggio principale. Inoltre uno dei migliori amici di Aleksandr Sergeevič si chiama Kostyev, laddove in Tolstoj il soldato con cui viene catturato Žilin è Kostyliev, un amico-traditore proprio come Kostyev.

Asan è sia il diminutivo con cui i ceceni chiamano Aleksandr Sergeevič Žilin che il nome di una divinità ancestrale, inventata da Makanin, che si sazia del sangue e dei commerci della guerra e che ricorre nelle pagine del romanzo con i mantra «Асан хочет крови» e «Асан хочет денег». Ma Asan potrebbe essere anche un'allusione a Alessandro il Macedone, la cui memoria sembra pervadere ancora la Cecenia e che potrebbe essere stato proprio all'origine del mito di Asan.

Nel romanzo Makanin adopera un procedimento narrativo misto, con l'io narrante che spesso si scompone, passando dalla prima alla terza persona.

L'opera è stata oggetto di varie critiche fra le quali spicca quella espressa con termini molto duri da Viktor Toporov: «[Asan] чрезвычайно скучное и чрезвычайно дурным (несуществующим, иначе говоря, просто-напросто мертвым) языком написанное сочинение»².

Complessivamente, quasi tutti i critici hanno espresso un giudizio negativo sull'aspetto propriamente linguistico-letterario di *Asan*, cioè sullo stile dell'autore e sulle caratteristiche della prosa del romanzo; sono state generalmente condannate le continue ripetizioni e la monotonia con cui si susseguono le pagine dell'opera che, è stato scritto, ne

¹ N. ALEKSANDROV, *Asan ili ritorika Makanina*, in «OpenSpace.ru», 19.11.2008 <<http://bigbook.ru/smi/detail.php?ID=5715>> (ultimo accesso 19.08.2016).

² Cfr. V. ТОПОРОВ, *Asan chočet deneg*, in «Vzgljad», 26.08.2008 <<http://www.vz.ru/columns/2008/7/26/190384.html>> (ultimo accesso 19.08.2016).

rendono la lettura noiosa e pesante, limitando il coinvolgimento emotivo del lettore e la sua partecipazione interpretativa³. Questi commenti riecheggiano quelli espressi venti anni prima da Karen Stepanjan, che in una discussione con Tat'jana Tolstaja riteneva che la prosa di Makanin non potesse neanche essere ritenuta vera letteratura: «Нигде нет стилистических или иных художественных красот, нигде не замрешь в эстетическом восхищении, напротив, постоянно не покидает мысль, что это и не литература даже»⁴.

L'obiettivo di questo lavoro è quello di descrivere e discutere alcune delle principali caratteristiche dello stile e dell'architettura del testo di Makanin.

La specificità della tessitura sintattica di Asan

La prosa del romanzo si caratterizza per periodi prevalentemente brevi, rapidi, immediatamente comunicativi, dove abbondano gli elementi nominali e predominano le proposizioni indipendenti frutto di una sintassi poco coesa e ampiamente segmentata. Il periodare franto, ritmato da quasi ossessive ripetizioni, si distingue per l'estrema semplicità e linearità sintattica. Makanin evita strutture frasali troppo gerarchizzate, limita gli incisi, contiene la lunghezza delle frasi; le proposizioni subordinate, che di norma vengono slegate dalle principali attraverso l'inserzione di punti fermi, sono molto brevi, e consistono principalmente di relative e finali.

Questo studio analizza in particolare tre caratteristiche della struttura sintattica di *Asan*:

1. la frammentarietà testuale;
2. l'utilizzo di frasi nominali isolate;

³ Un buon sunto di queste critiche lo ha formulato Nikolaj Aleksandrov scrivendo: «[*Asan*] строится как бесконечная цепь рефренов, повторов, усилений. Сквозь этот монотонный ряд повторений, сквозь анафорическую экспрессию, сквозь желание надавить на читателя – тяжело прорываться. Маканинский рассказ с трудом двигается вперед. Ступит шаг вперед, потопчется на месте, вернется назад. А может и спустя десятки страниц вернуться к уже рассказанному. Напомнить, усилить. И еще раз повторить. Примеры приводить бессмысленно, потому что весь маканинский текст – пример такого рода», cfr. ALEKSANDROV, *Asan ili ritorika Makanina*, cit.

⁴ Cfr. T. TOLSTAJA, K. STEPANJAN, *Golos, letjaščij v kupol*, in «Voprosy Literatury», n. 2, 1988, pp. 78-105.

3. l'allargamento funzionale di congiunzioni subordinative come elementi relazionali che operano oltre i confini di frase (connettivi testuali).

Questi elementi distintivi della lingua del romanzo si realizzano in strutture sintattiche poco complesse e poco gerarchizzate. La prima caratteristica elencata sopra si riflette in un'estrema frammentarietà della sintassi, nella costruzione di periodi in cui la struttura coesa di frasi e periodi complessi viene frequentemente interrotta attraverso l'uso del punto o dei puntini di sospensione.

La seconda caratteristica si traduce nell'ampio uso di frasi nominali, ovvero frasi in cui la funzione predicativa non è svolta da un verbo, che è di norma sottinteso, ma da un sintagma nominale. Le frasi nominali sono aggiunte in modo poco coeso a strutture sintattiche precedenti.

La terza caratteristica fa riferimento all'uso di congiunzioni che normalmente collegano unità sintattiche all'interno di una frase come elementi di coordinazione interfrasale e interperiodale. In questa nuova funzione questi connettivi non segnalano più le relazioni tra costituenti all'interno di una frase ma tra le unità del discorso, consentendo il collegamento di interi periodi.

Questi procedimenti stilistici sono usati da Makanin per segmentare frasi complesse in unità più piccole in modo da evitare periodi con un alto tasso di subordinazione, privilegiando quindi periodi monoproposizionali, sequenze di unità piccole, non organizzate in modo gerarchico, ognuna delle quali esprime una singola idea.

Un esempio di tale periodare è il seguente:

- (1) «Погрузка срочная. Бочки закатывали сразу в два грузовика. Их и будут сопровождать те два БТРа. Которые бэ-бэкали. И которые заново помчат под обстрел тех картинных солдат-раскоряк с автоматами на коленях».

Questo breve brano si apre con una frase nominale, che funge da punto di partenza per la narrazione successiva, come la prima inquadratura di un film. Ai due periodi monoproposizionali successivi segue un esempio di frammentazione sintattica: la frase relativa «Которые бэ-бэкали» non è sintatticamente integrata come subordinata nella frase reggente precedente ma risulta separata da questa da un punto. La punteggiatura è utilizzata per separare visualmente singoli blocchi informativi, ognuno dotato del

suo focus. Una successiva frase relativa è introdotta dalla congiunzione *u* che non segnala qui coordinazione all'interno di una frase complessa ma è usata per introdurre un nuovo blocco informativo, sintatticamente realizzato da un'altra frase relativa non integrata nel tessuto sintattico precedente. Di seguito verranno analizzati in dettaglio, sulla scorta di alcuni esempi, i tratti peculiari della struttura sintattica di *Asan* qui individuati.

La frammentarietà testuale

L'assetto sintattico segmentato è sicuramente la caratteristica più evidente della prosa di *Asan*. Makanin sembra voler fare a meno delle norme interpuntive tradizionali e spezza continuamente con segni di interpunzione forte o puntini di sospensione strutture sintatticamente legate⁵. Fenomeni di segmentazione possono interessare qualsiasi legame sintattico, a partire da vari tipi di complementi, sia diretti che indiretti (gruppi nominali introdotti da preposizioni):

- (2) «Впрочем, обычная охрана. Грузовик старался показать себя во всей красе. В кузове, держась за шоферскую кабинку, стояли напоказ три бородатых чича. *С автомобилями*»⁶.

⁵ Sulla segmentazione della sintassi nel russo scritto contemporaneo esiste una vasta letteratura. Si vedano per approfondimenti: N. VALGINA, *Sintaksis sovremennogo russkogo jazyka*, Agar, Moskvā 2000; R. ZELEPUKIN, *Parcelljacija v proze Viktorii Tokarevoj*, in «Russkaja Reč'», n. 2, 2007, pp. 36-40; A.A. ČEPIL, *K voprosu o strukturo-semantičeskich i funkcional'nych karakteristikach parcellirovannyh konstrukcij*, in «Filologičeskie Nauki: Voprosy teorii i praktiki», 11, n. 4, 2011, pp. 166-168; M. MARYŠEVA, *Stilističeskaja funkcija parcelljicii v tekstach raznyh žanrov*, in «Stil'», 2011 <www.rastko.rs/filologija/stil/2011/14Marisova.pdf> (ultimo accesso 08.09.2016); A. DOBRYČEVA, *Parcelljacija osložnjajuščich komponentov predloženiija v proze Sergeja Dovolatova*, in «Vestnik MGOU. Serija "Russkaja Filologija"», n. 6, 2013, pp. 19-23; E. CHARITONOVA, *Parcelljacija kak osobennost' sintaksisa sovremennoj publicistikoj*, in «Izvestija VGPU», 87, n. 2, 2014, pp. 91-94. A.E. ABRAMOVA, *Parcelljacija kak priem poetiki psihologizma v povesti G. Baklanova Pjad' zemli*, in «Vestnik TGPU», 151, n. 10, 2014, pp. 114-118; JA. MOGIL'NICKAJA, *Parcelljacija v proze E. Griškovca*, in «Filologičeskie Nauki: Voprosy teorii i praktiki», 62, n. 8, 2016, pp. 138-143.

⁶ Negli esempi le strutture oggetto d'indagine sono state evidenziate tramite l'utilizzo del carattere corsivo.

- (3) «Но теперь стало слышно, что он движется. Где-то он опять кустами... Глазу незаметно. Но все-таки он пробирался в нашу сторону. *К нам*».
- (4) «Я крикнул Руслану – отдать застрявшим на дороге чеченцам одну бочку. *В подарок*».
- (5) «Мать расслабляет пацана. Мать особенно расслабляет. И подавляет память... Но, надо полагать, всю нехитрую информацию фээсы из него уже выдоили. Теперь солдат мог думать о постороннем, о чем хочешь. *О звездах на ночном небе*».
- (6) «Я объяснилему – склад строится наружный. *Внешний. За воротами основных складов. Неохраняемый*».
- (7) «Эти деньги, эта пухлая, грязная пачка денег, – были денежным долгом полевого командира Ахмета. Должок. *За старые и в общем-то уже списанные армейские сапоги... Просто бизнес*».

Tutti i tipi di subordinate, argomentali, avverbiali e relative sono interessati da procedimenti di segmentazione, come mostrano gli esempi successivi:

- (8) «Полевой глянул, усмехнулся – думал, что я намекаю на оплату пьяных солдат бензином. На мои бочки с бензином, что в колонне. Бочки, которые сопровождает Руслан. *Которые, если надо, чичи сумеют и сами взять. Без торга... Хоть прямо сейчас*».
- (9) «Кашлянул... Уже настолько был ближе, что в него могли бы стрелять. *Если бы хотели*».
- (10) «Рулил мой натерпевшийся солдат. Полевой командир Маурбек сел с ним рядом – впереди. Напоказ. *Чтобы чеченцы, что в колонне, его командирское лицо сразу увидели*».

- (11) «Конечно, ранение Хворя. На него подействовало, что и Хворь, и Костомаров, оба в ауте... Что колонны ненадежны. *И что наши солярка-бензин прибыли сейчас не дают...* То ли дело стволы!».
- (12) «Он боялся... *Что радость жизни вдруг оборвется.* Старик уже не был уверен в людях... Даже в сыне...».
- (13) «Залегшие в ямах и в ближних кустах оренбуржцы (они сопровождали колонну) поняли, почувствовали, что есть маневр. *Что правое взгорье от чичей освободилось*».
- (14) «Такой жалобный был плач. *Нежный.* Так плачут только юнцы. Их плач, если вслушаться, обращен не только к своим. Но и к нейтральным. *Но и к врагам. Просто плач в кустах...*».
- (15) «Недолгим было то время. Камень подбирал я. *Для горного солнца.* Чтоб играло. Чтоб дома высокие, играющего, серебристого цвета... Все четыре дома были вытянуты».
- (16) «Им только что было сказано, что, если журналистку НЕ ВЫКУПАТ, газетчикам выдадут, подарят несколько копий нынешней пленки. *Для скандала*».
- (17) «Я объясняю – подвоз стройматериалов будет тем самым для нас проще. Сразу же с дороги!.. В хозблоке в будущем (деньги и время!) можно разместить генератор. *Для автономного света и тепла.* Молодец и умница. Единственная ее ошибка – купила для хозблока кирпич подешевле. Напротив: хозблок нужен самый капитальный кирпич».

La frammentazione delle strutture frastiche svolge diverse funzioni nel testo di Makanin. Spesso gli elementi segmentati hanno la funzione di delucidare e di precisare il contenuto proposizionale della frase reggente:

- (18) «Уедут в свою в/ч Олежка и Алик... И вот я, такой теперь чувствительный, тотчас заведу что-то новенькое. Да хоть собаку, обязательно непородистую... *Двортерьера... Жучку...* И тоже буду опекать. Слепое чувство хочет быть востребованным. А еще лучше старуху-чеченку. *Ницую... Погорелицу...*».

Altre volte le frasi segmentate contengono prevalentemente ripetizioni, assolvono la funzione stilistica di rendere i continui ripensamenti, gli aggiustamenti e le ridondanze tipiche della prosa di *Asan*:

- (19) «А я, конечно, уверял, что Ахмет не так плох, что бывал иногда жалостливым. *Бывал великодушным.* (После боя.) И что вообще Ахмет невелика фигура, хотя местные чеченцы и называли его иногда полковником. Да, да, держали за полковника!.. Для того, чтобы сжигать маленькие колонны, может быть, он и полковник. *Для этих двух долин и трех-четырёх гор несомненный полковник*».

La frammentarietà sintattica viene anche utilizzata come espediente per costruire la narrazione attraverso una gradazione ascendente, che scandisce la progressiva intensificazione dell'espressione:

- (20) «Руслан почувствовал издевку в его словах... Но и *правду почувствовал. Жесткую и честную. Особенного вкуса чеченскую правду*, которую чеченцы хорошо умеют услышать в голосе врага».
- (21) «Внеся заказы (и пожелания) в записную книжицу и, по сути, освободившись, я пошел побродить по штабным коридорам. *Это особый мир. Не мой... Чужеватый мне... Слишком блестящий мир*, если сравнивать с моими хлевообразными складами. (*Мой мир воняет*)».
- (22) «В песне отмечалось и то, как развратно (именно после зачисток) устраивал себе отдых злодей. *Особый отдых. Банька!*.. Парная с пивом и с невинными (фольклор!) девочками...».

La proprietà più evidente della segmentazione della sintassi, come in genere di ogni forma di sintassi non collegata, è la messa in rilievo. Così se analizziamo l'esempio seguente:

- (23) «Он, видно, уже отошел с мобильником в сторону. Может, к окну... Подальше от бодрячка-героя. *Который завтра-послезавтра на столе под скальпелем забудет все свои подвиги. Лишь бы выжить*».

risulta evidente che la frase relativa:

«*Который завтра-послезавтра на столе под скальпелем забудет все свои подвиги*»

acquista un rilievo informativo che non avrebbe nella versione legata. Infatti in assenza di frammentazione questa frase relativa sarebbe poco dinamica dal punto di vista comunicativo in quanto verrebbe interpretata come cognitivamente nota. Come ha mostrato Ferrari⁷ la frattura testuale innescata dal punto esige che il lettore faccia il punto cognitivo di quanto ha letto fino a quel momento, riassume le inferenze interpretative, prenda quella pausa che fa sì che il segmento informativo contenuto nella frase successiva abbia una prominenza di cui sarebbe altrimenti privo. La successione slegata di costituenti sintattici permette all'autore di creare molteplici punti dove informazione focale è organizzata all'interno di una singola unità di frase. Minimizzare la subordinazione sintattica non è solo un modo per facilitare il processo di ricezione del testo ma anche una strategia per aumentare il peso informativo di unità che sarebbero altrimenti semanticamente subordinate. La segmentazione delle strutture frastiche che Makanin opera in *Asan* mette in evidenza i componenti semanticamente significativi e focalizza gli elementi slegati aumentando il dinamismo del testo.

Le frasi nominali isolate

Le frasi nominali isolate possono presentarsi sia come singole parole

⁷ A. FERRARI, *La frammentazione nominale della sintassi*, in «Vox Romanica, Annales Helveticus Explorandis Linguis Romanicis Destinatis», 60 (2001), p. 56.

al caso nominativo che come sintagmi nominali con l'elemento principale al nominativo. Non avendo le caratteristiche della frase completa, le frasi nominali isolate possono esistere soltanto come componenti di un tutto sintattico, ovvero si trovano sempre vicine ad un'altra frase, a cui sono legate sia logicamente che con l'intonazione. Si individuano due tipi funzionalmente diversi di frasi nominali isolate, le frasi nominali prepositive e pospositive (ovvero quelle che precedono o seguono la proposizione principale)⁸.

Le frasi nominali prepositive sono sintatticamente realizzate dal nominativo tematico, che ha la funzione di nominare e sottolineare logicamente il tema della comunicazione che sta per seguire, aiutando il destinatario a concentrare l'attenzione su di esso, e quindi fungendo da punto di partenza per l'enunciazione successiva.

Molti racconti di *Asan* iniziano con una o più frasi nominali prepositive.

- (24) «*Звонок жене*. Будить не хочется, но уж так у нас повелось, что я ее бужу – мои звонки ночью нежнее. Жёнка привыкла. Женщина привыкает к ночной нежности. (К необходимости ночной нежности.) Она уверяет, что, разбуженная моим голосом, она после спит слаще и дольше. Пусть!».
- (25) «*Мой джип-козелок в одиночестве на опустевшей дороге*. Ни души. Если не замечать, что рядом лежит этот мертвяк. Мертвяк поедет с нами. (Отдадим чеченцам в ближайшем селе, они похоронят. Как и положено у них, в тот же день. Сегодня)».
- (26) «*Крикливые небольшие отряды-банды, с непонятно каким горским языком*. Бесноватые, они врывались в пакагауз!.. Орали... Пугали... Мои солдаты охраны и солдаты-грузчики становились тихими и все больше немели».

Parte delle strategie di focalizzazione di tipo sintattico, le frasi

⁸ Cfr. G. AKIMOVA, *Novoe v sintaksise sovremennogo russkogo jazyka*, Vysšaja Škola, Moskva 1990; VALGINA, *Sintaksis sovremennogo russkogo jazyka*, cit., p. 416.

nominali pospositive possono indicare, come le frasi nominali prepositive, il tema della comunicazione, ma dal momento che sono situate dopo un blocco informativo di fatto svolgono la funzione di spiegare il contenuto di un soggetto che precedentemente era stato indicato, o trattato, solo in forma vaga, indeterminata.

Per il fatto di essere collocate alla fine di un periodo le frasi nominali pospositive sono capaci di riassumere, condensare i concetti chiave e le relazioni che li legano, focalizzando l'attenzione del lettore e ponendo in risalto le divisioni semantiche del testo.

- (27) «Я впервые высмотрел ее в предприемной како-го-то полковника, где Анюта рвалась к высокому начальству, кричала, требовала, бранилась... а еще минут через десять стал слышен ее вой. Я их навидался. Достаточно. Этих несчастных женщин... *Солдатская мать!*».
- (28) «Бросилась надевать мне носки. Согнулась... И все время там, внизу, целовала колени, ноги... Трясущими руками подавала мне одежду. И всхлипывала. В ее всхлипах, в ее святых слюнях и слезах сквозила какая-то тяжелая, пугающая женская простота... *Мать!*».
- (29) «О нашей дружбе знали. Даже врачи. Я со своей осой, складской славой и Хворь со своей большой, звучной, громкой!.. Можно и так дружить. Оставаясь на равных... Он раз за разом меня выручал, а я?... А я – ничего. Я ему – ноль. *Настоящая дружба!*».
- (30) «Из “жигуленка” выбрался чеченец самого жалкого вида. Идет к нам. Жальчее на свете не бывает – чеченец, которого кинули!.. Развели с бензином... *Бедолага!*».
- (31) «Я в ту минуту уже решил, что мой последний день. Колонне отсюда не выбраться. Я лишь облизывал сухие губы. Я уже научился быстро-быстро облизывать губы. И думать про последний день. Мы все научились. *Война!*».

- (32) «Хотел ли он поражения федералов?.. Еще бы!.. Несомненно. Но при этом, русских недолюбливая, Руслан хотел и даже старался внушить им к себе уважение. Он честный – он порядочный... И он хотел бы, чтобы русские его уважали. *Настоящий чеченец*».
- (33) «Там же, в канаве, лежал незадачливый посредник. С пулями в теле... И с комком мелких денег, частью рассыпавшихся, а частью еще оставшихся в его цепких мертвых руках. Их никто не брал. Не хотел. *Деньги Асана*».
- (34) «Отец учил меня выждать. Ощутить миг сопротивления. И только тут еще и еще подтягивать голенище с усилием. *Школа*».

Le frasi nominali pospositive possono essere utilizzate per scandire il testo in unità più o meno estese, creando pause, isolando i paragrafi:

- (35) «За отцом следили. Отца уже пасли, отслеживая потемнее место и пожестче обстоятельства. *Настоящая охота!*.. Рослик, весь возбужденный, кричал в трубку... Папашу на складе не запрешь, Александр Сергеич! А на улице подпоить старика ничего не стоит. *Лишняя стопка!* За хорошим разговором!.. Даже не оплатят его выпивку. С такой скоростью... Уволокут... Только и всего».
- (36) «Там, в грузовиках, надежнее. На мягких опилках!.. Отовсюду плывет сладкий предгорный воздух! Это чистый кислород!.. Это Кавказ! Распахнувшийся Кавказ окутывает мозги. Окутывает и нежит молодую душу... Кавказ зовет к себе... *Новобранцы счастливы!* Нет-нет и они встают в полный рост – в прыгающем кузове движущегося грузовика. Трясут автоматами. (Если Жора или сержант оружие отнять не успели.) Падают и опять встают...».

L'uso di congiunzioni coordinative come mezzi di strutturazione del discorso

In una prospettiva interna alla frase *u* è una congiunzione coordinativa copulativa che unisce due o più frasi o clausole stabilendo tra di loro una relazione di aggiunta⁹. Le unità collegate da *u* sono sullo stesso livello sia dal punto di vista della loro relazione sintattica (non c'è subordinazione) che del loro valore semantico. Come segnale discorsivo nella lingua orale *u* occorre all'inizio di un'unità di discorso, dove serve a coordinare blocchi informativi autonomi, sintatticamente indipendenti, segnalando la prosecuzione di un turno conversazionale non ancora completato. Un uso simile a quello di un segnale discorsivo nella lingua orale è attestato nella prosa di *Asan* dove *u* occorre frequentemente come un elemento che all'inizio di frase segnala la continuità topicale e la progressione informativa, come illustrato dall'esempio successivo:

- (37) «Я переписал себе в книжечку его имя. И дорогу, где он работает. С пометкой о матери. Чтобы не спутать».

Qui *u* opera a livello di discorso collegando due proposizioni contigue, ognuna delle quali rappresenta un'unità sintatticamente indipendente dotata di una propria forza illocutiva. La separazione visuale delle due proposizioni tramite l'uso del punto esige che il lettore elabori ognuna di esse come un'unità a sé invece di considerarle come parte di una frase complessa all'interno di un periodo sintatticamente integrato, il che sarebbe avvenuto se non ci fosse stato il punto. Un simile impiego di *u* è dato nell'esempio seguente:

- (38) «Он рассказывал, как о чуде. Я не встречал. И уж конечно, не пытался Колю поправить».

Nell'esempio 38) *u* le due unità informative collegate da *u* vertono sullo stesso argomento e hanno lo stesso punto illocutivo, ovvero esse sono coordinate, ma esprimono diversi momenti della reazione del narratore ad un avvenimento. La frase con *u* ha molto in comune con le modificazioni e i ripensamenti del parlato che vengono aggiunti in modo poco coeso ad un discorso precedente e esprimono un'integrazione ad

⁹ Cfr. A. BARANOV, V. PLUNGJAN, E. RACHILINA, *Putevoditel' po diskursivnym slovam russkogo jazyka*, Pomovskij i partnery, Moskva 1993.

un'idea che è già stata affermata¹⁰. Nella prosa di *Asan* questi espedienti sintattici sono usati per evitare il sovraccarico di informazioni in un singolo periodo sintattico e per enfatizzare l'aggiunta di una nuova idea presentandola in un'unità sintattica a sé stante.

La congiunzione *u* ad inizio di frase non è usata solo per collegare due proposizioni adiacenti ma anche a livello globale del discorso per collegare stralci più ampi di discorso in una struttura globale¹¹. In questa funzione *u* introduce non solo una nuova frase, ma un intero nuovo periodo che comprende diverse unità frasali. Nell'esempio 39), per esempio, *u* iniziale collega diversi segmenti di testo:

- (39) «Пока он радовался и сиял лицом, майор Жилин газанул. Заждавшаяся машина рванула. Майор тоже улыбался... Поруливая, он оглянулся на заднее сиденье – ну? Как вы тут, пацаны?
И увидел белое лицо Алика. Его дикие большие глаза... Чего или кого пацан испугался? Жалкого чича?
И направленный автомат... И тут же очередь... Майор Жилин не сразу даже понял».

Qui *u* è usato per segnalare coesione testuale e progressione tematica; permette di dividere strutturalmente informazioni interrelazionate in tre unità individuali separate dal punto e dalla collocazione in diversi paragrafi.

Un altro dispositivo di coesione testuale utilizzato in *Asan* è la congiunzione *a*, usata come connettivo discorsivo più che sintattico. Nel russo parlato *a* è fra le più frequenti congiunzioni avversative di contrasto che occorrono in posizione iniziale¹². Oltre a segnalare contrasto, *a* è anche usata per segnalare il ritorno ad un punto importante del discorso dopo una digressione. Il valore contrastivo di *a* spesso fa

¹⁰ Cfr. K. KISELEVA, D. PAJAR, *Diskursivnye slova russkogo jazyka: opyt kontekstno-semantičeskogo opisanija*, MetaTekst, Moskva 1998.

¹¹ Cfr. T. NIKOLAEVA, *Neparadigmatičeskaja lingvistika. Istorija "bluždajuščich častic"*, Jazyki slavjanskich kul'tur, Moskva 2008.

¹² Cfr. I. LEVONTINA, *Russkoe final'noe A? Portret nevidimki*, in L. IOMDIN, L. KRYSIN (red.), *Slovo v tekste i v slovare. Sbornik statej k semidesjatiletiju Akademika Ju. Apresjana*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 2000; L. KASATKIN, R. KASATKINA, *Nekotorye tekstovye konnektory v regional'nych i social'nych raznovidnostijach russkogo jazyka (a, no, nu)*, in L. KRYSIN (red.), *Russkij jazyk segodnja 1*, Azbukovnik, Moskva 2000.

riferimento ad una nuova direzione nella conversazione in corso, ad esempio ad un cambio di referenza, un cambio di topic, o la negazione delle aspettative piuttosto che alla vera e propria opposizione semantica tra due idee¹³.

Nella prosa di *Asan a*, come *u*, non è solo utilizzata come congiunzione che coordina delle unità di frase o di clausola, e che quindi opera a livello di frase, ma anche come uno strumento per collegare frasi e segmenti di discorso oltre i confini di frase. *A* collocato ad inizio frase introduce un'unità discorsiva che rappresenta un nuovo orientamento del discorso, come mostra l'esempio successivo:

- (40) «К генералу Базанову не ездили, боясь его разговоров. Но что поделать, если генерал был по самый край переполнен жизнью горских народов – Чеченцы... Чечня!.. Я расскажу тебе о прошлом Чечни! Не уходи. Кое-что новенькое! Стой же!..¹⁴ – он слишком много знал, чтобы носить в себе молчком... Его избегали и в штабе. Считалось, что генерал Базанов клиента заговаривает... Многие это знали, но не все – и если некий новичок-подполковник случайно попадал в кабинет генерала в одиночку, он выходил оттуда через час-полтора, не меньше... Выходил очумелый, уже пошатываясь!.. И отгоняя от себя рукой несущий дым.
«А меж тем Базанов считался неплохим воякой, когда был боевым полковником в Афгане. Он дважды атаковал самого Махмуд шах Аббаса, “льва пустыни”. Есть убедительное фото, где полковник Александр Базанов склонился над картой».

In questo caso il contenuto della frase introdotta da *a* non nega il contenuto proposizionale della frase precedente; piuttosto, sulla base di conoscenze contestuali, il lettore deve inferire dove si trovi esattamente il focus contrastivo. *A* segnala qui un contrasto tra l'idea che ci si potrebbe fare del generale Bazanov al momento attuale, sulla base delle voci che

¹³ Cfr. L. GRENOBLE, *Deixis and information packaging in Russian discourse*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia 1998, p. 178.

¹⁴ Il corsivo è di Makanin.

circolano su di lui, e il rispetto che egli merita per le sue passate glorie militari, ovvero la congiunzione è qui utilizzata come uno strumento per realizzare un collegamento tra unità di testo che si differenziano nel modo in cui presentano il topic che viene discusso. Inoltre *a* introduce un nuovo paragrafo, quindi collega non solo unità di frase ma anche più ampie unità di discorso che sono visualmente separate da un punto e dalla loro collocazione in diversi paragrafi. Ha quindi un ambito d'uso molto più esteso della congiunzione *a* usata a livello di frase.

Conclusioni

Se la scrittura letteraria comporta, almeno in linea di principio, il rispetto di principi identificati come norme da rispettare o obiettivi da perseguire, Makaniin al contrario sembra proporre in *Asan* proprio un modello di consapevole scarto rispetto a norme più o meno rigide o più o meno condivise. Questo studio ha analizzato e discusso alcuni punti di divergenza della prosa del romanzo dalle norme della lingua scritta, concentrandosi sull'analisi della costruzione delle frasi. Sono stati presi in considerazione tre tratti che ricorrono con particolare frequenza in *Asan*: la frammentarietà testuale, l'utilizzo di frasi nominali isolate e l'uso di congiunzioni coordinanti come mezzi di strutturazione del discorso. La violazione delle norme interpuntive, realizzata attraverso la costante, ossessiva introduzione tra i segmenti del discorso di punti fermi e puntini di sospensione, che vengono ad acquistare un potere dispositivo di ogni legame sintattico, conferisce al testo maggiore iconicità e ritmica durezza; e la narrazione, segnata dal continuo martellamento della punteggiatura, emerge più potente e più espressiva.

Sebbene nell'opera ricorran alcuni tratti dell'oralità come la frammentazione, le ripetizioni e l'uso di congiunzioni coordinanti come strumenti di organizzazione del testo la prosa del romanzo non può essere definita una simulazione dell'interazione orale, o un esempio della tecnica del 'flusso del pensiero', un monologo interiore ininterrotto del protagonista. Anzitutto, come si è detto all'inizio, la voce narrante del romanzo oscilla tra la prima e la terza persona, e non ci sono alcune variazioni formali che segnalino questi passaggi, ovvero l'uso dei tratti stilistici analizzati non differenzia in alcun modo la narrazione in prima persona da quella in terza persona. Ma, soprattutto, è l'architettura dei testi parlati ad essere diversa: le frammentazioni del discorso orale

spontaneo, dovute alla mancanza di pianificazione o alla pianificazione in tempo reale dell'oralità, si concretizzano in concordanze a senso, false partenze, autocorrezioni, l'ampio uso di segnali discorsivi, un estremo radicamento deittico e un periodare sintatticamente incerto. Makanin, al contrario, spezza con la sua violazione delle norme interpuntive delle strutture sintattiche ben formate, della cui appropriatezza è sempre possibile accertarsi ripristinando la punteggiatura corretta. La prosa di *Asan* non aspira dunque ad una mimesi del parlato, ma è il frutto di un'accurata ricerca per realizzare uno stile consono alla difficile materia; uno stile che accentua il valore della parola, mettendo in luce i punti nodali della narrazione – le condizioni estreme del fronte, l'annientamento della persona, il dolore delle madri dei prigionieri senza diluzioni descrittive. La violazione della norma linguistico-letteraria sembra essere la risposta di Makanin alla violazione delle norme del convivere civile, al disprezzo dei diritti e all'oltraggio della dignità umana che la guerra inevitabilmente comporta.

Valentina Benigni

*Vaghezza e approssimazione:
corpus linguistics e discorso letterario*

ABSTRACT:

Nonostante le metodologie proprie della linguistica dei *corpora* trovino sempre maggiore applicazione in diversi ambiti della linguistica applicata, il loro utilizzo nell'analisi del discorso letterario rimane ancora piuttosto circoscritto. Basandosi su due *case-study*, il lavoro indaga pertanto l'uso della vaghezza linguistica nel discorso letterario russo contemporaneo: viene infatti tracciato secondo una prospettiva micro-diacronica il processo di grammaticalizzazione e pragmaticalizzazione degli approssimanti *tipa* e *vrode* 'tipo, una specie' all'interno di due corpora quantitativamente comparabili di testi letterari (periodo 1955-1992 e periodo 1995-2015) estratti dal Corpus Nazionale Russo. I risultati dell'indagine mostrano come un approccio *corpus-based* offra interessanti spunti per lo studio del linguaggio della letteratura, e incoraggiano ad applicare metodologie proprie della linguistica dei corpora all'analisi del discorso letterario.

Despite corpus linguistic methods have been increasingly used in several fields within applied linguistics, they are not yet widely adopted in stylistic analysis of literary texts. The paper, therefore, aims to explore the use of vague language in contemporary Russian literary discourse, based on two case-studies: it adopts a micro-diachronic approach to trace the grammaticalization and pragmaticalization path of the approximation markers *tipa* and *vrode* 'kind of' within two quantitatively comparable sub-corpora of literary works (1955-1992 period and 1995-2015 period) extracted from the Russian National Corpus. It has been found that the corpus-based approach can provide useful insights for the study of language in literary works, bridging the gap between applied linguistics and literary discourse.

Introduzione

Nella prospettiva di ampliare e arricchire il dialogo interdisciplinare, il presente contributo intende mostrare come metodologie proprie della *corpus linguistics* possano trovare applicazione nell'analisi stilistica del discorso letterario (vedi § 2).

Dopo aver brevemente ripercorso la letteratura dedicata al tema della vaghezza linguistica, con particolare riferimento alle sue manifestazioni più attuali ed evidenti in russo (§ 3), si passerà a mostrare, attraverso lo studio di due casi di approssimazione lessicale, in quale misura il fenomeno trovi riflesso anche nel discorso letterario (§ 4). Il primo dei due *case-study* riguarda l'approssimante *epode* (§ 4.1), mentre il secondo la forma emergente *muna* (§ 4.2).

Nell'ultimo paragrafo (§ 5) verranno riportate alcune considerazioni conclusive relative alla frequenza d'uso e alla diffusione delle due forme, nonché all'utilità di un simile approccio per lo studio parallelo del sistema linguistico e letterario in chiave microdiacronica.

1. Corpus linguistics e analisi del discorso letterario

Lo sviluppo della linguistica dei *corpora* ha fornito nuovi e utili strumenti alla linguistica testuale, tra cui rientra a pieno titolo anche la stilistica, ovvero lo studio del discorso letterario secondo una prospettiva linguistica.

La creazione *ad hoc* di corpora elettronici di linguaggio letterario, così come l'interrogazione di quelli già esistenti¹, permettono infatti di analizzare in modalità semi-automatica² una mole di dati altrimenti non gestibile con mezzi manuali, dando la possibilità di compiere analisi sia quantitative che qualitative all'interno della produzione letteraria di un singolo autore, oppure, in parallelo, tra diversi autori, nell'ambito di

¹ Per quanto concerne la lingua russa la risorsa elettronica più sviluppata è rappresentata dal *corpus* di linguaggio letterario presente sul *NKRJA* (*Nacional'nyj korpus russkogo jazyka* <www.ruscorpora.ru> (ultimo accesso 10.09.2017), il quale contiene 7947 documenti (per un totale di 116.127.104 parole) che coprono un periodo che va dalla metà del '700 fino al 2015 (data dell'ultimo aggiornamento). I testi raccolti sono stati classificati in base al genere letterario (romanzo storico, criminale, sentimentale, fantastico, satirico, ecc.) e alla tipologia testuale (aneddoto, novella, racconto, romanzo, favola, epica, saggio, ecc.): questi parametri possono essere utilizzati per selezionare dei *sottocorpora* all'interno dei quali la ricerca può essere condotta a partire da singoli elementi lessicali (sia lemmi che forme di parola); inoltre l'annotazione permette di indagare anche costrutti lessicalmente non specificati.

² Si parla di modalità semi-automatica in quanto, indipendentemente dalle possibilità di interrogazione offerte dalla singola risorsa, bisogna prevedere una fase di controllo manuale dei dati ottenuti, volta ad eliminare risultati non rispondenti, prodotti dalla naturale polisemia delle strutture linguistiche oppure legati ad un'incompleta annotazione del *corpus* (problema, ad esempio, riscontrabile sul NKRJA).

una determinata corrente letteraria o entro confini temporali prestabiliti, includendo anche fattori di variazione diacronica e diatopica.

I *corpora* interrogabili di testi letterari si configurano pertanto come uno strumento di raccordo tra le esigenze della linguistica testuale e della critica letteraria. Analogamente, l'utilizzo di *corpora* letterari paralleli, composti da testo originale e traduzione in una o più lingue, si rivela molto utile nell'ambito degli studi sia traduttologici che contrastivi: questo aspetto tuttavia merita di essere approfondito in altra sede, viste le implicazioni teoriche e metodologiche che comporta.

2. La vaghezza linguistica

Gli studi sulla vaghezza linguistica vengono fatti risalire ad un articolo seminale di Lakoff uscito nei primi anni Settanta, in cui l'autore introduce nell'ambito della teoria degli insiemi sfocati il concetto di *hedges*, come «words whose meaning implicitly involves fuzziness», «words whose job it is to make things fuzzier or less fuzzy»³. Del 1994 è invece la prima monografia interamente dedicata all'argomento, *Vague Language* della Channell⁴, in cui vengono indagate forme di vaghezza nella lingua inglese. A partire da questo lavoro si è sviluppato un intero filone di ricerca sul tema, anche in chiave interlinguistica, che ha prodotto immancabilmente un proliferare di approcci e definizioni, mostrando tuttavia il vivo interesse della linguistica teorica e applicata per un fenomeno insieme elusivo e pervasivo.

In questa sede ci si concentrerà più nello specifico sulla approssimazione, introducendo la nozione piuttosto generica di 'approssimanti' per indicare strutture lessicali sia semplici (*вроде, тунa, как-то*) che complesse (*не то чтобы, или что-то в этом роде*), la cui funzione è quella di lasciare intenzionalmente 'vago' un dato contenuto proposizionale:

- (1) «Печенегин же не то чтобы осмелел, а как-то...» (А. Слаповский, *Гибель гитариста*, 1994-1995)
Pečenegin non è proprio che abbia osato, ma in un certo senso...⁵

³ G. LAKOFF, *Hedges: A Study in Meaning Criteria and the Logic of Fuzzy Concepts*, in «Journal of Philosophical Logic», n. 2 (4), 1972, p. 471.

⁴ J. CHANNELL, *Vague Language*, Oxford University Press, Oxford 1994.

⁵ Gli esempi tratti dal *corpus* sono stati riportati insieme alla traduzione italiana con

L'approssimazione costituisce una risorsa lessicale che oltre ad indebolire a livello semantico la forza referenziale dell'elemento a cui si applica, svolge a livello pragmatico una funzione soggettiva, ovvero orientata sul locutore⁶: l'uso di approssimanti lessicali permette infatti al parlante di ridurre il suo impegno (o, per dirla alla Lyons⁷, il suo *commitment*) rispetto al grado di verità dell'enunciato, e lo agevola nel processo di codifica del significato in caso di lacune lessicali o qualora trovi difficoltà nel reperire un significante adeguato al referente che intende nominare.

L'intreccio tra vaghezza, approssimazione e modalità epistemica è stato rilevato fin nei primi lavori sul tema, tant'è vero che sia Prince, Frader e Bosk⁸ che Jucker, Smith e Lüdge⁹ usano l'etichetta *shields* per individuare approssimanti pragmatici in contrapposizione ad approssimanti semantici¹⁰.

Accanto ad una funzione soggettiva, questi elementi lessicali spesso svolgono anche una funzione intersoggettiva (ovvero orientata sull'interlocutore¹¹), e si configurano quale mezzo per mitigare la forza illocutiva di un atto linguistico ed esprimere cortesia:

- (2) «По Тверской шли тысячи людей, но я вам ручаюсь, что увидела она меня одного и поглядела не то что тревожно, а даже **как будто болезненно**» (М.А. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, 1929-1940)
 «Lungo la Tverskaja camminavano migliaia di persone, ma le garantisco che essa vide me solo e mi guardò, non dico preoccupata, ma addirittura **in un certo qual modo morboso**» (M. Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*, trad. di V. Dridso).

l'indicazione del traduttore, laddove invece non esplicitamente indicato le traduzioni sono mie.

⁶ E.C. TRAUOGOTT, *(Inter)subjectivity and (inter)subjectification: A reassessment*, in K. DAVIDSE, L. VANDELANOTTE, H. CUYCKENS (eds.), *Subjectification, Intersubjectification and Grammaticalization*, Mouton de Gruyter, Berlin/New York 2010, pp. 29-74.

⁷ J. LYONS, *Semantics*, Cambridge University Press, Cambridge 1977.

⁸ E. PRINCE, C. BOSK, J. FRADER, *On Hedging in Physician-Physician Discourse*, in J. PIETRO (eds.), *Linguistics and the Professions*, Norwood, New-Jersey 1982, pp. 86, 89.

⁹ A.H. JUCKER, S.W. SMITH, T. LÜDGE, *Interactive aspects of vagueness in conversation*, in «Journal of Pragmatics», n. 35, 2003, p. 1749.

¹⁰ In questa sede si preferisce non operare una distinzione tra approssimanti semantici e pragmatici, perché nonostante esistano elementi lessicali specializzati maggiormente in una delle due funzioni, spesso rimane difficile stabilire se un medesimo approssimante agisca solo sul piano della significazione o anche sul piano delle intenzioni del parlante.

¹¹ TRAUOGOTT, *(Inter)subjectivity and (inter)subjectification: A reassessment*, cit.

In (2) l'approssimante *как будто* modula il giudizio negativo espresso dall'avverbio *болезненно*, mentre in (3) la locuzione *в некотором роде* mitiga l'aspettativa delusa del parlante rispetto al comportamento del proprio interlocutore:

- (3) « – **Я в некотором роде рассчитывал** на приватное объяснение!» (Б. Акунин, *Азель*, 1998)
 «Io **in un certo senso avevo contato** su una spiegazione in privato!» (B. Akunin, *La regina d'inverno*, trad. di P. Pera).

3. Approssimazione e discorso letterario

Come accennato sopra, il moltiplicarsi degli studi su vaghezza e approssimazione costituisce una prova del crescente interesse a livello interlinguistico per un fenomeno assai diffuso, ma insieme complesso da descrivere per la moltitudine dei mezzi con cui si manifesta¹².

In questa sede si cercherà di indagare, attraverso l'applicazione di criteri quantitativi alla dimensione microdiacronica, se sia possibile individuare anche nella prosa letteraria un incremento di alcune manifestazioni di vaghezza linguistica già individuate e descritte per contesti non letterari¹³; la vaghezza costituisce infatti un fenomeno prevalentemente marcato sugli assi diafasico, diastratico e diamesico: gli usi 'vaghi' caratterizzano il parlato rispetto allo scritto, e si incontrano con maggiore frequenza negli stili più informali e nei registri più bassi dove assolvono, come detto sopra, ad una serie di funzioni pragmatico-discorsive orientate tanto sull'emittente che sul ricevente.

Una eventuale diffusione di questi fenomeni nel discorso della *fiction* (sia letteraria che filmica) potrebbe costituire prova di un generale riorientamento di quest'ultimo sull'oralità. L'analisi verrà condotta

¹² Tra le numerose strategie linguistiche che contribuiscono a realizzare vaghezza vale quantomeno la pena ricordare, oltre agli approssimanti, i nomi vaghi (*вещь* 'cosa', *дело* 'faccenda', *фигня* 'stupidaggine', *дрянь* 'porcheria'), i quantificatori metaforici (*куча* 'mucchio', *масса* 'massa', *тьма* 'pozzo' lett. 'buio'), i *general extenders* (*и так далее* 'e così via', *и тому подобное* 'eccetera', *и все такое* 'e cose del genere'), i *placeholders* (*как его там*, *как бишь его там* 'come [diavolo] è che si chiama').

¹³ V. BENIGNI, *Strategie di approssimazione lessicale in russo e in italiano*, in O. INKOVA, M. DI FILIPPO, F. ESVAN (a cura di), *L'architettura del testo. Studi contrastivi slavo-romanzi*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2014, pp. 203-224.

sulla base dei due approssimanti lessicali *ɣpode* e *muna*, di cui verranno confrontati la frequenza e i contesti d'uso all'interno di due *sottocorpora* appartenenti (in base alla classificazione del NKRJA) ai generi letterari della *povest'*, del *rasskaz* e del *roman*: il primo *sottocorpus* copre il periodo 1955-1992 (dall'epoca del disgelo fino alla *perestrojka*), per un totale di 1.703 documenti e 25.997.512 *tokens*, mentre il secondo si riferisce ad un lasso di tempo più breve, 1995-2015 (epoca post-sovietica), per un numero di documenti minore (1201), tuttavia le sue dimensioni complessive (26.067.799 *tokens*) lo rendono paragonabile al primo, permettendo pertanto un confronto in termini quantitativi.

La scelta di porre il punto di taglio tra i due *corpora* in coincidenza della fine del periodo sovietico non è affatto casuale, poiché da un punto di vista linguistico si ritiene che i mutamenti nell'ordine sociale e politico seguiti alla *perestrojka* e alla caduta del Muro di Berlino abbiano generato anche nei ceti istruiti (giornalisti, scrittori, intellettuali), tradizionalmente più fedeli alla norma codificata, un desiderio di profondo rinnovamento culturale e un rifiuto degli stilemi linguistici condivisi. A partire da questo periodo, infatti, elementi di natura colloquiale e informale si sono diffusi nei registri più alti e sorvegliati, spostando nella variazione diafasica fenomeni tradizionalmente attribuiti alla variazione diastratica e riducendo la distanza tra scritto e parlato.

Questa nuova fase di fluidità della norma 'letteraria' aveva suscitato già all'epoca un ampio dibattito sullo stato della lingua. Nel 1991 uscì a cura di Ju. N. Karaulov il volume *O sostojanii russkogo jazyka sovremennosti*¹⁴ nel quale vengono riportati i diversi punti di vista emersi tra i linguisti russi sull'argomento. La questione principale su cui verteva la discussione era se i fenomeni in atto nel sistema linguistico suscitassero una preoccupazione tale da richiedere un intervento diretto.

3.1. *Bpode*

La preposizione *ɣpode* è frutto del processo diacronico di univerbazione della struttura sintagmatica *ɣ pode* + N_{GEN}, lett. 'nel genere di'. Lessicalizzata in preposizione, la forma permette di stabilire una relazione di appartenenza categoriale tra due entità concettuali A e B, di cui la prima, un nome, è semanticamente più generica, mentre la

¹⁴ N. KARAUOV, *O sostojanii russkogo jazyka sovremennosti*, Akademija Nauk SSSR. Institut russkogo jazyka AN SSSR, Moskva 1991.

seconda più specifica. La funzione approssimante si è sviluppata a partire da quella classificatoria secondo uno schema già ben descritto per la classe dei nomi tassonomici sia nell'ambito delle lingue germaniche che romanze (cfr. it. *genere, specie, tipo*, fr. *genre, espèce*, ingl. *kind*)¹⁵:

funzione classificatoria (A *вроде* B 'A è del tipo di B') > analogica (A *вроде* B 'A è come B') > approssimante (A *вроде* B 'A è tipo B')

Nella sua funzione classificatoria *вроде* costituisce una preposizione: regge il caso genitivo dell'elemento B, il quale può essere espresso da un aggettivo relazionale (4) o da una frase relativa (5), che specificano il tipo a cui appartiene A secondo gli schemi [N^A *вроде* AGG^B_{GEN}] e [N^A *вроде* того FrRel^B]:

- (4) «В легком облегающем костюме **вроде** спортивного [...]» (А. Слаповский, *100 лет спустя. Письма нерожденному сыну*, 2009).

Con un vestito leggero e attillato, **di tipo** sportivo [...]

- (5) «Стасову мучительно захотелось [...] заказать целый чайник какого-нибудь ароматного черного чаю и здоровенный кусок торта, **вроде того, который официант только что принес парочке**» (А. Маринина, *Ангелы на льду не выживают*, т. 1, 2014)

«Stasov era tormentato dal desiderio [...] di ordinare una teiera di tè nero profumato e un'enorme fetta di torta, **del tipo di quella che** il cameriere aveva appena servito alla coppia».

Utilizzato in funzione analogica, e ancora di più in funzione approssimante, *вроде* contribuisce a designare il significato di A introducendo a titolo esemplificativo un elemento nominale B, che può costituire un iponimo della classe individuata da A (6) oppure un suo rappresentante prototipico (7), secondo lo schema [N^A *вроде* N^B_{GEN}]:

¹⁵ W. MIHATSCH, *The construction of vagueness: Sort of expressions in Romance languages*, in G. RADDEN, K.M. KÖPKE, T. BERG, P. SIEMUND (eds.), *Aspects of Meaning Construction*, John Benjamins, Amsterdam 2007, pp. 225-245.

Per il russo si veda dalla stessa base nominale anche l'approssimante *своего рода* 'una specie di', lett. 'del suo genere'.

- (6) «[...] пила всякую гадость **вроде барсучьего и собачьего сала...**» (Э. Русаков, *Как я умерла*, 2013)
«[...] mi sono presa qualsiasi porcheria, **tipo grasso di tasso e di cane...**».
- (7) «Многие **декаденты вроде Маяковского**, учуяв явно адский характер новой власти, поспешили предложить ей свои услуги» (В. Пелевин, *Чанаев и пустота*, 1996).
«Parecchi **decadenti sul genere di Majakovskij**, dopo aver fiutato il carattere palesemente infernale del nuovo potere, si erano affrettati a mettersene al servizio» (V. Pelevin, *Il mignolo di Buddha*, trad. di C. Renna e T. Olear).

Molto frequente è il caso in cui *вроде* viene introdotto da un nome indefinito (*что-то, что-нибудь, нечто* 'qualcosa'); in questo tipo di costruzione la forma non viene usata per stabilire una relazione di appartenenza o somiglianza tra A e B, ma piuttosto per indebolire la referenza del nome che segue:

- (8) «У неё с фурманом сложилось **что-то вроде тайной любви** [...]» (В. Быков, *Болото*, 2001).
«Tra lei e il cocchiere si era stabilito **come una specie di amore segreto** [...]».

L'intero nesso [ProNIndef *вроде* N_{GEN}] funziona come approssimante nominale, ovvero serve a segnalare che la definizione di *тайная любовь* si avvicina al significato che si intende designare, pur non descrivendolo esattamente.

La funzione approssimante si manifesta anche nell'uso di *вроде* prima di forme verbali (9) allo scopo di esprimere modalità epistemica e, nel caso di *verba dicendi*, per riportare in maniera non letterale porzioni di enunciato di cui:

- (9) « – Погоди, Кузьмич **вроде говорил, что** проверяют рабочих, которые сразу после убийства по домам разъехались» (А. Маринина, *Последний рассвет*, 2013).
« – Aspetta, Kuzmìc **diceva tipo che** controllano i lavoratori, che subito dopo l'omicidio se ne sono andati a casa».

L'approssimante può estendere la sua portata anche ad unità diverse dal sintagma verbale (10), nonché seguire la proposizione o l'enunciato di cui si intende modulare il grado di verità (11):

- (10) «Неизвестно, кому он принадлежал раньше, **вроде** какому-то министерскому чиновнику» (Андрей Ростовский, *По законам волчьей стаи*, 2000).
«Non si sa a chi appartenesse prima, **tipo** ad un funzionario del ministero».
- (11) « – Ты там книжку свою не дочитал **вроде...**» (З. Прилепин, *Верочка*, 2011).
« – Tu il tuo libro non hai finito di leggerlo, **a quanto pare...**».

Infine può essere utilizzato nelle repliche, dove rimanda alla proposizione precedente:

- (12) «Гоша скрючился под окном: – Уехали? – **Вроде...**» (А. Слаповский, *Синдром Феникса*, 2006).
«Goša si era accovacciato sotto alla finestra: – Se ne sono andati? – **A quanto pare...**».

quest'uso, mostra, analogamente al precedente, la perdita delle funzioni sintattiche di preposizione e lo sviluppo di funzioni pragmatico-discorsive: sul piano pragmatico la forma indica il parziale consenso del parlante verso il proprio interlocutore, mentre su quello discorsivo segnala l'inizio del turno di parola.

Il processo di grammaticalizzazione della forma (qui da intendersi come indebolimento del primario significato classificatorio e acquisizione di nuovi tratti funzionali) si riflette anche nel suo trattamento lessicografico, che mostra uno status lessicale piuttosto incerto. In Efremova¹⁶ *вроде* viene classificato come:

- preposizione comparativa (equivalente a *наподобие, как* 'come');
- particella epistemica colloquiale che esprime incertezza rispetto al contenuto proposizionale che la segue (equivalente a *будто, как будто, кажется* 'come, come se, tipo');

¹⁶ T.F. ЕФРЕМОВА, *Novyj slovar' russkogo jazyka. Tolkovo-slovoobrazovatel'nyj*, Russkij jazyk, Moskva 2000.

- particella esemplificativa che introduce liste di alternative che hanno la funzione di descrivere per approssimazione un referente finale (equivalente a *как-то, а именно* 'tipo, ovvero')¹⁷.

La tabella 1 mostra come l'uso della forma in funzione di approssimante, seppur attestato in entrambi i corpora, sia cresciuto di frequenza, se si osserva il dato in microdiacronia. Nella colonna di sinistra sono selezionati alcuni contesti pragmatico-discorsivi caratteristici dell'uso approssimante, nelle due colonne centrali viene riportato il numero di occorrenze nei due corpora analizzati, ed infine, nell'ultima colonna è indicata la variazione di frequenza espressa in termini percentuali: si va da un incremento minimo del 13,9% per l'uso di *εpode* con il verbo all'indicativo, per arrivare ad un massimo del 42,8% per quanto riguarda l'uso della forma nelle repliche:

| Portata | 1955-1992 | 1995-2015 | Variazione % |
|--------------------|-------------|-------------|---------------|
| V indicativo | 396 | 460 | +13,9% |
| Enunciato → inizio | 845 | 1102 | +23,3% |
| Enunciato → fine | 114 | 142 | +19,7% |
| Repliche | 8 | 14 | +42,8 |
| Totale | 1363 | 1718 | +20,6% |

4.1 *Tuna*

Anche *muna* deriva dalla forma genitiva di un nome classificatore che ha successivamente acquisito funzione analogica e approssimante: per una ricostruzione del processo di deriva semantica si rimanda a Lapteva¹⁸, che ha descritto la penetrazione di questa forma nella lingua comune a partire dal gergo commerciale, tecnico e burocratico. La diffusione di *muna* come approssimante ha probabilmente ristretto l'uso di *εpode*, dal momento che sull'asse diacronico questa forma ha assunto tale funzione in epoca più recente.

Per quanto concerne l'originaria funzione classificatoria, questa viene tradizionalmente realizzata dalle due seguenti configurazioni sintattiche:

¹⁷ Per una discussione più approfondita sullo status lessicale di *εpode* si veda O.V. SEMENOVA, *Morfologičeskij status i sintaksičeskie funkcii slova vrode*, 2000, tesi di dottorato.

¹⁸ O.A. LAPTEVA, *Tipa ili vrode*, in «Voprosy jazykoznanija», n. 1, 1983, pp. 39-51.

[N^A [AGG^B *mun*]_{GEN}]

- (13) «Жил Гольдберг с семьёй в деревянном двухэтажном доме барачного типа» (Л. Улицкая, *Казус Кукоцкого [Путешествие в седьмую сторону света]*, 2000).
«Goldberg viveva con la famiglia in una casa di legno a due piano tipo una baracca».

[N^A [*mun*]_{GEN} [N^B]_{GEN}]

- (14) «[...] работа типа коммивояжера, что как раз подходило к бунтарскому имиджу моего дружка» (В. Пелевин, *S.N.U.F.F.*, 2011).
« [...] un lavoro tipo il commesso viaggiatore, che si adattava perfettamente all'immagine ribelle del mio amico».

In questi esempi *muna* costituisce il genitivo di *mun* e viene introdotto da un elemento nominale A: in (13) concorda con l'aggettivo, mentre in (14) regge a sua volta un nome; queste due forme lessicali, seppur di natura diversa, sono state entrambe indicizzate con la lettera B, usata per richiamare il concetto che designa la classe di appartenenza di A.

Un ulteriore uso classificatorio si manifesta nella possibilità di far seguire *muna* da un sintagma nominale al caso nominativo (spesso posto tra virgolette) oppure da un elemento frasale più complesso al fine di denominare il tipo a cui appartiene A; Kolyaseva e Davidse¹⁹ parlano a tale proposito di uso metalinguistico, mentre in un precedente lavoro²⁰ ho definito questa funzione come etichettante:

- (15) «А теперь сюрприз типа “смертельный номер”» (А. Боссарт, *Повести Зайцева*, 1998).
«E ora una sorpresa **tipo** “numero della morte”».

Come già osservato a proposito di *вроде*, anche *muna* può essere introdotto da un pronome indefinito (*что-то, что-нибудь, нечто* 'qualcosa') per designare in modo vago un referente; in questo caso la forma ha più funzione approssimante che classificatoria, nonostante dal punto di vista sintattico mantenga il suo status nominale:

¹⁹ A. KOLYASEVA, K. DAVIDSE, *A typology of lexical and grammaticalized uses of Russian tip*, in «Leuven Working Papers in Linguistics», 2016, pp. 171-210.

²⁰ BENIGNI, *Strategie di approssimazione lessicale in russo e in italiano*, cit., pp. 203-224.

- (16) «Кто-то из девочек взял с собой такую штуку — сверху резина, а внутри что-то типа муки» (М. Трауб, *He вся la vie*, 2008).

«Una delle ragazze aveva portato una roba, che sopra c'era la gomma e dentro una cosa tipo farina».

Connessa alla funzione etichettante è la funzione quotativa, in cui la forma viene introdotta da *verba dicendi* oppure da nomi che indicano atti linguistici (*вопрос* 'domanda', *предложение* 'proposta', ecc.) e si usa per riportare liberamente un discorso oppure per verbalizzare un ragionamento: in tali contesti *muna* introduce un elemento di vaghezza che ne sposta il significato da un uso classificatorio ad un uso più analogico e approssimante. Nel caso la forma venga introdotta dal verbo, il caso genitivo si giustifica ipotizzando l'ellissi di un pronome indefinito che funzionerebbe da testa sintattica per il nome: *сказать что-то мuna...* 'dire qualcosa del tipo...'

- (17) «Я ему, блин, [...] сказал, типа давай перетрем это дело» (В. Мясников, *Водка*, 2000).

«Cavolo, io gli ho detto, **tipo**, dai discutiamo di questa faccenda».

Un'altra variante possibile, anche se assai meno frequente è lo schema sintattico [N^A [*muna* [SP^B]]]:

- (18) «[...] полторы страницы какого-то несвязного бреда типа про хоббитов или еще каких-то бессмертных [...]» (А. Маринина, *Последний рассвет*, 2013).

«[...] una pagina e mezzo di deliri sconnessi tipo sugli hobbit o altri immortali [...]».

in cui l'elemento classificatore B è costituito da un sintagma preposizionale SP: in questo caso *muna* mantiene il suo status nominale, ma non risponde sul piano sintattico di SP²¹. La forma, più che a

²¹ L'uso di *muna* davanti a sintagma preposizionale costituisce un classico 'contesto ponte' tra funzione classificatoria e approssimante. Se si propende per la prima interpretazione *muna* sarebbe retto dal nome che lo precede e reggerebbe a sua volta una forma sottointesa dello stesso da cui dipenderebbe il SP: *несвязный бред типа*

classificare, serve a introdurre possibili esemplificazioni di A: da notare infatti nello stesso enunciato l'utilizzo simultaneo di altri elementi che codificano vaghezza, come l'aggettivo indefinito *какой-то* 'un', e che segnalano la presenza di alternative interpretative, come la congiunzione disgiuntiva *или* 'o'.

Il passaggio ad un uso pienamente approssimante si manifesta nella possibilità di utilizzare *мина* in assenza di una forma reggente che ne giustifichi la flessione al genitivo; in (19) anche l'elemento nominale che viene approssimato (*инструктаж* 'briefing, riunione organizzativa') non mostra tracce di dipendenza sintattica e si trova al caso accusativo imposto dalla reggenza del verbo:

- (19) «Я с ними **типа** инструктаж утром проводил [...]» (А. Моторов, *Преступление доктора Паровозова*, 2013)
«Io con loro la mattina ho fatto **una specie di briefing**».

Come approssimante *мина* può anche seguire la forma su cui ha portata:

- (20) «Он говорит, весной восемьдесят седьмого теракт был у них в Минобороны [...]. **Шантаж типа**. Конкретно против здания» (С. Шаргунов, *Чародей*, 2008).
«Lui dice che nella primavera dell'ottantasette da loro c'è stato un attentato contro il Ministero della Difesa. [...] **Un ricatto, tipo**. Concretamente contro il loro edificio».

nonché riferirsi ad elementi di natura non nominale, come sintagmi verbali o preposizionali, di cui va a modulare il grado di veridicità:

- (21) «Они молодцы, **типа** расписались, поженились» (Л. Петрушевская, *Морские помойные рассказы*, 2001).
«Loro sono bravi, **hanno tipo** contratto il matrimonio, si sono sposati»
- (22) «Там в центре – ну, **типа**, в центре – гостиница есть, “Магнат”» (В. Дергачева, *Монологи*, 2013).

(*бреда*) *про хоббитов* 'un delirio sconnesso tipo (un delirio) sugli hobbit'. Se invece si ritiene che la forma si sia già lessicalizzata come approssimante, allora la si considera sintatticamente autonoma da vincoli di dipendenza e reggenza (come in (22)).

«Lì, in centro – insomma, tipo in centro – c'è un albergo, il Magnat».

Come approssimante, cioè indipendentemente da una testa sintattica, *tuna* assolve anche ad una serie di funzioni pragmatico-discorsive in parte collegate a quelle di marca epistemica; può essere utilizzato:

- seguito dal dimostrativo *того* nelle repliche, per fornire risposte né affermative, né negative (come in italiano le forme *diciamo di sì/no, più o meno, abbastanza*):

- (23) « – Ты свой бизнес любишь?
 – Не очень.
 – Утомляет?
 – Типа того» (И. Сахновский, *Ревнивый бог случайностей*, 2003).
 « – Ti piace la tua attività?
 – Non molto.
 – Ti pesa?
 – Abbastanza».

- come inciso (anche seguito dal dimostrativo *того*) per indicare evidenzialità inferenziale ovvero per introdurre un'ipotesi (*парень приехал из Америки* 'il ragazzo è tornato dall'America' in (24)) o un'opinione (*Материал давно вышел из моды* 'Il materiale da tempo non va più di moda' in (25)) che il parlante è in grado di formulare a partire dalle informazioni di cui dispone o che gli sono state riportate²²:

²² Per evidenzialità si intende la modalità linguistica che permette al parlante di segnalare (con mezzi in questo caso lessicali) che dispone di evidenze a sostegno della sua asserzione. Talvolta l'evidenzialità viene considerata come un sottotipo della modalità epistemica, a conferma dei diversi punti di contatto tra le due modalità. L'uso evidenziale di *tuna* si ricollega alla sua funzione quotativa, in quanto la citazione riportata può servire al parlante come evidenza della sua asserzione. Nel caso specifico di (24) l'evidenza che il parlante avrebbe inferito logicamente dai fatti (*он классный* 'è in gamba' → *вероятно он приехал из Америки* 'probabilmente è venuto dall'America') viene sottoposta a verifica tramite domanda.

- (24) «[...] классный парень. Он, что, типа, из Америки приехал?» (А. Геласимов, *Год обмана*, 2003).
«[...] un ragazzo in gamba. Ma che, per caso è venuto dall'America?».
- (25) «Даже по бросовой цене. Материал, типа, давно вышел из моды» (А. Рубанов, *Сажайте, и вырастет*, 2005).
«Anche ad un prezzo stracciato. Il materiale, a quanto pare, è un pezzo che non va più di moda».
- per segnalare irrealità, ovvero per indicare che quanto segue viene riportato a titolo esemplificativo di ciò che sarebbe dovuto (26) o potrebbe accadere (27). Molto spesso le ipotesi formulate sono poco realistiche, se non improbabili, e la forma conferisce all'intero enunciato una sfumatura sarcastica o ironica:
- (26) «Это, типа, я вашего сотрудника должен был, выходит, подставить?» (Н. Леонов, А. Макеев, *Гроссмейстер сыска*, 2003).
«Quindi, tipo viene fuori che io dovevo sostituire il suo collaboratore?».
- (27) «Будем жить с женой, с ребенком... Буду, типа, на рыбалку ездить» (И. Сахновский, *Ревнивый бог случайностей*, 2003).
«Vivrò con mia moglie e il bambino... Andrò tipo a pesca».
- come connettore interfrastico, per introdurre una dichiarativa collegandola alla proposizione precedente: in questo caso la forma funziona come una congiunzione esplicativa tipo *mo est* 'cioè, pertanto':
- (28) «[...] координируем работу нескольких крупных агентств. Типа не играем, а счет ведем» (В. Пелевин, *Generation «П»*, 1999).
«[...] coordiniamo il lavoro di alcune grosse agenzie. Типо che non giochiamo, ma teniamo il conto» (V. Pelevin, *Babylon*, trad. di C. Renna e T. Olear)

Dagli esempi riportati, che illustrano almeno in parte il carattere polifunzionale di questa marca epistemica, si può osservare come l'uso della forma sia quasi sempre inserito in contesti in cui il linguaggio letterario cerca di riprodurre l'oralità, come nel discorso diretto o riportato, oppure imitare l'incompiutezza verbale del flusso di coscienza. A tale proposito viene riportato un esempio dialogico tratto dal romanzo thriller *[Голово]ломка* di Garros e Evdokimov, in cui il personaggio in un unico turno di parola ricorre ben 7 volte alla forma nei suoi diversi usi, tra cui quello di semplice *filler* lessicale:

- (29) «Вы же мимо вахты, бля, идете с таким видом, **типа** вы все... начальники, хуяльники, Воронин этот твой и прочие козлы **типа** тебя... **типа** вы, бля, крутые не вьебаться! Вы, бля, в банке работаете! Бабки варите! Все дела! А я **типа**, значит, – вообще говно. Охрана **типа**, быдло. Вы же так думаете все. Тупой **типа**. «Здрасьте» хоть скажете – и я **типа** усратья уже от радости должен, да? Так?» (А. Гаррос, А. Евдокимов, *[Голово]ломка*, 2001).

«Passate accanto alla guardia, cazzo, con un'aria, **tipo** tutti voi... capi del cazzo, quel tuo Voronin e le altre teste di cavolo **tipo** te... **tipo** voi, cazzo, vi sentite fottutamente figli! Voi, cazzo, lavorate in banca, alzate i soldi, e tutto il resto! Io invece, **tipo**, significa che sono solo una merda. Una guardia, **tipo**, un sempliciotto qualunque. Pensate tutti così, voi. Un cretino, tipo. Basta che dite 'Salve', e io **tipo** che dovrei farmela sotto per la felicità, eh? vero?».

L'altro aspetto che emerge è l'ambigua natura lessicale di questa forma, che nei suoi usi analogici e approssimanti non può più essere considerata come il genitivo del nome classificatore; tuttavia al suo nuovo status lessicale non è stato ancora dato adeguato riconoscimento sul piano lessicografico.

Per esempio il dizionario di D.N. Ušakov²³ non riporta gli usi approssimanti di *muna* né come entrata autonoma, né sotto *mun*.

²³ D.N. UŠAKOV, *Tolkovyj slovar' sovremennogo russkogo jazyka*, Adelant, Moskva 2013.

Mentre il dizionario di Ožegov e Švedova²⁴ (cit. in Kolyaseva e Davidse²⁵), introduce l'uso comparativo di *muna* sotto l'entrata di *mun*.

Tra i dizionari consultati, solo in quello dei sinonimi di Aleksandrova²⁶ *muna* possiede un'entrata lessicale distinta da quella nominale che però rimanda a *vpode*, dove viene annotata come variante colloquiale (*pazɔ.*), senza che venga fornita alcuna informazione relativa alla classe di parole a cui apparterebbero entrambe le forme.

La tabella 2 mostra come gli usi approssimanti di *muna* (ovvero quelli in cui la forma è sintatticamente indipendente ed estende la sua portata sull'elemento che segue, o più raramente precede) siano nettamente cresciuti di frequenza, se si osserva il dato in microdiacronia. Nella colonna di sinistra sono selezionati alcuni contesti pragmatico-discorsivi, mentre nelle due colonne centrali viene riportato il numero di occorrenze nei due corpora analizzati, ed infine, nell'ultima colonna è indicata la variazione di frequenza espressa in termini percentuali: come si può osservare i valori sono tutti molto alti, con una media del 94,3 %. Il confronto microdiacronico mette in evidenza per questo approssimante una penetrazione nel discorso letterario, che, almeno limitatamente ai contesti analizzati, appare indiscutibile.

| Portata | 1955-1992 | 1995-2015 | Variazione % |
|--------------------|-----------|------------|---------------|
| N _{NOM} | 3 | 26 | + 88,4% |
| V indicativo | 0 | 17 | + 100% |
| Enunciato → inizio | 11 | 119 | + 90,7% |
| Enunciato → fine | 0 | 5 | + 100% |
| Repliche | 1 | 16 | + 93,7% |
| <i>muna mozo</i> | 2 | 39 | + 94,8% |
| Inciso | 1 | 95 | +98,9% |
| Totale | 18 | 317 | +94,3% |

²⁴ S.I. OŽEGOV, N.JU. ŠVEDOVA, *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*, Azbukovnik, Moskva 2001.

²⁵ KOLYASEVA, DAVIDSE, *A typology of lexical and grammaticalized uses of Russian tip*, cit.

²⁶ Z.E. ALEXANDROVA, *Slovar' sinonimov russkogo jazyka. Okolo 11000 sinonimičeskich rjadov*, Russkij jazyk, Moskva 2011¹¹.

Considerazioni conclusive

L'analisi condotta lascia spazio sia a considerazioni specifiche, che a riflessioni di natura più generale.

Per quanto concerne le due forme analizzate, si può osservare come questo tipo di approccio permetta di delineare oltre ad un incremento, anche ad una differenza nell'uso dei due approssimanti nella produzione letteraria più recente (periodo 1995-2015).

Bpode appare specializzato nella resa della modalità epistemica e permette di modulare il grado di veridicità che il parlante attribuisce al contenuto proposizionale su cui ha portata, che è rappresentato soprattutto da verbi e intere proposizioni. In altre parole la forma connota come soggettiva la certezza del parlante.

Tuna codifica vaghezza e approssimazione: in questo caso ha portata circoscritta su singoli costituenti sintattici, come sintagmi nominali, verbali e preposizionali; quando ha portata sull'intera proposizione, tende a svolgere funzioni pragmatico-discorsive accessorie, comunque collegate alla funzione approssimante. Il processo di graduale desemantizzazione dell'originaria funzione classificatoria si osserva anche nell'uso della forma come semplice *filler*: quest'utilizzo viene ripreso con frequenza anche nel discorso letterario come mezzo per esemplificare i fenomeni di disfluenza del parlato e riprodurre l'oralità.

Sul piano più generale, l'analisi mette in risalto una tendenza alla diffusione del *vague language* anche nel discorso letterario, tradizionalmente considerato un contesto 'non canonico' per questo tipo di manifestazioni linguistiche. Le motivazioni di tale 'violazione' vanno ricercate oltre che nell'intento mimetico, a cui si è già accennato, anche in un generale riorientamento dello scritto sul parlato, testimoniato a livello interlinguistico dalla crescente polarizzazione dei comportamenti del parlante/scrivente, che, se da un lato ricorre a forme di vaghezza e approssimazione, dall'altro fa sempre più frequentemente uso di strategie di intensificazione (come, ad esempio, l'iperbole), allo scopo di modulare e ridefinire la forza referenziale delle proprie scelte lessicali. Questa tendenza è indice di un nuovo equilibrio nelle lingue tra la funzione denotativa o referenziale (ovvero orientata sul messaggio) e la funzione connotativa e (inter)soggettiva (ovvero orientata sugli utenti), con un spostamento dell'ago della bilancia a vantaggio della seconda.

Infine, al di là della ricerca condotta e dei risultati qui presentati, si è cercato di mostrare come la linguistica dei corpora possa contribuire

all'analisi del discorso letterario: mutando infatti i parametri della ricerca, ad esempio inserendo altre tipologie testuali, circoscrivendo l'indagine a determinati autori, oppure cambiando i limiti temporali, si potrebbe indagare secondo criteri qualitativi e quantitativi qualsivoglia fenomeno linguistico, non solo limitandosi all'analisi di elementi lessicali, ma anche estendendo la ricerca allo studio di costrutti sintattici e strutture discorsive.

Massimo Maurizio

«*Gumanitarnyj Fond*» e la poesia di Bonifacij (G. Lukomnikov):
innovazione (anti) estetica tra URSS e Russia

ABSTRACT:

Nel contesto della cultura tardo-sovietica la rivista «Gumanitarnyj Fond» – accanto alla lettone «Rodnik/Avots» – gioca un ruolo di primo piano per la definizione di un'estetica inedita, figlia ed espressione della disillusione portata dal processo di de-ideologizzazione in atto nel Paese e alla distruzione generalizzata di quei simulacri che tanta parte ebbero nel *pathos* protestatario delle correnti precedenti, prima di tutto del concretismo e del concettualismo moscovita. A un'opposizione intellettuale e ragionata, allo *status quo* viene si sostituisce ora un atteggiamento di aprioristica negazione di qualunque istanza, ivi comprese quelle rinnovatrici. Questo approccio sarà fondamentale per la nascita di visioni estetiche importantissime per il periodo, come quella di G. Lukomnikov (Bonifacij), che rielabora la tradizione *underground* del periodo precedente alla luce del massimalismo (anti)estetico proprio della fine degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta.

In the context of the late Soviet culture, *Gumanitarnyj Fond* – together with Latvian *Rodnik/Avots* – plays a primary role for the definition of an innovative aesthetic, sprout out from the disenchantment and the de-ideologization ongoing in the Country. This tendency led to the destruction of the simulacra, beloved aim of oppositional practice of the previous literary and artistic trends, first of all conceptualism or concretism, whose intellectual and 'rational' opposition to the soviet status quo is now substituted by an antagonistic *pathos* and a priori denial of the meaning of the culture itself and of all the proposals, included the innovative ones; this approach will define the most important manifestations of the early Russian literary trends, such as G. Lukomnikov's (Bonifatsy's) works, re-elaborating the *underground* Soviet paradigm from the point of view of the (anti)aesthetic maximalism, distinctive for this period.

La produzione letteraria dell'ultimo lustro dell'Unione Sovietica ha cambiato l'approccio all'opera letteraria e la concezione del ruolo di intellettuale, preconizzando di fatto i cambiamenti dell'epoca post-sovietica. A fronte di ciò la quantità di proposte culturali emerse grazie all'apertura del periodo ha messo in ombra una parte consistente

della poesia contemporanea, innovativa nel contesto del paradigma culturale del Paese della fine degli anni Ottanta: è la stagione della *vozvrščennaja literatura* (scritta in lingua russa, prodotta in patria e all'estero a partire dalla fine degli anni Venti e mai pubblicata in URSS); della pubblicazione delle opere delle tre ondate di emigrazione, dei dissidenti; e infine della cultura mondiale degli ultimi sessant'anni, ma censurata in URSS (prima di tutto le avanguardie e le post-avanguardie). Questa classificazione, molto comoda per una definizione del canone di quel periodo complessissimo, ma necessariamente molto convenzionale, tralascia una parte fondamentale della produzione contemporanea, soprattutto poetica, eccezion fatta per le correnti più conosciute (concettualismo, metarealismo, o metaforismo, poesia di ispirazione religiosa), che alla fine dell'ultimo decennio di storia sovietica non possono essere definite contemporanee in senso stretto, dal momento che i rappresentanti più noti di queste tendenze avevano elaborato il proprio sistema artistico nella seconda metà degli anni Settanta.

Una delle manifestazioni più interessanti del periodo di transizione 1988-1994¹ fu la rivista «Gumanitarnyj fond» che, con centosettantasei numeri settimanali, fu espressione delle spinte culturali dell'*underground* di quegli anni², latore, come la rivista lettone «Rodnik/Avots», di una visione estetica aprioristicamente sovversiva³. La rivista era l'organo del Vsesojuznyj Gumanitarnyj Fond im A.S. Puškina (Fondo umanistico pansovietico A.S. Puškin), che era succeduto al *Klub Poëzija*. Il *Fondo* aveva lo scopo di rinvenire fondi per finanziare progetti di carattere prettamente culturale. La rottura con i modi di diffusione della cultura del passato, la visione nuova, indipendente

¹ Pur conscio della convenzionalità di una datazione precisa in un contesto 'fluido' come quello dell'ultimo periodo sovietico e di quello successivo, ho scelto il 1988 come primo anno dell'effettiva apertura in senso culturale, testimoniata dalla pubblicazione, grandemente simbolica, di *Archipelag Gulag* (*Arcipelago Gulag*) di A. Solženicyn e di *Zizn' i sud'ba* (*Vita e destino*) di V. Grossman. Il 1994 sancisce definitivamente il nuovo corso, post-sovietico, della Federazione Russa, una fase di relativa stabilità dopo la crisi costituzionale e l'assalto alla Casa Bianca del 1993 e l'approvazione della costituzione della Federazione, datata 25 dicembre 1993.

² In questo contesto il termine *underground* va inteso non tanto nel significato canonico di alternativo all'estetica ufficiale, il cui ruolo in questo periodo – in virtù delle nuove spinte culturali – era pressoché nullo, quanto come compresente e minoritario rispetto alle tendenze summenzionate, lontano e alternativo al *mainstream*.

³ Tra le fila dei collaboratori ricordiamo M. Romm, L. Žukov, R. Èlinin, ma anche V. Bode, M. Mironov, R. Capina e A. Urickij (questi dal 1991).

da qualunque istituzione era figlia di un modo di concepire l'attività culturale inedita per il Paese. Il clima che regnava nella redazione di «Gumanitarnyj Fond» era quanto di più lontano dal sovietismo si potesse immaginare; come ricorda V. Tučkov

«Атмосфера в фонде была типично раздолбайская, что вполне естественно, когда собираются для общего дела люди свободных профессий, некоторые из которых не имели прежде опыта регулярной работы [...]. В рабочий дневной цикл входил поход с бидоном к пивной палатке с последующим распиванием этого разливного пива. Однако общее дело сотрудников вдохновляло. Поэтому газету делали с большим энтузиазмом. А также организовывали всяческие культурные мероприятия. В редакции (которая одновременно была и кабинетом Правления Гумфонда) при этом постоянно толкались всяческие сочинители. Реже появлялись барды. Еще реже художники, музыканты, композиторы, которые являются людьми в большей степени самодостаточными»⁴.

«Gumanitarnyj fond» si poneva come punto di aggregazione della *bohème* moscovita, ma a differenza del passato, questo avveniva alla luce del sole; l'opposizione al *sovok* aveva, come spesso era avvenuto nella storia del Paese, una radice prima di tutto estetica, accompagnata da convinzioni di altra natura. Il punto di convergenza di coloro che ne facevano parte era «la gioia per l'arte liberata [*dalle maglie della censura*], ma anche una base politico-ideologica. Tutti allora la pensavano più o meno allo stesso modo, erano felici per la demolizione del socialismo»⁵. Il contesto nel quale era nato «Gumanitarnyj fond» era quello in cui

⁴ Corrispondenza privata con V. Tučkov, lettera dell'8 dicembre 2016. Trad. it.: «L'atmosfera all'interno del *Fondo* era quella di coloro che tipicamente se ne sbattono, cosa assolutamente normale quando si riuniscono con un'idea comune persone di tendenza artistica; alcuni di esse non avevano mai avuto alcuna esperienza di lavoro regolare prima di allora [...]. La giornata lavorativa tipo contemplava una spedizione con il canestro al chiosco di birra e il conseguente consumo di quella birra. Tuttavia la redazione era stimolata da un'idea comune, ragion per cui il giornale veniva fatto con grande entusiasmo. Organizzavamo anche ogni sorta di iniziative culturali. Alla redazione (che era anche l'ufficio del Direttivo del Fondo Umanistico) c'era sempre una calca di ogni sorta di scrittori. Più di rado venivano cantautori. Ancora più di rado artisti, musicisti, compositori, ma che queste che sono persone per lo più indipendenti». Qui e oltre tradizioni mie, se non diversamente indicato – *M.M.*

⁵ *Ibid.*

«si assistette a un crollo veloce degli scenari abituali della vita sovietica, di quelli conformisti, come anche (cosa ben più importante) di quelli non conformisti»⁶. A fronte del disgregarsi di istituzioni e di modi di vivere e di pensare considerati incrollabili fino a qualche anno prima, è interessante, come nota Kukulín, che «non ci fu nulla nell'immediato che li sostituisse»⁷. Paradossalmente proprio l'immensa libertà di manovra data dall'assenza di proposte alternative, accanto al fallimento del sistema che per settant'anni aveva costituito la base della società, aveva portato a un forte senso di spaesamento.

Le suggestioni culturali del periodo seppero trasformare le incertezze e la mancanza di visione del futuro in una proposta artistica nuova, inaugurando un'estetica (antiestetica) che faceva proprie le velleità dell'atteggiamento cinico e deluso delle ultime avvisaglie dell'opposizione allo *status quo* sovietico, prima di tutte il concettualismo moscovita, rileggendole però alla luce del presente deideologizzato, nel quale si assisteva alla rimozione fattuale e pubblica dei simulacri espressivi o culturali contro i quali i concettualisti e i concretisti avevano scagliato i loro strali. La liberalizzazione delle forme artistiche a partire dal 1987 imponeva una presa di coscienza personale di ognuno e di tutti, della fine non soltanto dell'odiato *homo sovieticus*, ma di quel modo di vita che era ancora l'unico ammissibile, anche per gli intellettuali non allineati. Il sentimento di trovarsi di fronte a un oggi completamente privo di appigli, di qualunque orientamento, era generalizzata e la reazione di fronte alla percezione di essere in balia di eventi incontrollabili si concretizzava nella negazione di qualunque proposta costruttiva. Proprio nell'atteggiamento distruttivo di quest'estetica sta la differenza sostanziale tra le correnti nate nella seconda metà degli anni Settanta e quelle dei primi anni del decennio successivo:

«Стеб как раз и упоминался как признак поэтов газеты *Гуманитарный фонд* и «рок-самиздата» [...]. Стеб был разрушительным, но не породил новой стилистики в литературе – по крайней мере, тогда. Позитивное влияние стеба и усвоения трэш-фольклорных стилистик на

⁶ «Произошло быстрое крушение традиционных для советской жизни сценариев, как комформистских, так и (что не менее существенно) нонкомформистских. При этом на их место сразу не пришло ничего», I. KUKULIN. *O russkoj poézii 1990-ch. Ot perestroec'nogo karnavala k novoj akcionnosti*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», n. 51, 2001, p. 249.

⁷ *Ibid.*

поэзию обнаружилось позже, во второй половине 90-х годов, когда развитие этой эстетики переплелось с неоконцептуалистскими и акционными идеями. Своего рода знаком этой эволюции и одновременно одним из главных ее результатов можно считать творчество Германа Лукомникова»⁸.

Tale atteggiamento era dettato anche dalla perdita di importanza di categorie valoriali, etiche ed estetiche tradizionali; arsenale dello scrittore diventano quindi le manifestazioni della quotidianità, soprattutto quelle più volgari o basse, mentre la sfiducia totale nei valori precedenti porta a una sorta di proposta estetica rivolta tanto contro il passato recente, quanto contro l'autorità in quanto tale e caratterizzata da «l'essere completamente onnivoro e un radicalismo divertito»⁹. Nel caso di «Gumanitarnyj Fond» questo si risolve in un territorio di sperimentazione, nel quale trova spazio «tutto ciò che gli altri non volevano pubblicare: così potremmo formulare il credo della redazione»¹⁰. Il riferimento rimanda alla tradizione degli artisti non allineati del periodo precedente, ora riproposta anche e soprattutto dal punto di vista esteriore dello stile di vita eccentrico e fuori dagli schemi (bere, fumare, vita notturna, sessualità resa pubblica)¹¹.

Nella pratica queste istanze si concretizzano nella proposta di una visione estetica molto chiara: non è un caso infatti che in molti dei numeri compaiano foto di nudo, come segnale di adesione a una visione non convenzionale, che ci sia un interesse marcato per il turpiloquio e

⁸ *Ivi*, p. 257. Trad. it.: «Lo *steb*, lo sfottio, viene appunto ricordato come segno distintivo della rivista *Gumanitarnyj Fond* e del rock *samizdat* [...]. Lo *steb* era distruttivo, ma non creò uno stile nuovo in letteratura, per lo meno allora. L'influenza positiva dello *steb* e l'assimilazione della stilistica trash-folclorica da parte della poesia emerse in seguito, nella seconda metà degli anni Novanta, quando l'evoluzione di quest'estetica venne collegata alle idee neconcettualiste e performative. Possiamo ritenere l'opera di German Lukomnikov una sorta di avvisaglia di quest'evoluzione e contemporaneamente uno dei suoi risultati migliori».

⁹ «Абсолютная всеядность и забавный радикализм», А. УРИСКИЙ, *Kratkaja istorija «Gumanitarnogo Fonda»* in *Liter.net. Geopoëtičeskij server krymskogo kluba* <<http://www.liter.net/=/Uritskiy/gumfond.html>> (ultimo accesso 6.01.2017).

¹⁰ «Все, что не хотят печатать другие – так можно было бы сформулировать credo редакции», *ibid*.

¹¹ Cfr.: l'arte della prima metà degli anni Novanta era «l'arte libera, basata sulla tradizione artistica non ufficiale», O. SARKISJAN, *Ejforija: nastroenija i transformacii art-soobščestva v 1990 godu*, in «Novoe Literaturnoe Obozrenie», n. 83, 1/2007, p. 658.

la sua «liberazione», come nel caso di *Istorija s žopoj* (*La storia del culo*), di cui fu protagonista V. Bode. A. Urickij ricorda:

«Все началось еще в 1990 году с маленькой заметки Вероники Боды “Еще раз про жопу” – о том, как сняли с выставки “За культурный отдых” работы художника К. Звездочетова, на одной из работ присутствовало слово “жопа”; затем последовала статья М. Беленького “О КПСС, Жопе и журналистской этике”, комментирующая отказ первого секретаря МК КПСС дать интервью корреспонденту нехорошей газеты, употребляющей нехорошие слова; но реакция на эти материалы была предсказуемой – зашевелились инстанции, возникло и лопнуло уголовное дело, и только [...] “Гуманитарный фонд” был изданием невероятно независимым — ни от читателей, ни от руководства фонда, ни от кого. Однако, как бы там ни было, летом 1992 Жуков поставил вопрос ребром, но уже первый выступавший – председатель Крымского Гуманитарного фонда Сид – превратил обсуждение в откровенную пародию — он предложил повысить художественный уровень газеты, используя слово «жопа» не чаще, чем один раз в номере, но и не реже. И пошло, и поехало. Впоследствии в “Гуманитарном фонде” бурно обсуждалось и эссе Несова, и собственно жопа; было объявлено о создании науки жопологии, о появлении журнала “Жопа”, о секте жопистов; балаганное действо продолжалось вовсю»¹².

¹² «Tutto ebbe inizio nel 1990 con un piccolo trafiletto di Veronika Bode: “Ancora sul culo”, sulla rimozione dalla mostra “Per un riposo di cultura” del lavoro dell’artista K. Zvezdočet, in cui compariva la parola “culo”; [al trafiletto di Bode] faceva seguito l’articolo di M. Belen’kij “Sul PCUS, sul Culo e sull’etica giornalistica”, che commentava il rifiuto del primo segretario del Comitato Moscovita del PCUS di concedere un’intervista a un corrispondente della nostra rivista, che aveva utilizzato turpiloquio; ma la reazione a questo tipo di materiale era imprevedibile, in alto qualcuno si agitò, venne imbastito un fascicolo con accuse penali che fu immediatamente chiuso. E basta [...] «Gumanitarnyj Fond» era una rivista davvero indipendente, tanto dai lettori, quanto dall’amministrazione del fondo, da tutti. Tuttavia, fu come fu, nell’estate del 1992 Žukov fece una dichiarazione categorica, ma già il primo che era intervenuto in questa storia, il presidente del Fondo Umanistico della Crimea Sid, aveva chiaramente trasformato la discussione in una farsa, proponendo di elevare il livello artistico della rivista utilizzando la parola “culo” non più e non meno di una volta a numero. E la cosa prese piede. In seguito in *Gumanitarnyj Fond* si discusse dell’articolo di Nesov e più nel concreto del “culo”; fu dichiarata la nascita della culologia, la pubblicazione della rivista «Culo», la creazione della setta dei culisti; questa rappresentazione da baraccone continuava in ogni dove», URICKIJ,

Tutto ciò è sintomo di una voglia di opposizione, aprioristica e totale nei confronti di ogni forma di autorità; il *pathos* protestatario era certamente massimalista, a tratti puerile e improvvisato, ma proprio per questo in linea con l'emozionalità e l'incontenibilità del desiderio di inserirsi nel discorso culturale dell'epoca 'alla propria maniera'. La protesta era spesso diretta anche contro la gerarchia letteraria che portava a vedere qualunque operazione artistico-culturale come parte della grande cultura russa, e addirittura la volontà di forzare e rompere il canone fa preferire autori sconosciuti ed evidentemente *outsider*: le eccezioni in questo senso sono poche, sono gli eroi del *samizdat* recente e della cultura non ufficiale post-staliniana.

Tra l'opera di coloro che collaborarono con «Gumanitarnyj Fond», quella di Bonifacij (pseudonimo e alter-ego di G. Lukomnikov fino al 1994) esprime in maniera coerente e personalissima la visione della redazione della rivista, di cui diventa una delle voci più importanti e riconoscibili:

«Откуда взялся Бонифаций – неизвестно. Возможно, он неожиданно самозародился среди бумаг, пыли и чернил, но должен был появиться такой поэт, неприкаянный, нищий и безытный – современный вариант Хлебникова или Хармса — неприемлемый нигде, остро-радикальный и наивно-восторженный – и он появился в редакции, садился, пил чай, закуривал, весело или грустно выглядывая из зарослей волос; в другой раз приходил постриженный под ноль и напоминал тогда выходца из Среднеазиатских республик — не хватало чалмы и кинжала за поясом. “Гуманитарный фонд” неотделим от его текстов, они срослись как сиамские близнецы, как ветка и лист, как стебель и цветок. А еще Бонифаций выступал в роли публикатора и организатора. 21.12.1991, в день-перевертыш, он, вместе с Андреем Белашкиным, провел первый (и единственный) фестиваль палиндрома – съехались поэты, над городом высветилась строка: “А роза упала на лапу Азора”, дети хором читали лирику Ладьины; затем последовала соответствующая конференция. Маленькой сенсацией стало появление в ГФ стихов Дмитрия Авалиани – публикацию готовил тот же Бонифаций, как и знаменитый Пушкинский номер, в котором были собраны все ‘непристойные’ стихи Александра Сергеевича. Да и

много, много чего произошло, прежде чем в январе 1994 года поэт Бонифаций таинственно исчез»¹³.

La sua opera è la dimostrazione più compiuta del rinnovamento estetico che si costruiva sulle macerie della cultura precedente; l'atteggiamento infantile, eccessivo, massimalista diventa gesto soppesato e autoriale, una maschera che detta la linea poetica. In realtà la *clownerie* e l'apparente mancanza di serietà nei confronti dell'opera letteraria, della propria prima di tutto, cela un tipo di attenzione rivolta non tanto al contenuto, quanto all'aspetto formale dell'opera, per la quale i 'temi' divengono un 'pretesto' per comporre¹⁴. Il rapporto con la tradizione artistica precedente è piuttosto chiaro, rimanda all'avanguardia storica,

¹³ «Da dove spuntò Bonifacij non lo sa nessuno. Forse era venuto fuori da dietro le carte, la polvere e l'inchiostro, ma avrebbe comunque dovuto comparire un poeta così, senz'arte né parte, indigente e senza un tetto sopra la testa, una variante contemporanea di Chlebnikov o Charms, reietto dappertutto, estremamente radicale e ingenuamente incantato, e fece la sua comparsa nella nostra redazione, si sedeva con noi, beveva il tè, fumava qualche sigaretta, guardava intorno da sotto quella selva di capelli; altre volte compariva rasato a zero e allora ricordava un esule di qualche repubblica dell'Asia centrale, gli mancava solo il turbante e la scimitarra alla cintola. «Gumanitarnyj Fond» era inscindibile dai suoi testi, essi si svilupparono insieme come gemelli siamesi, come un ramo e la fogliolina, come lo stelo e il fiore. Inoltre Bonifacij aveva un ruolo come pubblicista e organizzatore. Il 21.12.1991, il giorno palindromo, insieme ad Andrej Belaškin promosse il primo (e unico) festival del palindromo, giunsero [a Mosca] poeti, sulla città sveltava il verso «A roza upala na lapu Azora» [«E la rosa cadde sulla zampa di Azor», verso palindromo di A. Fet, reso celebre dalla fiaba *Zolotoj ključik, ili priključenija Buratino* (*La chiavetta d'oro o le avventure di Buratino*, 1936) di A. Tolstoj], i bambini leggevano in coro la lirica di Ladygin; a tutto ciò seguì la conferenza sul tema. Ebbe una certa risonanza la pubblicazione su *GF* [*Gumanitarnyj Fond*] dei versi di Dmitrij Avaliani; la pubblicazione fu curata da Bonifacij, come anche il celebre numero puškiniano, nel quale erano raccolte tutte le liriche 'indecenti' di Aleksandr Sergeevič. E avvenne molto, molto altro prima che nel gennaio del 1994 il poeta Bonifacij scomparisse misteriosamente», *ibid.*

¹⁴ Questo discorso esula dagli scopi del presente lavoro. Per una trattazione più esaustiva dell'approccio formale nell'opera di G. Lukomnikov, cfr.: KUKULIN, *O russkoj poezii 1990-ch.*, cit., pp. 248-262; T. BONČ-OSMOLOVSKAJA, *Koncepcii beskončnosti v korotki-ch stichotvorenijach Germana Lukomnikova*, testo accessibile su *Academia* <https://www.academia.edu/Концепции_бесконечности_в_коротких_стихотворениях_Германа_Лукомникова> (ultimo accesso 6.01.2017); A. GRAF, *V poiskach novoj vyrazitel'nosti: o tvorčestve Germana Lukomnikova*, in *Učenie zapiski Kazanskogo universiteta. Gumanitarnye nauki*, 2011, tom 159, kn. 2, pp. 75-85; M. MAURIZIO <*sic!*>, «Nu do vstreči / V russkoj reči». *Problema sub"ekta v poezii G. Lukomnikova-Bonifacija 1990-2000-ch gg.*, in corso di stampa.

nello specifico agli esperimenti più radicali nell'ambito della lingua poetica: ad esempio, la poesia *Chor soglasnych* si riferisce chiaramente a *Perečēn'. Azbuka uma*, riproponendo il discorso chlebnikoviano in una chiave differente:

«К кашляет, крихтит.
Л лопочет и лепечет.
М мычит или молчит.
Н ноет, нудит.
П пукает, пыхтит.
Р ревьёт, рычит, рокочет.
С свистит, сипит, сопит.
Т талдычит и твердит.
Ф фыркает, фырчит»¹⁵.

«М – деление некоторого объема на неопределенно большое число частей, равных ему в целом. М – это отношение целого предела строки к ее членам. Мука, молот, млин, мел, мягкий. Мышь. Мочка. Л – переход движения из движения по черте в движение по площади, ему поперечное, пересекающее путь движения. $L = \sqrt{-1}$. Лоб, латы, лыжи, лодка, лет, лужа (движение веса)»¹⁶.

È interessante notare come rispetto alla tradizione di riferimento una produzione fortemente formalizzata come quella di Bonifacij cambi il contenuto, ma non l'idea alla base del discorso artistico: l'idea dell'aura semantica insita nella parola e dettata dal suo suono iniziale, uno dei fondamenti della speculazione sulla parola universale di Velemir Chlebnikov, viene traslata nell'opera contemporanea senza trasformazioni evidenti. Lo stesso si può dire a proposito del rapporto

¹⁵ BONIFACIJ I G. LUKOMNIKOV, *Pri vide lis vo mrake*, Samokat (serija Vers libre), <Moskva> 2011, p. 94. Trad it.: «[...] La K fa coff-coff e chiama. / La L è lallazione ludica / La M muggisce e sta muta / La N fa no-no-no ed è noiosa / La P puzza e fa “che pizza!” / La R romba, ruggisce e rimbomba. / La S sibila, ha suoni di basso e la sinusite. / La T fa tirate ed è tassativa. / La F fa uff e fa fuu-fuu». Le traduzioni dei versi di G. Lukomnikov in questa sede sono da considerare di servizio e funzionali all'illustrazione del metodo di cui nell'articolo.

¹⁶ «M è la divisione di un certo volume in una quantità indefinita, ma grande, di parti, uguali all'intero. M è la relazione che il limite del verso stabilisce con i suoi membri. È sofferenza [muka], martello [moloť], mulino [ucr.: mlyn], gesso [mel], soffice [mjagkij]. Topo [myš']. Lobo dell'orecchio [močka]. L è passaggio di movimento da un movimento su una linea nel movimento su una superficie ad essa trasversale che interseca la linea del movimento stesso. $L = \sqrt{-1}$. Fronte [lob], corazza [laty], sci [lyši], barca [lodka], volo [let], pozza [lužā] (movimento del peso) [...]», V. CHLEBNIKOV, *Sobranie sočinenij. V 6 tt. Tom šestoj, Kniga pervaja. Staŕi (nabroski). Učēnye trudy. Vozzvanija. Otkrytye pišma. Vystuplenija. 1904-1922*, IMLI RAN, Moskva 2005, p. 124.

tra i *Ravnobukvicy* e il manifesto della *Sdvigoljja* di Aleksej Kručenyč:

«Ира дуется
И радуется»¹⁷.

oppure

«Любовь Иванна,
Вам нужна любовь и ванна»¹⁸.

La relazione con l'avanguardia storica, oltre che nel caso del cubo-futurismo sperimentale, passa anche per l'innovazione nel campo della rima portata avanti da Vladimir Majakovskij e altri (uno su tutti Vadim Šeršenevič). Il fatto che il tribuno del futurismo raccogliesse rime composte, rare o insolite, appuntandole in un quaderno, o il saggio *Kak delat' stichi* (*Come fare versi*, 1926) sono piuttosto eloquenti a proposito dell'approccio studiato, razionale, formalizzato di Majakovskij. In questo senso la pratica di Bonifacij si pone come assolutizzazione della tendenza formale dell'avanguardia, spesso riducendo al minimo gli elementi che non hanno un ruolo diretto nell'innovazione formale del verso o nella *boutade* poetica fine a se stessa. Spesso questa tendenza è dichiarativa:

«Напишу-ка я для рифмы,
Что гитарный съели гриф мы»¹⁹.

Uno dei riferimenti culturali che si celano dietro questa visione letteraria è Nikolaj Glazkov, che proprio in quel periodo diventa una figura estremamente attuale per il discorso estetico e artistico, anche grazie al recupero della sua produzione non ufficiale una decina d'anni dopo la sua morte. Il legame della sua produzione con il futurismo è

¹⁷ «Ira si arrabbia / e gioisce», BONIFACIJ I LUKOMNIKOV, *Pri vide lis vo mrake*, cit., p. 15.

¹⁸ «Ljubov' Ivanna / Lei ha bisogno di amore e di una doccia», *ibid.*

¹⁹ «Dai che scrivo per trovar la rima / Che abbiamo ingoiato un manico di chitarra», BONIFACIJ, *Izbrannoe, ili Nazvanie, ili Mež dvuch nosov. Prodolženie*. In *Vavilon* <<http://www.vavilon.ru/bgl/bon2.html>> (ultimo accesso 24.01.2017). Qui il focus è sulla rima composta RIFMY / GRIF MY.

noto, in particolare con Kručenyč, Majakovskij²⁰, e proprio la vena sperimentale di Glazkov, accanto a una chiara tendenza all'antiestetismo, lo rese una delle figure più interessanti per l'*underground* sovietico della fine degli anni Settanta, in primo luogo per Vsevolod Nekrasov e Dmitrij Prigov²¹, figure centrali del concretismo e del concettualismo, a loro volta molto attuali per Bonifacij. Per tutti questi autori era centrale l'attenzione, sebbene in maniera e in forme molto diverse, al rinnovamento linguistico ed espressivo, in particolar modo la poetica concretista aveva un chiaro orientamento formale e antiestetico.

Il sentimento di sconforto del periodo preso in esame non era proprio soltanto di chi debuttava sulla scena letteraria, ma anche dei protagonisti del periodo precedente: la poesia-manifesto *Metod* (1991) di Genrich Sapgir si pone come definizione di una tappa nuova nella produzione di questo autore proteiforme, nel contesto della quale il cambiamento che avviene a partire dal 1989 è sintomo non soltanto di una volontà di ricerca, ma anche e soprattutto di quel senso di spaesamento di cui sopra. *Metod* è una sorta di frattale verbale, nel quale le parole compaiono non già come unità espressivo-semantiche, ma come elementi da combinare in maniera aleatoria, senza che questo alteri il senso di ogni stringa verbale:

«Случайные слова возьми и пропусти
 Возьми случайные и пропусти слова
 Возьми слова и пропусти случайные
 Возьми «слова, слова, слова»
 Возьми слова и пропусти слова
 Возьми и пропусти «возьми» –
 и слова пропусти»²².

Tanto il titolo, quanto la concezione di quest'opera come di esercizio espressivo riducono il ruolo autoriale, lasciando spazio alla visione delle

²⁰ Cfr. I. VINOKUROVA, «Vsego liš' genij...». *Sud'ba Nikolaja Glazkova*, Vremja, Moskva 2006, pp. 35-36, 64-66; il riferimento per la raccolta *Vokzal fu Oblako v štanach* (*La nuvola in calzonni*) e la disposizione dei versi della raccolta (non pubblicata nel momento della sua stesura, alla fine degli anni Trenta) fu suggerito da L. Brik (cfr. *ivi*, p. 201).

²¹ Cfr. *ivi*, pp. 6 e 423.

²² «Parole casuali prendi e filtra / Prendi casuali e filtra parole / Prendi parole e filtra casuali / Prendi "parole, parole, parole" / Prendi parole e filtra parole / Prendi e filtra "prendi" – / e filtra parole», G. SAPGIR, *Izbrannoe, Tret'ja volna Moskva-Pariž-N'ju-Jork* 1993, p. 205.

formule poetiche come elementi matematico-verbali, senza significato rilevante (le parole da «prendere» sono casuali, *slučajnye*). Nel contesto della produzione sappgiriana questo tipo di testo può essere considerato come la continuazione della sperimentazione sul testo vuoto o assente, al quale l'autore era rimasto legato fin dal secondo ciclo *Molčanie* (*Silenzio*, 1962), ma certamente la mancanza di forza propulsiva e di creatività che la concezione di *Metod* lascia intuire è un segno del tempo. Un modo di sentire molto simile è testimoniato da un testo di Bonifacij, composto nello stesso anno, ma indipendentemente da Sapgir²³, che curiosamente porta lo stesso titolo:

«Опять опечаток богатый улов!
Как сложен процесс написания слов!
Берусь радикально его упростить!
И сложный язык наш простым заменить!
Отныне заменим мы каждое слово
На универсальное слово «карова»!
Карова карова карова карова.
Карова карова карова карова.
Карова карова карова карова.
Карова карова карова карова.
Процесс написания слов упростился.
Процесс прочтения слов упростился.
Процесс говорения слов упростился.
Процесс понимания слов усложнился»²⁴.

Questo 'metodo' è ancora più aleatorio di quello di Sapgir, pur essendo figlio di una sensibilità molto affine, ma – a differenza di quello del poeta concretista – fa affidamento sullo *steb*: se il 'metodo' di Sapgir tende a conferire una validità identica a tutte le parole 'casuali', indipendentemente dalla sfera e dal registro ai quali esse afferiscono,

²³ Conversazione privata, 10.06.2016.

²⁴ «Di nuovo di refusi un'abbondante messe! / Il processo di scrittura di parole è assai complesso! / Mi metto a semplificarlo in modo radicale! / E l'ardua nostra lingua cambio con un'altra, elementare! / Da adesso ogni parola a cambiar si provi / con la parola universal "karova"! / Karova karova karova karova. / Il processo di scrittura delle parole è semplificato / Il processo di lettura delle parole s'è semplificato / Il processo di pronuncia delle parole s'è semplificato / Il processo di comprensione delle parole s'è complicato», BONIFACIJ I LUKOMNIKOV, *Pri vide lis vo mrake*, cit., p. 90.

nonché dalla violazione delle norme linguistiche, la scelta di Bonifacij è invece di rifugiarsi in una forma di alogismo appena percettibile, questo perché la parola 'universale' *karova* è omofona (ma non omografa) di *korova* (mucca), e rimanda quindi a un senso conosciuto, sebbene basso e implicitamente impoetico. Il riferimento alla lingua universale cubofuturista insito nell'idea stessa di rinominazione poetica esclude qui ogni possibilità di ricreare la «purezza primigenia»²⁵. È noto che il livello di conoscenza di una lingua determina il livello di comprensione del mondo circostante; in questo caso la riduzione dell'esperienza fenomenologica alla sola parola *karova* porta alla banalizzazione della ricezione del mondo, attraverso l'omofonia con il termine *mucca*, e di conseguenza a un'incapacità, contemporaneamente fattuale e paradossale, di comprenderlo pur essendo in grado di esprimerlo.

Nell'universo logocentrico di Bonifacij ogni dichiarazione, idea e tesi si relativizza, riducendosi a dimostrazione di capacità scrittoria fine a se stessa; è ovvio quindi che la sostituzione di *tutti* i concetti con il concetto di *karova* è funzionale alla semplificazione di un processo scrittorio, per il quale il significato dell'opera è circostanziato e dipendente dalla forma esteriore della stessa. Ovviamente una posizione tanto estrema in un contesto fluido come quello della Russia dei primissimi anni Novanta non poteva che essere dichiarativo; in realtà le emozioni e i sentimenti trovano posto in questo esasperato logocentrismo, come anche il discorso sul sé, ma in maniera sempre inedita e inaspettata:

«Эта “неразбериха” невесома не потому, что пишущий автор за черновиком «видит целое», а наоборот – потому, что результат релятивизируется: финальный текст задним числом по значимости уравнивается с черновиками. Таким образом, время автора, внутреннее время авторского сознания представлено как утопически преобразенное время непрерывного творчества. Естественно, в

²⁵ Cfr.: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и 'изнасилованное'. Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена» [«Le parole muoiono, il mondo è eternamente giovane. L'artista ha osservato il mondo con occhio nuovi e, come Adamo, conferisce a tutto un nome. Il giglio è bellissimo, ma la parola “giglio” è indecente, stratonata da ogni parte e 'violentata'. Per questa ragione io chiamo il giglio *euy* e la purezza primigenia è ristabilita»], A. KRUČENYCH, *Deklaracija slova kak takovogo*, in *Ид., Kukiš prošljakam. Faktura slova. Sdvigologija russkogo jazyka. Apokalipsis v russkoj literature*, Gileja, Moskva-Tallinn 1992, p. 43.

такой системе тоже есть и отбор эмоций и мировосприятий, и эстетическое оформление, но они действуют на иных уровнях, чем в традиционной поэзии»²⁶.

Richiamandosi alla definizione di *minus-priemy* di Ju. Lotman, possiamo dire che gli oggetti del mondo di Lukomnikov-Bonifacij gravitano attorno a un nucleo di *minus-konteksty*: non già grazie alla mancanza del contesto, ma grazie al fatto che si avverte l'assenza dello stesso, che a sua volta rende lo spazio logo- e testocentrico materico. La volontà, qui chiaramente autoriale, di non 'comparire' nella propria opera, di evitare la soggettivizzazione del verso e il conseguente ricorso a maschere e modi che camuffino la voce dello scrittore è un altro sintomo del tempo, una conseguenza della coscienza di non essere in grado di esprimere il mondo attorno a sé e se stessi in quel mondo. In quest'ottica una tecnica ben sfruttata dal postmodernismo come l'appropriazione (*aproprijacija*) diventa un modo per tematizzare la scrittura, senza 'personalizzarne' il contenuto. Questo non può avvenire in virtù della mancanza generalizzata di valori e idee definenti il mondo circostante. Curiosamente anche in questo caso l'esperienza scrittoria di Sapgir e Lukomnikov presentano dei punti in comune. Il ciclo *Černoviki Puškina* (1985) del primo 'completa' i manoscritti incompiuti del poeta del XIX secolo, riscrivendo di fatto molte sue opere. A questo ciclo è sotteso un accurato lavoro di ricerca nell'archivio di Puškin, del quale Sapgir tenta addirittura di riprodurre la grafia prima di mettersi all'opera, al fine di creare un contatto²⁷. A proposito di questa raccolta Jurij Orlickij parla di *mistifikacija*²⁸, alludendo al tentativo di spacciare per proprie opere 'prese in prestito', sebbene in realtà i frammenti puškiniani nel testo di Sapgir siano indicati in

²⁶ «Questo "pasticcio" è importante non perché l'autore "veda qualcosa di compiuto" dietro al manoscritto, ma al contrario perché il risultato si relativizza: osservando con il senno di poi, il testo finale viene equiparato ai manoscritti. In questa maniera il tempo dell'autore, il tempo interiore della coscienza autoriale viene presentato come il tempo utopisticamente trasformato di un'arte senza fine. È naturale che in un tale sistema ci sia una scelta di emozioni e visioni del mondo, un aspetto estetico, ma questo funziona a un livello diversi rispetto alla poesia tradizionale», KUKULIN, *O russkoj poëzii 1990-ch.*, cit., p. 260.

²⁷ Cfr.: JU. ORLICKIJ, *Vvedenie v poëtiku Sapgira: sistema protivopostavlenij i strategija ich preodolenija*, in *Velikij Genrich*, RGGU, Moskva 2003, p. 163.

²⁸ *Ivi*, p. 164.

corsivo, oltre che con la duplice datazione delle due stesure da parte di Puškin e di Sapgir centosessanta anni dopo il primo²⁹. In questo modo l'autore instaura una conversazione al di sopra dell'abisso temporale che separa i due, servendosi dell'epoca puškiniana come di un tramite, di una voce altra, ma familiare per parlare dell'oggi ricorrendo solo in parte alla parola originale; tale procedimento in una certa misura esonera lo scrittore moderno dalla responsabilità per le proprie affermazioni, e questo è fondamentale, come già detto, nel contesto nel quale si muovono questi autori.

In *Chokku pljus* (2000, 2006³⁰) Lukomnikov ricorre a una strategia simile, sebbene non abbia a che fare con un'opera incompiuta e non 'riattualizzi' la voce della tradizione russa, ma 'russifichi' le terzine della tradizione giapponese, aggiungendo un verso e trasformandole in quartine (per di più parzialmente rimate), più usuali all'occhio e all'orecchio russo. Alla base dell'operazione di Lukomnikov c'è lo stesso interesse filologico che muove la penna di Sapgir³¹, ma se per il poeta concretista il compimento dei *Manoscritti di Puškin* era un modo per parlare con e attraverso l'illustre predecessore, in *Chokku pljus* l'aggiunta del quarto verso e della rima stravolge il senso della terzina giapponese, traducendola in un substrato assente nell'originale, dal quale emergono

²⁹ La volontà di 'continuare' l'opera puškiniana è rivelata anche dall'ampliamento di *Istorija sela Gorjuchina* (*Storia del villaggio Gorjuchino*) fino a farne una saga, i cui confini temporali vanno ben oltre la morte di Puškin, che diventa egli stesso membro della comunità di Gorjuchino.

³⁰ Questo ciclo non è stato pubblicato come unitario: una parte consistente di *Chokku pljus* compaiono in G. LUKOMNIKOV, *Babočkin polet*, s.e., Moskva 1999 e in JAPONSKIE POETY + G. LUKOMNIKOV, *Babočkin polet ili Chokku pljus*, Moskva-Sankt-Peterburg, Krasnyj matros, 2001, oltre che nella raccolta delle opere, ospitata dal sito *Vavilon* <<http://www.vavilon.ru/bgl/>> (ultimo accesso 6.01.2017).

³¹ Lukomnikov si rifa alle traduzioni in russo di M. Bashō e di altri trentadue celebri autori ad opera di V. Markova, nonché alle antologie e alle raccolte pubblicate in Russia nell'arco di circa mezzo secolo, nello specifico, come riferito dall'autore stesso (corrispondenza privata, 8.01.2017), le seguenti: *Japonskaja poëzija*, Gos. Izd. Chudožestvennoj literatury, Moskva 1956, pp. 166-271.; *Japonskie trechstišija. Chokku*, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1973; *Klassičeskaja poëzija Indii, Kitaja, Korei, V'etnama, Japonii*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1977, pp. 739-796; *Dalekie i blizkie*, vyp. 25-27, Progress, Moskva 1978, pp. 42-89; *Basë, Stichi*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1985; T. GRIGOR'eva, *Krasotoj Japonii roždennyj*, Iskusstvo, Moskva 1993, pp. 231-243; *Japonskie trechstišija*, Letopis'-M, Moskva 1999; *Japonskaja klassičeskaja poëzija*, Rusič, Smolensk 2001.

aspetti formali fondamentali per la scrittura lukomnikoviana, come per esempio l'abbassamento del registro, la distruzione della liricità effimera dello haiku, ma anche l'aggiunta di elementi formali estranei alla tradizione di partenza:

«И мотылёк приметен!
Он тоже пьёт благовонный настой
Из лепестков хризантем...
ОН ПАЦАН НЕПРОСТОЙ»³².

La realtà giapponese di quattro secoli addietro viene modificata e tradotta nel lessico della Russia odierna (come si intuisce dalla parola *pacan*), volgarizzata prima di tutto nel senso dell'eredità culturale cui rimanda lo haiku. Come in *Černoviki Puškina*, questo metodo serve come via d'uscita dall'afasia espressiva della contemporaneità, ma il risultato di Lukomnikov è più estremo e irriverente:

«Все листья сорвали сборщицы...
Откуда им знать, что для чайных кустов
Они – словно ветер осени!
ЕЩЁ ОДИН СТИХ ГОТОВ»³³.

Questa quartina è in realtà un esempio di appropriazione testuale, dal momento che l'aggiunta non è nient'altro che la constatazione dell'avvenuto mutamento di autorialità. In generale, la pratica di Lukomnikov mostra come il rapporto con la tradizione sia molto meno 'problematico' e ossequioso.

La poetica di Lukomnikov portata avanti fino all'inizio del nuovo millennio è figlia della sensibilità della fine degli anni Ottanta in virtù del disimpegno comunicativo e dello *steb* come fondamento del discorso artistico; il rifiuto aprioristico e l'inconciliabilità con qualunque concezione estetica condivisa la pone nella stessa linea evolutiva del punk russo (Grazdanskaja Oborona e Janka Djagileva, di cui Lukomnikov

³² «E la falena si può scorgere / Anch'ella beve quell'infuso aromatico / di petali di crisantemi... / È UN TIPO SEMPLICE E SIMPATICO», JAPONSKIE POETY + LUKOMNIKOV, cit., p. 16.

³³ «Tutte le foglie han raccolto i giardinieri... / Non possono sapere che come in autunno il vento / esse sono per i cespugli di tè! / ED ECCO UN ALTRO CARME È PRONTO», *ivi*, p. 41.

fu amico) o della musica demenziale colta (NOM), indubbie fonti di ispirazione per autori fondamentali per la definizione del paradigma poetico del decennio successivo, come Ja. Mogutin o A. Rodionov. Il periodo post-sovietico propone un'interessante rilettura dell'estetica non conformista, riattualizzandola nel senso di un interesse nei confronti di forme espressive dettate da deviazioni psichiche, dall'estetica primitivista o dal trash: in questo I. Kukulin vede una risposta al cinismo del periodo sovietico in cui gli scrittori si erano formati, un cinismo metafisico, che sconfinava nel macabro e che poteva essere fatta risalire all'opera concretista di I. Cholin³⁴. Aggiungendo qualche tassello a questo mosaico evolutivo, si giunge immancabilmente all'estetica promossa da *Gumanitarnyj Fond* di cui la poesia di Bonifacij è l'espressione più fedele. Sebbene anagraficamente più vicino alla prima generazione post-sovietica, dal punto di vista artistico egli esprime appieno la sensazione di stagnazione culturale degli ultimi anni dell'URSS, di quel modo di sentire, che opponeva la beffa e la pernacchia a un sistema di valori desueti, fino a poco prima considerati autorevoli e improvvisamente divenuti incomprensibili; proprio il massimalismo acritico e il rifiuto anarchico di qualunque *status quo*, di qualunque proposta socio-culturale istituzionalizzata rendeva impossibile restituire la visione di sé in qualunque forma che non fosse atrofizzata ed eccessiva, violenta e sovversiva degli epistemi invasi fino a quel momento, come anche della concezione dell'arte e del proprio ruolo in quel contesto.

³⁴ KUKULIN, *O russkoj poëzii 1990-ch.*, cit., p. 252.

Claudia Olivieri

*A teatro è diverso. La violazione della norma
e della normalità sulle scene russe contemporanee*

ABSTRACT:

Sulle scene russe di oggi sono molti i progetti di teatro 'sociale' e 'inclusivo'; ne sono un esempio gli spettacoli *Notte di maggio* del Moskovskij teatr kukol e *Toccabili* del Teatr Nacii. In essi la diversità non è solo contenuto, ma diventa strumento, per ampliare i confini 'fisici', ricettivi, drammaturgici. Nel contempo, l'attenzione alla diversità è una delle novità dell'intera dimensione sociopolitica russa odierna. L'investimento nel sociale delinea uno spazio di confronto (anche) artistico e spesso alternativo ai canali ufficiali e va pertanto approfondito, per illuminare non tanto la 'diversità', quanto la 'normalità' e per meglio comprendere la Russia e la sua attuale Cultura.

On the Russian scenes there are many social and inclusive theatre projects; examples of this are the *A night in May* of the Moscow Puppet Theatre and *Touchable*s of the Nacii Theatre. In these works, diversity is not only the topic but it also becomes a means of enlarging physical, sensory and artistic boundaries. At the same time, the attention to diversity is one of the novelties of the entire current Russian social political dimension. Investing in the social sphere gives an area for artistic and comparing and contrasting and is often an alternative to the official channels and should therefore be studied, to underscore not so much diversity as much as normality and to better understand Russia and its present day culture.

У Бога есть длинная лестница от неба до самой земли. Ее становятся перед светлым воскресением святые архангелы; и как только Бог ступит на первую ступень, все нечистые духи полетят стремглав и кучами попадают в пекло, и оттого на Христов праздник ни одного злого духа не бывает на земле.

Н. Гоголь, *Майская ночь, или Утопленница*¹

¹ «Dio ha una lunga scala che scende dal cielo fino a terra. La calano prima di Pasqua gli arcangeli santi; e non appena il Signore mette piede sul primo scalino, tutti gli spiriti impuri volano giù a capofitto e a frotte precipitano nell'inferno, e perciò per festa di Cristo sulla terra non c'è nemmeno uno spirito malvagio», N.V. GOGOL', *Notte di maggio*, in Id., *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*, trad. di E. Guercetti, BUR, Milano 1993, p. 86.

1. *Teatri diversi*

Leggevo la citazione di apertura, tratta da *Majskaja noč'* (*Notte di maggio*) di Nikolaj Gogol², su un bigliettino lasciandomi in mano alla fine di una riduzione scenica dell'opera omonima, cui ho assistito a Mosca nel settembre del 2015. Sullo scorcio dello stesso anno il portale *Colta.ru* pubblicava un 'bilancio teatrale', nel quale alcuni critici si pronunciavano sulla stagione appena passata e su quella ancora in corso³. Tra preferenze accordate all'unisono, o espresse individualmente, mancava una riflessione sui *social'nye proekty*, i «progetti sociali», che, pur generando sentimenti e pareri discordanti, sono oggi molto diffusi sulle scene e 'oltre' le stesse. Su di essi si sofferma invece Aleksej Kiselev di *Afiša-Vozduch*⁴, con un dettagliato elenco di varie esperienze di teatro 'marginale', ovvero di un teatro allestito in spazi e con attori 'eccentrici' rispetto ai palcoscenici 'tradizionali'.

Sul modello della *Class Act*, importata dal Traverse Theatre di Edimburgo, il Teatr.doc conduce in carcere e nei riformatori i laboratori *Pesni našej tjur'my* (Canzoni delle nostre prigioni) e *Moj put'* (*Il mio cammino*), nella colonia penale di Rostov viene approntato un teatro permanente e messo in scena il *Re Lear*, mentre la ex-detenuta Marina Kleščeva è ormai una *rezident* del 'Dok' e un'attrice affermata anche al cinema e in TV⁵. Sono ancora più numerose e articolate le iniziative promosse negli orfanotrofi, dove gli ospiti scrivono e interpretano le loro *pièce* sotto la supervisione di drammaturghi e attori di fama, guadagnando talvolta ribalte di grande prestigio. Nell'ottobre 2015 al Teatro Puškin di Mosca si è, ad esempio, svolto il festival *Ja ne odin* (*Io non sono solo*), nell'ambito del quale i registi Ženja Berkovič, Jurij Titov, Konstantin Koževnikov, Egor Atamancev hanno guidato i bambini in *études* plastici e vocali, esercizi di *verbatim* e improvvisazioni

² N.V. GOGOL', *Majskaja noč', ili utoplennica*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij v 14 tomach*, AN SSSR, Moskva-Leningrad 1937-1952, t. I (1940), p. 156.

³ La rassegna *Byla by svinaja golova, a teatr najdetsja* compendia le opinioni di Elena Koval'skaja, Oleg Zincev, Pavel Rudnev, Alla Šenderova, Ol'ga Fedjanina, Kristina Matvienko, Anton Chitrov, Andrej Pronin <<http://www.colta.ru/articles/theatre/7979>> (ultimo accesso 25.7.2016).

⁴ A. KISELEV, *Čto takoe social'nyj teatr* <<http://daily.afisha.ru/archive/vozduh/art/chto-takoe-socialnyy-teatr/>> (ultimo accesso 25.07.2016).

⁵ La Kleščeva, che al Teatr.doc si esibisce nello 'spettacolo di testimonianza' *Lir-Klešč* <<http://www.teatrdoc.ru/events.php?id=118>> (ultimo accesso 25.07.2016), lavora anche con Kirill Serebrennikov, Ksenija Sobčak, Pavel Kostomarov e Aleksandr Rostorguev.

di elevato impatto estetico e sociale. Sono infine decine gli spettacoli che vedono protagonisti i disoccupati (*501 Blues* di Bruno Lajara), gli immigrati (*Akyn-opera* di Vsevolod Lisockij), gli anziani (*Programma: vremja* del Liquid Theatre), i senzatetto (*Neprikasaemye – Gli intocabili* – di Michail Patlasov), gli ex-tossicodipendenti (*Brosit' legko – Smettere è facile* – di Ruslan Malikov e Marina Krapivina).

Una simile ondata creativa è supportata anche dalla riflessione teorica. Nel 2011 Elena Gremina sancisce il 'patto di scambio' tra artista e società con *Teatr + obščestvo*, al quale è da allora riservata una sezione critica del festival *Zolotaja maska*⁶. Dall'anno accademico 2014-2015 il Rossijskij Gosudarstvennyj Social'nyj Universitet ha avviato il corso *Social'nye proekty v teatre*, diretto da Ruslan Malikov⁷. Negli ultimi mesi si è dibattuto di *social'nyj teatr* ai *Kul'turnye Forumy* di San Pietroburgo e Mosca, al Centr sovremennogo iskusstva e al Centr Mejerchol'da⁸. È dell'estate 2016 il numero monografico della rivista «Teatr» interamente dedicato all'argomento⁹.

In questa sede mi concentrerò su alcuni progetti di teatro inclusivo, di cui sono stata testimone partecipe. Tali esperienze si sono vieppiù imposte nel panorama drammaturgico russo degli ultimi anni. Hanno (letteralmente) portato in scena i diversamente abili, aiutando i normodotati a condividere e ad immedesimarsi nella loro condizione. Simboleggiano e concretizzano, non senza conseguenze sul piano artistico, un «incontro

⁶ «*Teatr + obščestvo* ha due finalità: sostenere il teatro indipendente e 'guadagnare' alla cultura i russi avulsi da essa, [...] per essi il teatro non è eversione, ma un mezzo di integrazione e realizzazione artistico-sociale» <<http://www.teatrdoc.ru/proj.php?id=10>> (ultimo accesso 25.07.2016). Tra gli altri, alla *Zolotaja maska* hanno raccontato le loro esperienze i gruppi *Šedevry literatury dlja škol'nikov*, *Class Act*, *Bol'ničnye clouny* e i partecipanti al progetto del carcere minorile di Možajsk <<http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=966>> (ultimo accesso a tutti i siti 25.07.2016).

⁷ Cfr. <http://rgsu.net/press-centre/news/news_3741.html> (ultimo accesso 25.07.2016).

⁸ Al Centro di arte contemporanea e al Mejerchol'd si sono tenute rispettivamente le lezioni *Ne tol'ko zerkalo. V poiskach social'nogo teatra* (di Florian Malzacher) e *Aktual'nye funkcii teatra. Osobyj teatr: iskusstvo, terapija ili bezbar'ernaja sreda? Inkljuzivnye teatry i social'nye proekty v Rossii i Evrope* (di Elena Koval'skaja).

⁹ Cfr. «Teatr», nn. 24-25, luglio 2016. Il numero affronta il tema sincronicamente (con una variegata panoramica dai maggiori *social'no-pedagogičeskie proekty* russi alla danza-terapia) e diacronicamente (dalle *massovye inscenirovki e agitdejstva* post-rivoluzionarie alla 'teatro-terapia' di Evreinov, ricondotta allo psicodramma), in ambito straniero (i drammi didattici di Brecht, il 'teatro dell'oppresso' di Augusto Boal, il sociodramma di Jacob Moreno) e locale (importato dall'estero, il teatro socio-pedagogico vanta precedenti sovietici e russi ed è oggi declinato in maniera originale e autonoma).

etico» con l' 'altro', nel quale ciascuno resta fedele a se stesso, «non sottomettendo, né sottomettendosi»¹⁰. Mi riferisco agli spettacoli *Prikasaemye* (*Toccabili*) e *Majskaja noč'*, citato ad apertura del presente saggio.

2. *Gogol' in 4D*

Majskaja noč' è in repertorio al Moskovskij Teatr Kukol (Il teatro delle marionette di Mosca) dalla primavera 2013 e ha avuto una *nomination* per la categoria *Ėksperiment* della *Zolotaja maska* dell'anno successivo¹¹. Il Teatr Kukol ha un cartellone rivolto ai più piccoli, apparentemente lontano dalla sperimentazione e dall'impegno sociale; la *pièce* proposta è una riduzione abbastanza fedele di una delle *povesti* del ciclo gogoliano di *Dikan'ka*, parimenti fruibile da adulti e bambini. Eppure la locandina reclamizza uno spettacolo «ad occhi chiusi», per «chi non è indifferente a nuove esperienze e non ha paura di esperimenti artistici audaci», ovvero – scoprirò in prima persona – uno spettacolo calibrato sugli ipovedenti, per equiparare la ricezione di *ipo-* e *normodotati*. La regista Karolina Žernite riesce nell'intento, rispettando la *fabula* e il *sjužet* di Gogol', ma rivoluzionando lo spazio scenico. Gli spettatori assistono alle vicende narrate (l'amore di Levko e Anna, il terribile racconto nel racconto di streghe e *rusalki*, il lieto scioglimento) da 'diversi' punti di vista, o, in alcuni casi, 'privati' della stessa. Prima dell'inizio della rappresentazione il pubblico 'ordinario' prende infatti regolarmente posto in platea, mentre otto spettatori vengono bendati e condotti sul palco.

Nel settembre 2015 sono stata una degli otto. Al terzo campanello – l'ultimo prima dell'inizio – un attore mi ha invitato ad indossare un *cover eyes* e, dal *foyer*, mi ha condotto su quella, che si è alla fine rivelata essere la scena. Seduta su una sedia mobile, via via spostata durante la rappresentazione, ho avuto modo di esercitare tutti i sensi,

¹⁰ Cfr. K. MATVIENKO, *Čas, kogda my ne znali drug o druge prošel, Social'nyj teatr v doc-tradicii*, in «Teatr», nn. 24-25, luglio 2016, pp. 102-107.

¹¹ Gran parte delle *pièce*, cui faccio riferimento nel presente contributo, non è al momento apparsa in stampa, ma è (parzialmente) disponibile in video e in rete. Per *Notte di maggio* si vedano i materiali sul sito del teatro <<http://mospuppets.ru/performances/?performance=632>>, il promo TV <<http://www.1tv.ru/news/other/231579>> e la *nomination* alla *Zolotaja maska* 2014 <<http://www.goldenmask.ru/spect.php?id=1087>> (ultimo accesso a tutti i siti 25.07.2016).

oltre la vista. Sollecitavano l'udito le battute degli interpreti, amplificate da una serie ininterrotta di fruscii, scricchiolii, sciabordii, scoppiettii, stridii d'ogni sorta, riprodotti vicinissimo a noi spettatori sul palco. Drappi intrisi di profumo e altri accorgimenti consentivano di 'vedere' (con) gli odori, talvolta di boschi rugiadosi (quando l'azione costeggiava il fiume, dove fluttuavano le annegate), talvolta di invitanti manicaretti. L'olfatto diventava subito gusto: mentre si gozzovigliava a casa dello *starosta* del villaggio, mi veniva chiesto di impastare dei *pirožki*, poi cotti a puntino e mangiati in scena assieme a fumanti patate lesse. Le suggestioni tattili attraversavano del resto l'intero allestimento, durante il quale mi veniva offerto un fiore, o venivo sfiorata dalle fronde (i protagonisti Levko e Anna si rincorrevano nel bosco), ero ghermita da inquietanti artigli (la matrigna-strega si trasformava in un gatto assatanato), o attrezzata di un rocchetto (le *pannočki* del villaggio filavano al telaio). A rappresentazione conclusa, mi restava tra le mani il foglietto con il messaggio, riportato in epigrafe, che mi lasciava intendere, come già a Levko nella *povest'* gogoliana, di avere 'realmente' vissuto una storia nella storia¹². Realizzavo inoltre di trovarmi sulla scena, da dove ci veniva chiesto di esprimere le nostre sensazioni in merito a quanto 'visto'. Non con gli occhi, si intende.

Lo spettacolo non è inconsueto né per il Teatro delle marionette, dove Natal'ja Pachomova metterà in scena la *Skazka s zakrytymi glazami* «Ežik v tumanе» (*Fiaba ad occhi chiusi «Il riccio nella nebbia»*), né per la Žernite, che cura la regia delle *Skazki pčelki dlja šesti čuvstv* (*Fiabe dell'ape per i sei sensi*) allestite in Lituania e ad Irkutsk. E la critica non è rimasta indifferente. Irina Sirotkina sottolinea il rapporto di *Majskaja noč'* con le avanguardie teatrali di inizio '900¹³, mentre Aleksej Ušakov, direttore del Teatro sperimentale Shakespeare di Tjumen', rivendica la paternità dell'approccio 'inclusivo', non senza un certo astio nei confronti della capitale¹⁴. Al di là dei primati, mi sembra più rilevante

¹² Nell'epilogo della *povest'* Levko capisce di avere realmente vissuto una dimensione fantastica grazie a un bigliettino, lasciategli dall'*Annegata*, per averla liberata dalla strega, e rivolto al padre, affinché questi gli permetta di sposare Anna. Il bigliettino, donato agli spettatori a fine spettacolo, è pertanto un raffinato gioco citazionale (testuale, extra-testuale e para-testuale), riportando un altro passo della *povest'*, che è a sua volta una 'risposta' all'epigrafe del capitolo, in cui è contenuta.

¹³ I. SIROTKINA, *A teper' ne smotri* <<http://oteatre.info/vsemi-čuvstvami-srazu/>> (ultimo accesso 25.07.2016).

¹⁴ Ušakov commenta in questi termini l'articolo su *Notte di maggio*, pubblicato dal

che la Žernite ‘violi’ uno spazio artistico, ricettivo e percettivo. Otto spettatori seduti in scena bendati assistono a un ‘Gogol’ in 4D’, diventando parte integrante della *pièce*, mentre gli spettatori seduti in sala assistono ai fatti portati sulla scena e al coinvolgimento, o alla reazione, degli altri otto. Gli effetti sortiti sono molteplici. Osserva infatti il critico Pavel Rudnev:

«Есть и другой уровень эстетизации театральной реальности. Эта модель – модель восприятия восприятия. Мы наблюдаем за тем, как наблюдают спектакль. Мы смотрим, эмоционально воспринимаем чужое восприятие. И это становится изумительной формой диалога. [...] Здесь есть какая-то невероятная гуманистическая связь: я вижу, как другой наслаждается искусством, и это наслаждение заполняет и меня. Мы зажигаемся от эмоции другого, остро осознавая, что эта эмоция – раритетна, конечна, обострена. И случается невиданное: зритель начинает понимать человека с органиченными возможностями. [...] И наш привычный советский страх перед инвалидом, неловкость, неумелость растаивает, исчезает»¹⁵.

Parafrasando, a livello estetico si realizza una «ricezione della ricezione» assai vicina ad un «legame umano»; a livello sociale il pubblico si immedesima nel diversamente abile, riflettendo (su) una ricezione permanentemente privata della vista. Il «terrore sovietico» nei confronti dell’invalidità svanirebbe del tutto. Tornerò in seguito su quanto, se e perché esso sia pure russo.

portale dell’agenzia *Ria.ru*: «Uno spettacolo per ciechi è stato allestito per la prima volta non dal Teatro delle marionette di Mosca, ma dal Teatro sperimentale di Tjumen’! Gli allestimenti audio-tattili per ciechi e ipovedenti riscuotono a Tjumen’ un grandissimo successo già dal 2008! Non sarebbe male se i giornalisti, prima di definire una rappresentazione “sensazionale”, si informassero sull’esistenza in Russia di simili rappresentazioni», <<http://ria.ru/culture/20130424/934354225.html>> (ultimo accesso 25.07.2016).

¹⁵ Cfr. *Post* del 6.12.2013 sul *LiveJournal* di Pavel Rudnev <<http://pavelrudnev.livejournal.com/1493398.html>> (ultimo accesso 25.07.2016).

2.1 *Toccati, toccanti, Toccabili*

A differenza di *Notte di maggio*, *Toccabili* non ha un precedente letterario e non agisce sugli spettatori, 'limitandone' le percezioni, ma ribalta la situazione:

«Это первая постановка в мире, в которой одновременно задействованы и слепоглухие, и зрячеслышащие актеры. [...] Прикасаемые — это не просто театральная постановка, это попытка наладить связь между двумя мирами, выработать коммуникационную стратегию экспериментальным путем»¹⁶.

Sebbene audace, il progetto si concretizza in poco meno di un anno. Nel giugno 2014 German Gref, potente *leader* della SberBank e membro del direttivo dell'associazione a sostegno dei sordociechi So-edinenie, suggerisce al direttore artistico del Teatr Nacii Evgenij Mironov la stesura di un'opera «su chi è privato della possibilità di vedere e sentire»¹⁷. Già qualche mese dopo, al festival *Territorija* di ottobre, ne viene proposta una bozza e il 19 aprile dell'anno successivo presentata la *première* al Teatr Nacii, dove *Toccabili* è tutt'ora in repertorio, pur andando in scena anche all'Elektroteatr Stanislavskogo, o al Centr Mejerchol'da.

A lavorare ad una «strategia comunicativa sperimentale» sono il regista Ruslan Malikov e la drammaturga Marina Krapivina. La coppia non è nuova a produzioni simili, vantando al suo attivo *Brosit' legko* (2014), una *pièce* documentaria sulla tossicodipendenza, che dà voce agli stessi 'tossici', invitati a recitare assieme agli attori¹⁸. Similmente, *Toccabili* è basata sulle testimonianze e le interviste di veri sordociechi, integrati nella rappresentazione a seguito di una meticolosa fase preparatoria e con un 'gioco delle parti' intricato ed espressivo¹⁹. La

¹⁶ Cfr. il sito del Teatr Nacii: <<http://theatreofnations.ru/performances/prikasaemye>> (ultimo accesso 26.07.2016).

¹⁷ O. ALLENOVA, *Krasota na očup'*, <<http://www.kommersant.ru/doc/2584426>> (ultimo accesso 26.07.2016).

¹⁸ Cfr. il sito del Teatr Nacii: <<http://theatreofnations.ru/performances/brosit-legko>> (ultimo accesso 26.07.2016).

¹⁹ Al momento non esiste una riproduzione integrale di *Toccabili*, alcuni frammenti sono disponibili su <<https://www.youtube.com/watch?v=MN5IPIKbYLk>>, <<https://www.youtube.com/watch?v=Q7fDJaCxvBQg>>. Su <<https://www.youtube.com/watch?>>

sceneggiatura, che – avverte Malikov – può mutare ogni volta, monta le storie di alcuni assistiti, di oggi e di ieri, dei centri specializzati di Pučkovo e Sergiev Posad. Le biografie sovietiche della pedagoga Ol'ga Skorochodova e del professore Aleksandr Suvorov, 'risultato dell'esperimento' di Zagorsk²⁰, si fondono con le recenti vicende della sedicenne Alena Kapust'jan, del fresatore Aleksej Gorelov, della poetessa Irina Povolockaja, dello scultore Aleksandr Sil'janov, dell'ex progettatrice Vera Lyženková, dei fidanzati Vadim Plevako e Svetlana Ščukina. Alcuni di essi, Suvorov in testa, si alternano sulla scena, delegando però il compito di raccontare e 'testimoniare' la loro vita agli attori professionisti del Teatr Nacii e ai VIP, che, siedono tra gli spettatori, assumendone il punto di vista, e sponsorizzano il progetto, avvicinandosi di volta in volta (tra gli altri: Evgenij Cyganov, Elena Morozova, Ingeborga Dapkunajte, Danila Kozlovskij, lo stesso Mironov). *Toccabili* non ha dunque una vera 'trama', ma svela frammentariamente i trascorsi e la quotidianità dei suoi protagonisti: l'epopea di Gorelov per raggiungere, da solo, il posto di lavoro, la trepidazione e la gioia per la vacanza al mare di Alena, lo smarrimento di Aleksandr alla morte del suo cane-guida Iržek, o l'esuberanza di Irina (che con i corti capelli viola e un suo sito internet è forse la più 'social' ed estroversa). Costoro dimostrano dal palcoscenico la possibilità di un sordocieco di recitare, trasformando la propria 'barriera' in uno strumento artistico e performativo.

Con l'alterazione di una dinamica teatrale 'tradizionale' l'intensità drammaturgica si ricolloca nella parola²¹ o nello spazio, e soprattutto

v=21bEEIGtZZI> è invece fruibile il finale dello spettacolo, nel video Malikov elenca i 'personaggi' e alcune particolarità compositive; in merito vedi anche la trasmissione radio *Zažda žizni* <<https://www.youtube.com/watch?v=CjjSAK8C6IE>> (ultimo accesso a tutti i siti 26.07.2016).

²⁰ Ol'ga Ivanovna Skorochodova (1911-1982), la 'Helen Keller sovietica', lavora dal 1948 all'Accademia di Scienze Pedagogiche dell'URSS, dove è la prima studiosa sordocieca ad approfondire scientificamente le patologie, di cui è affetta. Nel 1971 Aleksandr Vasil'evič Suvorov (1953) venne selezionato per un esperimento didattico-integrativo dello psicologo Aleksandr Meščerjakov, che volle l'inserimento nei corsi regolari dell'Università Statale di Mosca di quattro sordociechi (oltre Suvorov: Sergej Sirotkin, Jurij Lerner, Natal'ja Koreeva), al fine di dimostrarne e tutelarne le pari capacità e opportunità (vedi il volume *Vychod iz temnoty: istorija odnogo eksperimenta*, Èksmo, Moskva 2016). Zagorsk, cui oggi è stato restituito il nome presovietico di Sergiev Posad, è dal 1963 la sede del centro per sordociechi, inaugurato per l'appunto da Meščerjakov.

²¹ La parola è in effetti fondamentale per certo teatro russo contemporaneo; il poeta Pavel Arsen'ev e il drammaturgo Dmitrij Volkostrel'ov ne mettono in risalto la centralità

rimanda dall' 'azione' all' 'agire'. Risulta così espressivo il movimento stesso dei 'diversamente attori', un movimento compiuto, come suggerisce il titolo della *pièce* e conferma Malikov, «di contatto in contatto»²². Tale contatto diventa a sua volta soggetto, tempo e spazio della rappresentazione.

Il movimento-contatto è talmente un 'contenuto', da scandire lo svolgimento dell'opera fino al suo 'lieto fine'. I sordociechi, già in scena, quando il pubblico entra in sala, sono all'inizio esitanti e impacciati. Durante lo spettacolo, tuttavia, sondano e si 'appropriano' del palco con cautela e lentezza. I normodotati sono pertanto costretti a uno straniamento percettivo, mentre gli ipodotati acquisiranno progressivamente una sicurezza non solo 'plastica', evidente nel ballo scatenato dell'epilogo. Tutti vi prendono parte: i *toccabili*, i co-attori, i VIP e gli spettatori, invitati a battere le mani e i piedi, affinché gli applausi si possano vedere e sentire con le vibrazioni del pavimento. Nel *happy end* il toccarsi, da fisico, diviene interiore, e favorisce l'incontro di due mondi separati solo fino a prova, o a sperimentazione teatrale, contraria.

Pure spazio e scenografia, 'diversamente' subordinati al movimento, sono funzionali ed eloquenti. La scenografa Ekaterina Džagarova ha voluto un abbigliamento coloratissimo per i sordociechi e mono-tono per gli attori (all'inizio è questa l'unica differenza a consentire di distinguere gli uni dagli altri). Per quanto concerne le decorazioni, l'esiguità di precedenti drammaturgici simili a *Toccabili* ha fatto sì che molte idee fossero messe a punto, mentre si preparava lo spettacolo. Alcuni elementi di scena non sembrerebbero così motivati dal *sjuzet* (come imporrebbe Čechov in suo celebre aforisma!²³). Tuttavia l'altalena, dondolando,

nel *diskursivnyj teatr*: «Nel "teatro discorsivo" uno dei *medium* più rilevanti è la parola, laddove gli attori (spesso l'attore) si muovono su una scenografia decisamente spoglia. Pur nel suo essere a sé stante, il discorso drammatico non ipertrofizza la narrazione, ma coadiuva l'esposizione del *sjuzet* e pone l'accento sulla narrazione stessa, sulla sua capacità di *mimesis* e sul suo ritmo poetico» <<http://www.trans-lit.info/vypuski/open-call-18-translit-dramaturgiya-pisma>> (ultimo accesso 26.07.2016).

²² Istruendo i suoi attori durante le prove dello spettacolo, Malikov spiega: «Dobbiamo passare ininterrottamente da un contatto all'altro. Op! Siamo arrivati a questo contatto da un altro? Non smettiamo e ne cerchiamo ancora uno. Ma sempre di contatto in contatto» <<https://www.youtube.com/watch?v=dFGIKmdBsBs#t=41>> (ultimo accesso 26.07.2016).

²³ Per Čechov la presenza di ogni oggetto sulla scena doveva essere giustificata dall'intreccio; lo si evince da una lettera del 1.XI.1889 a A. Lazarev-Gruzinskij: «Non si può mettere in scena un fucile carico, se nessuno ha intenzione di usarlo per sparare», A.P. ČECHOV, *Pisma v 12 tomach*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v 30 tomach*,

aiuta i sordociechi a ‘vedere’ l’aria, i grandi tubi rossi pendenti su tutto il palco rilasciano suoni e odori per orientarli, così come la pedana, che costituisce il palco stesso, è rivestita di vari materiali per agevolare chi la calpesta nel concettualizzare superficie e spostamenti. Lo spazio extra-scenico è ‘dilatato’ per contenere ed essere fruito da spettatori con abilità diverse²⁴. Il programma e il libretto dello spettacolo sono in *braille*; è talvolta prevista la presenza di interpreti LIS; ai margini del palcoscenico sono sospesi degli schermi, sui quali il testo recitato è proiettato in russo e in inglese. L’insieme, amplificato degli artifici espressivi, rallenterà, ancora una volta, la ricezione dei normodotati. A costoro, nei primissimi allestimenti, venivano persino distribuiti dei *cover eyes*, presto aboliti, giacché «non capirai mai completamente il mondo, come lo capiscono queste persone»²⁵.

L’esempio stesso di *Tocabili* sembra smentire, o ridimensionare, questa affermazione. Eppure Mironov rileva una significativa differenza fra il numero effettivo e quello dichiarato dei sordociechi in Russia, e constata che la società «li ha schiacciati in un angolo», nonostante «l’indiscusso potenziale artistico»²⁶. ‘Certi’ media parrebbero del resto assecondare la facilità, con cui l’argomento suscita sentimenti di compassione autentici, o parzialmente strumentalizzabili (basta scorrere alcuni contributi alla rassegna stampa disponibile sul sito del Teatr Nacii). Tuttavia *Tocabili* non propone una lettura pietistica e non indugia sui passaggi ‘commoventi’ della vita dei suoi protagonisti, ma ne mette in mostra piccoli e grandi successi, restando un esercizio mimetico ben distinto dalla vita, cui si mescola. Lo evidenzia Malikov in una conferenza stampa:

«Мне кажется, что процесс создания театра интересного, трогающего, живого должен быть связан с определенными сложностями. [...] В нашем спектакле с участием слепоглухих, как раз было много таких моментов. [...].

Nauka, Moskva, 1974-1983, t. 3 (1976), p. 273.

²⁴ Nell’estate 2015, al Centr Mejerchol’da è stata ad esempio allestita una versione per portatori di handicap, ciechi e/o sordi; vedi <<https://www.youtube.com/watch?v=FpLY8L-vtyE>> (ultimo accesso 26.07.2016).

²⁵ V. JAKOBIDZE, *Novaja žizn’ Prikasaemych* <<http://theatreofnations.ru/articles/novaya-zhizn-prikasaemych>> (ultimo accesso 26.07.2016).

²⁶ R. КАРПОВА, *Evgenij Mironov: slepogluhich očen’ talantlivy*, <<http://www.metronews.ru/novosti/evgenij-mironov-slepogluhie-ochen-talantlivy/Tponln---qwpINtEytuqI/>> (ultimo accesso 26.07.2016).

В профессиональном смысле это было непросто, но зато очень интересно. Работа над постановкой оказалась настолько сопряжена с реальностью, что произошло самое настоящее смешение жизни с искусством и наоборот. [...] Театр может, он способен незримыми нитями визуализировать их внутренний мир, ощутить окружающее пространство с их позиции»²⁷.

Il regista fa riferimento a correnti differenti (dal realismo, allo psicologismo), ma in ogni caso parla chiaramente di Teatro: un teatro capace di rendere l'invisibile (il «mondo interiore»), un teatro, in cui «arte e vita si confondono», un teatro «interessante e difficile». Ne risulta un dramma 'impegnato': per lo spettatore, costretto a «lavorare su se stesso»²⁸, e per gli attori, migliorati da una «esperienza umana colossale»²⁹. È ancora Malikov a notare uno «scambio culturale», un reciproco arricchimento di normodotati e sordociechi e ad aggiungere:

«Театр отталкивается от жизни и питается окружающей действительностью, но он и сам может влиять на действительность. [...] Я давно занимаюсь документальным театром, и эта работа почти всегда сходится с социальными проектами. [...] Театр вытаскивает этих людей на сцену и влияет на их судьбу. Это так называемый свидетельский театр, где не актеры, а реальные люди играют свои реальные истории. Они являются свидетелями всех этих событий. [...] Эта история вообще о ценности слова, ценности коммуникации. [...] Размышляя об этом, мы приходим к выводу, что только общение, только культурный обмен делает человека человеком. [...] Мне хочется отключить

²⁷ V. JAKOBIDZE, *Novaja žizn' Prikasaemych*, cit.

²⁸ Ne è convinta Marina Krapivina: «Non è uno spettacolo di intrattenimento; e richiede anzi allo spettatore di "lavorare su di sé". È però curioso che sia più difficile instaurare un legame tra normodotati, di quanto lo sia farlo tra una persona normale e chi ha delle limitazioni fisiche», A. PANASENKO, *Tancujuščie v temnote: v Teatre Nacii predstavjat spektakl' o poterjauščie zrenie* <<http://www.m24.ru/articles/55284>> (ultimo accesso 26.07.2016).

²⁹ È il parere dell'attrice Ekaterina Sachno: «All'inizio è stato psicologicamente difficile; mi sentivo in imbarazzo [...]. Ma già al nostro secondo incontro [...] ho capito che non sono loro ad avere possibilità limitate, ma noi, perché i nostri strumenti ricettivi ci allontanano da modi di sentire 'altri'. [...] Ho senza dubbio fatto un'esperienza umana colossale», JAKOBIDZE, *Novaja žizn' Prikasaemych*, cit.

у зрячеслышащих страх общения со слепоглухими. [...] А такое общение, в свою очередь, обогащает слепоглухих. [...] Театр должен быть разным, и его должно быть много. [...] У театра большие возможности, невероятно большой ресурс, [...] мне с помощью театра интересно разбираться с разными проблемами нашей жизни. [...] С момента своего возникновения художественный театр всегда обращался к актуальности, к каким-то проблемам и болячкам общества. [...] Зритель [...] понимает, что театр может быть разным, не только художественным и не только в театральном пространстве, он может располагаться на улице. [...] Уже никого не удивит театральной лабораторией или интерактивным спектаклем. [...] Случаются необычные вещи, когда вот, вроде бы, остросоциальная пьеса, но она так сделана, что это тебя цепляет, потому что в ней есть сочетание анализа и чувственности. [...] В этом сочетании анализа с чувственностью и есть сила и суть искусства»³⁰.

La lunga citazione offre parecchi spunti. Viene ribadito l'ampio spettro di potenzialità e la responsabilità sociale del teatro, utile «per risolvere vari problemi della nostra vita» e da sempre «rivolto alla contemporaneità» e ai suoi «malesseri». Pur con tali presupposti, questo teatro, un 'mix' di «analisi» e «sensibilità», rimane una esperienza artistica «distinta da una realtà sulla quale può però influire». *Tocabili* presenta caratteristiche precipue alla drammaturgia russa odierna. È una *pièce* documentaria in *verbatim*, basata «sull'importanza della parola», è *svidetel'skij teatr* («non sono gli attori, ma le persone reali a interpretare le loro reali storie»), «viola confini» radicati, giacché «ormai con uno spettacolo interattivo non meravigli più nessuno» e un'azione teatrale può «dispiegarsi anche in strada»³¹.

Sebbene la rivista «Teatral» segnali un precedente simile a *Prikasaemye* nel teatro israeliano Nalaagat, attivo già dal 2007³², mi sembra che esso

³⁰ O. ALLENOVA, *Kogda my načinali, oni ne verili, čto mogut tancevat'* <<http://www.kommersant.ru/doc/2584427>> (ultimo accesso 26.07.2016).

³¹ Il *verbatim*, il teatro documentario e di testimonianza sono orientamenti maturati al Teatr.doc di Mosca, nel quale non è certo un caso si sono formati sia la Krapivina, sia Malikov. Ho illustrato teorie e pratiche del Teatr.doc in C. OLIVIERI, *Sulle scene e dalle scene moscovite contemporanee*, in «Testi e linguaggi», n. 9, 2015, pp. 217-243.

³² *Slepgluchie aktery sygrajut "Prikasaemych"* <<http://www.teatral-online.ru/news/13612/>>. Sul teatro Nalaagat vedi <<http://nalaagat.org.il/en/about-us/who-are-we/>> (ultimo accesso a tutti i siti 26.07.2016).

sia un prodotto russo, originale e di una certa rilevanza. Non per nulla lo spettacolo è il frutto della sinergia di più forze e ha prodotto svariati progetti collaterali. Il Teatr Nacii ha collaborato con compagnie di danza (la Dialogue Dance di Evgenij Kulagin), università della capitale (RGSU) e associazioni *no profit* (i fondi Artist e So-edinenie) alla realizzazione di un laboratorio preparatorio, della mostra fotografica *Trogatel'noe iskusstvo* (curata dalla Scuola Rodčenko) e del film documentario *Slovo na ladoni* (girato dallo studio Ostrov).

Inserito nella *short-list* della categoria *Èksperiment* di *Zolotaja maska* 2016 (come già *Notte di maggio* nel '14), *Toccabili* non ha ottenuto alcun premio (la giuria gli ha preferito la *performance* musical-acustica di Petr Ajdu *Zvukovye landsafty*). Eppure tra i *supporter* di So-edinenie spicca lo stesso Putin; il suo è un patrocinio solo 'dovuto', o la società non è pronta per un 'vero' esperimento?

3. «Teatr sil'no otnošenje k miru menjaet...»

«Il teatro cambia radicalmente il rapporto con il mondo» – recita il titolo del presente paragrafo, mutuato dalla rassegna stampa su *Prikasaemye*. C'è forse da chiedersi quanto il 'mondo' abbia modificato il suo approccio al teatro trattato in queste pagine. La risposta degli addetti ai lavori e del pubblico non è univoca. Alcuni accusano il teatro sociale di essere diletteristico, 'anarchico', inconciliabile con quello 'accademico', o, ancor peggio, di porre, sgradevolmente, il dilemma tra arte e morale. Altri sembrano sinceramente sensibili a quella drammaturgia 'diversa', ufficialmente consacrata alla *Zolotaja maska* 2014 (sebbene il riconoscimento allora assegnato allo spettacolo inclusivo *Otdalennaja blizost'*³³ (*Vicinanza lontana*) fu poi 'negato' a *Toccabili* e *Notte di maggio*. Un ulteriore segnale di interesse è il diffondersi di allestimenti simili. Il progetto del pioniere Boris Juchananov *Dauny kommentirujut mir* (*I down commentano il mondo*) rimane un tentativo riuscito, ma isolato, della metà degli anni '90³⁴. Oggi al Dom

³³ *Otdalennaja blizost'* è una coproduzione russo-tedesca firmata dai registi Andrej Afonin e Gerd Hartmann con l'apporto del Centr dramaturgii i režissury, dell'Istituto Goethe di Mosca e del laboratorio Krug-II; per maggiori informazioni vedi il sito del progetto <<http://www.otdalennajablizost.ru>> (ultimo accesso 27.07.2016).

³⁴ Juchananov lavora a *Dauny* nel triennio 1994-1997, coinvolgendo persone affette dalla sindrome *down* in 'giochi teatrali' (*Pochod za zoloty pticami*) e video-film

Bulgakova di Mosca e al BDT di San Pietroburgo vanno con regolarità in scena rispettivamente *Vol'ke* (per bimbi ciechi e ipovedenti) e *Jazyk ptic* (*La lingua degli uccelli*, con attori normodotati e affetti da autismo)³⁵. Al Teatr Nacii viene offerta *Sovershenno neverojatnoe sobytie* (*Un evento del tutto incredibile*), una rivisitazione della *pièce* di Gogol' *Ženit'ba* (*Matrimonio*), con la partecipazione di diversamente abili e i costumi del famoso stilista Vjačeslav Zajcev³⁶. Al Teatro d'Arte MChAT e all'Istituto Ščukin si lavora rispettivamente a *Čajka* (*Il gabbiano*) e a *Carmen*, con Irina Povolockaja e Aleksej Gorelov nei ruoli principali³⁷.

Tali spettacoli si collocano in un contesto composito e panrusso. Nel 2016 è stata inaugurata la scuola teatrale di So-edinenie, supportata dalle massime istituzioni pedagogiche della capitale (la scuola dello MChAT e le accademie drammatiche GITIS e 'Ščuka')³⁸. Da anni vengono organizzati i festival internazionali di 'altre' scene *Nit' Ariadny* e *Proteatr*³⁹, nei registri del quale si contano una settantina di collettivi 'diversi' attenti ai sordi e alla lingua dei gesti (*Nedoslov*, *Sinematograf*, *Indingo*, *Piano*), a chi è affetto dalla sindrome *down* (*Otkrytoe Iskusstvo*, *Teatr prostodušnyh*), o a interpreti dalle «limitate possibilità di salute» (*Žest*, *Krug*, *Krug-II*).

Come già per Malikov e i suoi *Toccabili*, nel modo in cui alcune di queste compagnie si descrivono la consapevolezza di essere socialmente utili è subordinata all'essere comunque esperienze artistiche. La peculiarità di *Otkrytoe Iskusstvo* è la «combinazione di più arti (musica, coreografia, improvvisazione, poesia)»⁴⁰. *Krug* persegue «la ricerca

(*Nepravljaemyj ni dlja kogo*, 1995; *Da, dauny, ili Pochod za zolotyimi pticami*, 1997); vedi B. JUCHANANOV, *Ja ne gumanist, ja gumanoid*, in «Teatr», cit., pp. 122-127.

³⁵ *Vol'ke* (regia di E. Negruca) <<http://dombulgakova.ru/blagovoritelnyj-spektakl-volka/>>; *Jazyk ptic* (regia di B. Pavlovič) <<http://bdt.spb.ru/спектакли/язык-птиц/>> (ultimo accesso a tutti i siti 27.07.2016).

³⁶ *Ženit'ba* (regia di Michail Fejgin) <<http://so-edinenie.org/infocentr/meropriyatiya/marriage>> (ultimo accesso 27.07.2016).

³⁷ La *Carmen*, con Gorelov nelle vesti di José, è ancora in fase di preparazione; il *Gabbiano*, dove la Povolockaja è Maša, verrà a breve ultimato da Dmitrij Brusnikin; cfr. M. ŠIMADINA, *Dmitrij Brusnikin: inkljuzivnaja "Čajka"*, in «Teatr», cit., pp. 134-139.

³⁸ La scuola è stata affidata a Brusnikin, con il compito di: «Fare in modo che simili allestimenti smettano di essere *una tantum* per gli invalidi e siano regolarmente presenti nei repertori dei teatri» <<https://www.teatrall.ru/post/3027-brusnikin-vozglavil-teatralnuyu-shkolu-dlya-slepogluhih/>> (ultimo accesso 27.07.2016).

³⁹ La IV edizione di *Nit' Ariadny*, aperto a chi ha una «crescita psichica 'altra'», si svolgerà a Mosca nel novembre 2016. *Proteatr* si tiene una volta ogni tre anni, dal 2001; cfr. <<https://proteatr.ru>> (ultimo accesso 27.07.2016).

⁴⁰ Cfr. <<http://metopenart.com/index.html>> (ultimo accesso 27.07.2016).

di forme rinnovate e dimenticate della cultura teatrale»⁴¹. «Diventare interessante per un pubblico», al quale mostrare «la nascita di una recitazione viva»⁴² è tra gli obiettivi principali di *Krug II*. Il manifesto pubblicato sul sito del *Teatr prostodušnych* legittima teoricamente e storicamente un «dilettantismo» e una «ingenuità» pur sempre espressione d'arte:

«Здесь всё держится на пародировании устоявшихся театральных норм, создающемся тождестве комического и трагичного [...]. Непрофессионализм в искусстве имеет глубокие корни, связанные со спецификой культуры 20 века. [...] В практике *Простодушных* актуализируются пост-фольклорные и нео-архаические устремления современного искусства [...], того, что называют фольклорно-народным направлением и некоего их суррогата – пост-модернистской культуры. [...] В их наивных исполнительских усилиях проявляется новое качество искусства, устремленное к постижению границ театральной специфики. Индивидуальности этих исполнителей [...] придают их игре исключительную художественную значимость. Специалисты относят творчество *Простодушных* к направлению Арт Брют [...] – это творческий акт в наиболее чистом его проявлении, свободном от влияния установившихся традиций [...]. В этой театральной новации [...] он бросает вызов привычной для публики эстетике драматического театра. [...] И это не просто театр, а больше чем театр»⁴³.

Ciascuno con le proprie sfaccettature, gli esempi riportati configurano un genere teatrale ben preciso, riconosciuto e apprezzato dalla critica progressista. Elena Koval'skaja scrive di un «teatro sul teatro», nel quale «l'arte e il sociale non si contrappongono, ma si completano», infrangendo il «tabù dell'utilità» consolidatosi nella Russia post-sovietica⁴⁴. Mentre Rudnev conclude:

«С одной стороны, мы здесь воспринимаем театр как арт-терапию, инклюзию [...]. Что делает инклюзивный

⁴¹ Cfr. <<https://itskrug.com>> (ultimo accesso 27.07.2016).

⁴² Cfr. <<http://kroog2.ru>> (ultimo accesso 27.07.2016).

⁴³ Cfr. <http://театрпростодушных.рф/?page_id=4786> (ultimo accesso 27.07.2016).

⁴⁴ E. KOVAL'SKAJA, *Choždenie po krugu*, in «Teatr», cit., pp. 42-53.

театр именно искусством? То, что мы через контакт с людьми с совершенно другим восприятием изучаем их опыт, их художественное мышление, лишенное зачастую стереотипов “большого мира”. Неслучайно искусство последних лет очень пристально смотрит на аутизм как на социальный феномен (равным образом как и на феномен синестезии как аномального восприятия)»⁴⁵.

Il teatro inclusivo è una terapia e soprattutto un'arte; la diversità viola gli «stereotipi del mondo grande» ed è motore di una riflessione drammaturgica e «sinestetica». Di emancipazione dalla tradizione e dall'«estetica convenzionale», di un teatro spontaneo e sinestetico, incentrato su una «anomala» contaminazione dei sensi, discettava già nel secolo scorso Filippo Tommaso Marinetti. Nel gennaio 1921 il futurista italiano esponeva i principi del Tattilismo, il cui scopo è «collaborare a perfezionare le comunicazioni spirituali fra gli esseri umani, attraverso l'epidermide», anche mediante un «teatro tattile», ove «gli spettatori [...] appoggeranno le mani su dei lunghi nastri tattili che scorreranno, producendo delle sensazioni tattili con ritmi differenti»⁴⁶. Tali visioni 'rivoluzionarie' confluiranno nel 1933 in un «Teatro Totale Futurista», nel quale sono ravvisabili alcune 'trovate' di *Majskaja noč* e *Prikasaemye*:

«Le pareti offrono numerosi e movimentati schermi alle proiezioni cinematografiche e alle proiezioni di aeropittura, di aeropoesia [...]. Ogni spettatore nella sua poltrona-tavolo girevole si muove seguendo con successione veloce le diverse azioni dei diversi palcoscenici intercomunicanti [...]. Gli spettatori [...] recitando anch'essi [...] possono riprendere ognuno la loro poltrona-tavolo girevole su cui corre a portata di mano il veloce nastro tattile delle sensazioni inaspettate corretto o accentuato da un profumatoio»⁴⁷.

⁴⁵ P. RUDNEV (intervista di N. Nikolaeva), *Teatr učit ljudej umnet'* <<http://special.theoryandpractice.ru/rudnev>> (ultimo accesso 28.07.2016).

⁴⁶ F.T. MARINETTI, *Il Tattilismo*, in ID., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, pp. 166 e 164. Marinetti ampliò il manifesto letto al Théâtre de l'Œuvre di Parigi qualche anno dopo (cfr. *Tattilismo*, in *ibid.*, pp. 174-184). Sul Tattilismo vedi L. MANGO, *La scoperta di nuovi sensi. Il tattilismo futurista*, Cue Press, Imola 2015.

⁴⁷ Cito da A. D'ELIA, *L'universo futurista: una mappa, dal quadro alla cravatta*, Dedalo, Roma 1988, pp. 95-96.

Marinetti si dichiara ispirato dal pittore Boccioni e dalla poetessa Rachilde, ma non dai ‘collegli’ russi, che pure credevano fermamente in un teatro futurista. Nel 1913 Majakovskij stilava *Teatr, kinematograf, futurizm* (*Teatro, cinematografo, futurismo*); in seguito al *Pervyj Vserossijskij s'ezd bajačej buduščego* del luglio 1913 Kručenych, Malevič, Matjušin e Chlebnikov avviavano il teatro *Budetljanin con Pobeda nad solncem* (*Vittoria sul sole*); a settembre dello stesso anno Larionov inaugurava il teatro *Futu* e nell'aprile dell'anno successivo, l'immaginarista V.G. Šeršenevič pubblicava sulla rivista «Nov'» la *Deklaracija o futurističeskom teatre* (*Dichiarazione sul teatro futurista*). I futuristi russi condividevano con gli italiani l'esaltazione del *varieté*, del *cabaret*, del *balagan* (baraccone), di un «teatro rovesciato», «dinamico e improvvisato» (Šeršenevič), che «non imita la vita», senza attori, testo, decorazioni, (Chlebnikov), opposto al prolisso, «nauseante e pedantesco psicologico» dramma classico (Marinetti). All'epoca i russi sembrano disinteressati al Tattilismo, che circola però in traduzione dal 1922, e pare essere pienamente recuperato ai giorni nostri. Oltre alle affinità tra le avanguardie storiche, è infatti impossibile non cogliere quelle con l'avanguardia contemporanea. Certo teatro russo odierno è multimediale, interattivo, polisenzionale, ‘diverso’.

Oggi l'attenzione per la diversità non è circoscritta al solo ambito drammaturgico e in Russia è estremamente vivace una *blagotvoritel'naja dejatel'nost'*, catalogata e pubblicizzata su portali approntati *ad hoc*, come *I vse za odnogo*, o *Nužna pomošč'*. La Cultura non rimane indifferente. Dall'autunno del 2016 il fondo V-A-S e i musei Manež e Vadim Sidur si spenderanno per integrare «le persone con possibilità limitate nel processo culturale contemporaneo» attraverso mostre, discussioni, tavole rotonde di portata internazionale. Per avvicinare gli ipodotati o i bambini affetti da autismo alle proprie attività, il Garaž ha predisposto i programmi *Muzej oščuščenij* e *Autizm. Druželjubnaja sreda* (quest'ultimo condiviso con il Museo Puškin), mentre la Tret'jakovskaja Galereja ha allestito la mostra *Jazyk skul'ptury po Brajlju*. Non mancano le campagne ‘sposate’ dalle librerie più ‘in’ della capitale (Falanster promette uno sconto ai donatori di sangue), le manifestazioni nei parchi (il Giardino Ermitage ha ospitato la mostra fotografica *OB"EKTIvnaja blagotvoritel'nost'*), le scuole speciali (dal 2016 l'accademia cinematografica *Bez granic* formerà portatori di handicap altamente qualificati). Ed è ampia la zona di interferenza con il teatro, in collaborazioni che vedono in prima linea attori del calibro di Konstantin Chabenskij,

Čulpan Chamatova, Maksim Matveev, Egor Beroev⁴⁸.

L'insieme di tali iniziative, più nutrito di quello sintetizzato in questa sede, sollecita qualche riflessione sul loro proliferare nella Russia odierna e su eventuali precedenti sovietici. La politica dell'URSS rispetto l'handicap merita una trattazione a sé. Lascerebbero intuire una certa 'apertura' alcuni esercizi di tutto il settantennio sovietico: l'esperimento di Zagorsk, la Rossijskaja Gosudarstvennaja Specializirovannaja Akademija Iskusstv, lo Vserossijskoe Obščestvo Gluchich, la rete di biblioteche statali per non vedenti, il Moskovskij Teatr Gluchonemych degli anni '20 e il Teatr mimiki i žesta degli anni '60, o la «Storia del movimento a sostegno dei sordociechi in Russia», schematizzata sull'*home page* dell'associazione So-edinenie⁴⁹. Si tratta di pratiche 'generose' e comunque insufficienti a spiegare l'incessante moltiplicarsi di progetti 'benefici', che costituisce a mio avviso una dinamica illuminante della contemporaneità russa. Le ragioni vanno ricercate non solo nel passato e potrebbero spaziare dal ritrovarsi in una rediviva dimensione di collettività, al cedere all'ennesima 'tendenza', specialmente se importata dall'Occidente. Nel fenomeno mi sembra inoltre sia possibile intravedere un 'doppio fondo' politico, scorto anche da attenti osservatori. L'artista Mila Bredichina si domanda se la 'moda' dell'essere una società civile «più umana» sia imputabile all'«inasprimento» degli ultimi anni⁵⁰. Pavel Rudnev correla il «rafforzamento» del potere statale a un teatro volontaristico «nuovamente necessario alla società»:

⁴⁸ Chabenskij e Chamatova si occupano entrambi di oncologia infantile, il primo con l'associazione che porta il suo nome, Fond Chabenskogo <<http://bfkh.ru>>, la seconda con Podari žizn'! <<http://podari-zhizn.ru/main/>>. Dottor clown di Matveev «ha un solo spettatore: il bambino in ospedale» <<http://doctor-clown.ru>>. Beroev (che in *Toccabili* interpreta e 'guida' sulla scena il professor Suvorov) ha fondato Ja est' <<http://yaest.ru>> a sostegno dei piccoli affetti da sindrome *down* (ultimo accesso a tutti i siti 29.07.2016).

⁴⁹ Vedi su <<http://so-edinenie.org/o-fonde/deyatelnost/>>. L'Accademia artistica specialistica (<<http://rgsai.ru/ob-akademii/istoriya-akademii/>>) è dal 1990 la prima al mondo per i diversamente abili; la Società panrussa dei sordi nasce nel 1926 (<<http://www.voginfo.ru/history.html>>); la Biblioteca statale russa per non vedenti (<<http://www.rgbs.ru>>) è tutt'ora attiva a Mosca. Il Teatro di «mimica e gesti» <<http://www.tmig.su>>, i cui 'banditeschi' trascorsi degli anni '90 hanno ispirato Todorovskij per il film *Strana gluchich* (*Il paese dei sordi*, 1997), fu fondato dal compositore Solov'ev-Sedoj nel 1962 (ultimo accesso a tutti i siti 29.07.2016).

⁵⁰ M. BREDICHINA, *Teatr osobyh utrat i vozmožnostej*, in «Teatr», nn. 24-25, luglio 2016, pp. 76-87.

«Усиление власти приведет в результате к дальнейшему огосударствлению и бюрократизации театра. Между тем важнейшее завоевание 2000-х и 2010-х — это частная инициатива вокруг театра, появление большого числа волонтеров, театральных деятелей по всей России, которые видели в театре особую форму социальной работы, коммуникации, социализации, консолидации. Эти люди, инициативы сыграли огромную роль в том, что театр стал снова нужен обществу»⁵¹.

Elena Koval'skaja teme l'intromissione dello Stato (colpevole, a suo dire, di aver rilevato e «insterilito» il fiorentе *Teatr + obščestvo*), e puntualizza:

«На волне Болотной театр начинал осознавать себя не только искусством, но и общественным форумом, гражданским институтом, социальным инструментом. Новая драма и молодая режиссура уже с десятков лет напоминали благополучным о существовании тех, кому повезло меньше. Инклюзивный театр шел дальше: он не толковал о проблемах, а решал их»⁵².

Il teatro è un «forum, un istituto, uno strumento, collettivo, civile, sociale», sviluppatosi non come semplice arte, ma a partire dalla sperimentazione artistica della Novaja drama, una delle correnti più valide e prolifiche dell'attuale drammaturgia russa. La Koval'skaja individua l'epicentro di una nuova coscienza nella Piazza Bolotnaja di Mosca, ovvero nelle proteste politiche divampate, per «elezioni oneste» e una «Russia senza Putin», nel dicembre 2011, con recrudescenze e conseguenze protrattesi fino ad oggi. Il sociologo Aleksej Levinson esamina lo spazio, non solo 'fisico', di tali proteste:

«Гражданское общество в России возникает там и тогда, где и когда государственная власть по той или иной причине отсутствует. Гражданского общества, сосуществующего с властью, у нас практически не бывает. [...] Только в каких-то самых ужасных и крайних случаях, когда собираются матери сыновей, пропавших в Чечне, или детей, умирающих от рака, такие островочки гражданского

⁵¹ Cfr. *Byla by svinaja golova, a teatr najdetsja*, cit.

⁵² E. KOVAL'SKAJA, *Osobyj teatr*, <<http://takiedela.ru/2015/10/teatr/>> (ultimo accesso 28.07.2016).

общества, основанные на отчаянии и на беде, – они могут сосуществовать с властью. Но опять-таки они возникают потому, что власть чего-то не сделала»⁵³.

In Russia la «società civile» è alternativa, se non ‘antitetica’, a un «Potere», con il quale non può «praticamente coesistere»; le «isolette» di conforto per «disperazione e sventure» compaiono «perché lo Stato non ha fatto qualcosa». Alla Bolotnaja, come in teatro. Secondo Dina Goder:

«Социальный театр [...] с новой ситуацией в России связан, с таким [...] подъемом гражданского общества, когда люди стали понимать, что не поможет государство! [...] И проектов, которые проводятся с незащищенными группами общества, именно театральных проектов, резко стало намного больше»⁵⁴.

Le considerazioni di Levinson e della Goder collimano con le parole di Chabenskij e con le scoraggianti statistiche del sito *Nužna pomošč'*, che denunciano la totale inconsistenza «di uno strutturato sistema sociale (e) di beneficenza»⁵⁵. Eppure lo Stato è bendisposto verso la filantropia. Il fondo So-edinenie, principale *sponsor* di *Prikasaemye*, nasce ad esempio in ambito governativo con il fermo appoggio di Vladimir Putin e la pronta adesione dell'*establishment* economico-politico. La generosità e le influenze di German Gref e Dmitrij Polikanov – rispettivamente presidenti del consiglio tutorio e amministrativo del fondo, nonché alte cariche di SberBank e del partito filo-putiniano *Edinaja Rossija* – hanno certo inciso sullo spessore e la ricchezza dei progetti (consulenza giuridica, diagnostica, occupazionale; *environment* tecnologico; risorse editoriali, archivistiche, formative, ricreative).

D'altra parte interferenze e dissonanze fra politica, società, beneficenza, Cultura, non sono speculazioni astratte e trovano conferma nella cronaca. Nell'aprile 2016, durante la trasmissione annuale *Prjamaja linija s Putinyem*, Chabenskij ha incalzato il Presidente su problemi inerenti la

⁵³ A. LEVINSON, *Prostranstva protesta. Moskovskie mitingi i soobščestvo gorožan*, Strelka, Moskva 2012, p. 14.

⁵⁴ Cito dalla lezione della Goder *Social'nyj i političeskij teatr v sovremennoj Rossii* <<https://www.youtube.com/watch?v=Jzs82gWvbjs#t=94>> (ultimo accesso 11.08.2016).

⁵⁵ Cfr. una recente intervista all'attore <<http://rus.rus4all.ru/interview/20150226/725736963.html>> e i dati di *Nužna pomošč'*, <<http://nuzhnepomosh.ru/about/>> (ultimo accesso a tutti i siti 29.07.2016).

sanità russa⁵⁶. Solo pochi giorni prima, l'attore si era rivolto al Capo dello Stato con una lettera, sottoscritta insieme ad altri colleghi impegnati nel sociale. I firmatari, in questo caso allarmati dall'ennesima revisione della contestata legge *O nekommerčeskich organizacijach*, chiedevano espressamente di disgiungere i concetti di *političeskaja e obščestvennaja dejatel'nost'*, paventando la sovrapposizione dei termini 'attivista politico' e 'volontario', le ingerenze dall'alto' e la perdita di preziosi (e innocui) sussidi stranieri⁵⁷. Gli esempi potrebbero continuare a ritroso fino al 2012, quando Čulpan Chamatova sosteneva in un video la terza candidatura di Putin, a detta delle malelingue, per salvaguardare il fondo di beneficenza, di cui era (ed è) a capo⁵⁸.

Putin ha lodato spesso l'abnegazione della Chamatova. Desta però perplessità che un attore debba conciliare, intercedere o discutere il servizio sanitario del paese direttamente con il Presidente, per blandirne,

⁵⁶ Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=9blZ-Ya4_KU> (ultimo accesso 29.7.2016). Nello specifico Chabenskij caldeggia una maggiore attenzione verso i parenti dei malati in rianimazione e terapia intensiva e ripropone la questione delle agevolazioni per degenza domestica, irrisolta dall'anno precedente. L'attore si era già esposto nel 2012 con la campagna *Deti vne politiki*, che polemizzava con la legge in merito alle adozioni da parte degli stranieri.

⁵⁷ Le rimostranze sulla legge *O nekommerčeskich organizacijach* risalgono al 2012, quando essa venne rivista per arginare eventuali 'pressioni' estere (vedi FZ-121, 20.7.2012, art. 2. c. 6 e ss.). Gli emendamenti comportarono l'inclusione nel registro degli «agenti stranieri» di molte *onlus* del paese (si veda il caso di Memorial), perché finanziate dall'estero e giuridicamente trattate alla stregua di «attività politiche». La legge, come novellata nel 2016 al fine di circoscrivere il concetto di «attività politica» (vedi FZ-179, 2.6.2016, art. 2 c. 6), ha «preoccupato» gli attori firmatari dell'appello, che reclamano la distinzione di attività «politica» e «sociale», perché «La definizione proposta di "attività politica" include ogni aspetto di attività sociale [...]. Qualunque opinione sulla politica statale fa sì che un'organizzazione "effettui un'attività politica". E per etichettare come "agente straniero" un'organizzazione [...] basta solo un rublo, incassato da fonti estere [...], pure se da persone fisiche», <<https://www.asi.org.ru/news/123517/>>. Per la legge FZ-7, 12.1.1996 e sue ss.mm.ii., vedi http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_8824/ (ultimo accesso a tutti i siti 29.07.2016).

⁵⁸ L'attrice verrà schernita in una graffiante video-parodia di Ksenija Sobčak, che esorta pure lei a votare per Putin, ammiccando smaccatamente alla Chamatova e screditandone la 'sincerità' politica (nel finale il promo della Sobčak si scopre girato sotto una grottesca minaccia armata). Le tensioni fra le due prime donne sono poi esplose alla cerimonia di consegna del Nika, allorché la Sobčak ha invitato la Chamatova, appena premiata per il proprio fondo, a rispondere della spontaneità del suo appoggio a Putin («Avresti sostenuto il Presidente, se non ti fossi occupata di beneficenza?»). Ritengo significativi i fischi del pubblico, l'imbarazzo e le repliche dei presenti. Vedi <http://www.youtube.com/watch?v=3EAu46nymi0> (ultimo accesso 29.07.2016).

o con alterne vicende, ‘urticarne’ la benevolenza. Leggerei in questa delicata interazione una ‘protesta possibile’, perché percorribile e accettabile da entrambe le parti, o in equilibrio fra l’opposizione aperta, in piazza, e un’adesione comoda e rassicurante al potere. In un articolo su Sergej Kapkov – allora responsabile del Dipartimento della cultura di Mosca – il giornalista Oleg Kašin gli riconosce il merito di avere ripristinato, all’inizio del nuovo millennio, il «sistema a tre piani» dell’URSS degli anni ’70:

«Именно Капков воссоздал трехэтажную советскую систему, в которой есть общепрезираемые шансонье, поющие на митингах [...], есть бесспорные нонконформисты, поющие [...] в храме – известно что – про Путина. И есть пространство между ними, в котором можно комфортно существовать, не будучи обязанным маршировать с флагом и не рискуя при этом сесть в тюрьму. Именно Капков вернул обществу «Булата Окуджаву» – не конкретного Булата Шалвовича, а <его> социальную роль»⁵⁹.

Il dialogo tra ‘partito’ e ‘*intelligencija*’ si rivela, ieri come oggi, assai complesso. Nella Russia brežneviana, tra la ‘discutibile’ cultura ufficiale e l’indisciplinato *underground*, c’era lo *chansonnier* Bulat Okudžava; essere come lui era *cool* quasi quanto essere il cantautore dissidente Galič, ma metteva al riparo da inutili rischi. *Mutatis mutandis*, nella Russia putiniana, tra i teatri sovvenzionati dallo Stato e quelli indotti a estenuanti chiusure e caparbie riaperture (è il caso del Teatr.doc), si insinuerebbe una drammaturgia comunque impegnata e diversa. Una drammaturgia forse in grado «di spezzare il feudalismo imperante sulle scene», o «di rappacificare innovatori e conservatori»⁶⁰.

Da un canto l’investimento nel sociale garantisce un confronto (anche) artistico, sovente alternativo ai canali ufficiali e andrebbe approfondito, per illuminare non tanto la ‘diversità’, quanto la ‘normalità’, e la (contro)cultura, dell’ex paese dei Soviet. Dall’altro, sulle ribalte della Russia contemporanea, l’eccentricità di Marinetti è diventata norma di un

⁵⁹ O. KAŠIN, *Sergej Kapkov i vozvraščenie Bulata Okudžavy* <https://slon.ru/russia/sergej_kapkov_i_vozvrashchenie_bulata_okudzhavy-991757.xhtml> (ultimo accesso 29.07.2016).

⁶⁰ Cfr. Lo auspicano Boris Pavlovič ed Elena Koval’skaja in «Teatr», nn. 24-25, luglio 2016, pp. 53-54.

«teatro nel quale si delinea la possibilità di vedere, ascoltare e *avvertire*»⁶¹. Opere come *Notte di maggio* e *Toccabili* oltrepassano limiti ‘tangibili’, violando il ‘tabù’ drammatico (e, talvolta, quello sovietico e politico), spingono il teatro oltre il teatro ed esemplificano soltanto una delle ‘trasgressioni’ della drammaturgia russa odierna.

Nel suo ultimo numero a stampa la rivista «Afiša» stilava un pronuario dei «30 fenomeni, che ci cambieranno nel 2016». Al 14° punto si è attestato il teatro, che «conquisterà territori insoliti»⁶², ovvero supermercati, autobus, fabbriche dismesse, persino cimiteri, nonché luoghi non solo ‘fisici’. Il *site-specific-theatre*, le *brodilki*, gli spettacoli-*promenade* (*Normansk* e *Remote Moskow*), sgretolano lo spazio scenico. Gli allestimenti senza attore (*Gorod-geroj*) e senza parole (*Molčanie na zadannuju temu*) ne contravvengono le leggi e lo stesso istituto. Il diritto di voto sul repertorio, esteso allo spettatore ammesso alle prove generali (le *Repeticii* del Teatro Taganka), ne stravolge le categorie fruibili e fittizie.

La violazione del rapporto fra realtà e rappresentazione, la teatralizzazione della vita non sono, peraltro, un privilegio esclusivo dell’arte. Con la sovrintendenza del Ministro della Cultura Vladimir Medinskij, il *Rossijskoe voenno-istoričeskoe obščestvo* gestisce, tra l’altro, una quindicina di *lager* per infanzia e adolescenza in stile militar-patriottico. All’inaugurazione di uno di essi

«подростки в солдатской форме времен Второй мировой войны стояли в карауле у входа на знаменитое поле, работала полевая кухня, на наспах сколоченной сцене оркестр МВД играл *Синий платочек*. [...] Председатель РВИО, министр культуры РФ Владимир Мединский, с удовольствием наблюдал за церемонией открытия лагеря [...], и подростки в военной форме встречали его нестройным криком: “Здравия желаю, товарищ председатель!”»⁶³.

Forse questo è il caso in cui gli ‘scenari diversi’ appaiono davvero indispensabili.

⁶¹ Cfr. <<http://www.territoryfest.ru/events/performance/prikasaemie/>> (ultimo accesso 29.07.2016).

⁶² A. ARTEMOV, *014. Teatr zachvatit neočevidnye mesta*, in «Afiša», nn. 397-389, dicembre-gennaio 2016, p. 83.

⁶³ *Rassledovanie RBK: začem Medinskomu Voenno-istoričeskoe obščestvo*, <<http://www.rbc.ru/society/13/07/2015/559e8f459a7947860ab1f73a>> (ultimo accesso 29.07.2016).

Cronaca del convegno

Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni (Università di Roma Tre, Roma, 5-6 maggio 2016)

Il 5 e il 6 maggio 2016 il Dipartimento di Lingue, Letterature, e Culture Straniere dell'Università degli Studi di Roma Tre ha ospitato il convegno *Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni*. L'incontro, al quale hanno preso parte diversi specialisti (italiani e non) di letteratura e cultura russa contemporanea, è stato presentato dal Direttore del Dipartimento, Luca Pietromarchi e da Laura Piccolo, promotrice dell'iniziativa. Oggetto precipuo dei lavori è stata la disamina delle *violazioni* stilistiche, tematiche e linguistiche che la letteratura – e, più in generale, l'arte russa – ha prodotto nel periodo storico compreso fra il collasso politico dell'URSS e l'avvio del secolo ventunesimo, cercando di evidenziarne, *ex professo*, le più significative deviazioni in termini storico-politici.

La prima sessione è stata aperta dall'intervento di Bianca Sulpasso (Università di Macerata) *Canone e violazione nelle storie della letteratura russa contemporanea*. Interrogandosi sulle dinamiche del 'canone russo novecentesco', la studiosa ha condotto una lucida analisi sull'identità della storia letteraria russa degli ultimi tre decenni. Sulpasso ha così posto l'accento sulla difficoltà di ascrivere talune opere, a discapito di altre, nel canone novecentesco. Difficoltà che nasce – come ha tenuto a precisare – da oggettivi problemi di periodicizzazione e, *a latere*, da opinabili metodi di concepire il canone stesso. Ha poi cercato, altresì, di far emergere l'importanza strutturale di un eterodosso anti-canone sovietico, il quale opponendosi al canone imposto in forma edulcorata dal realismo socialista, ha contribuito a rivitalizzare le dispute in essere riguardanti le categorizzazioni.

Nella sua relazione *Riattivazione dell'eredità letteraria poststaliniana nella periodica letteraria dei primi anni Novanta* (Sull'esempio di «Gumanitarnyj Fond») Massimo Maurizio (Università di Torino)

ha portato all'attenzione dei presenti la peculiare esperienza di «Gumanitarnyj Fond», dissacrante rivista che, in un intervallo relativamente limitato (1989-1994), si è proposta, per citare le parole dello stesso Maurizio, come «anti-utopia post-utopica». Focalizzandosi sul carattere violativo e sfacciatamente provocatorio – ma apolitico – della rivista, Maurizio ha analizzato le più desacralizzanti pubblicazioni in materia di dissenso estetico e, in particolare, quelle di uno dei più singolari collaboratori della rivista, il poeta Bonifacij (Lukomnikov) la cui opera, candidandosi come variante attuale delle avanguardie e abusando pleonasticamente del turpiloquio come metodo per desemantizzare la lingua, si rivela essere un valido esempio di violazione canonica.

Di particolare interesse storico si è rivelata la relazione *Ceci c'est la pipe: come si racconta l'assedio di Leningrado* di Duccio Colombo (Università di Palermo), che si è interrogato sul valore semiotico della cronaca documentaria *Blokadnaja Kniga (Il libro dell'Assedio)* scritta da Daniil Granin e Ales' Adamovič. Colombo ha tentato di evidenziare le innovazioni narrative del testo, che ha rappresentato, *sic et simpliciter*, un'evasione – o meglio una deviazione – dalle endemiche trattazioni e tematiche storiche dell'epoca staliniana.

È seguita la brillante relazione di Ivana Peruško (Università di Zagabria) *L'uomo sovietico sbarcò davvero sulla luna? Le trasgressioni di Viktor Pelevin e Aleksej Fedorčenko*, dedicata alla mitologia sovietica, in particolare, al mito dello spazio. Dopo una panoramica sulla genesi e sulla diffusione del tema della scoperta e conquista del cosmo nella letteratura e nell'arte moderna e contemporanea, Peruško si è concentrata sull'analisi della sottile linea che separa finzione e realtà in un contesto artistico tendente alla mistificazione facendo riferimento a due opere: il romanzo *Omon Ra* di Viktor Pelevin e il mockumentary *Pervye na Lune* di Fedorčenko.

Raissa Raskina (Università di Cassino) ha invece inaugurato la sessione dedicata al teatro con un intervento dal titolo *Derive e approdi del metodo Stanislavskij: la pratica teatrale di Anatolij Vasil'ev*, volto ad approfondire la violazione teoretica di Anatolij Vasil'ev. Dopo aver brevemente introdotto la disciplina del metodo Stanislavskij – canonizzata dallo stesso Stalin – e averne evidenziato le differenze ideologiche e politiche da quello mejerchol'diano, Raskina ha ripercorso l'evoluzione artistica di Vasil'ev, offrendo uno spaccato teorico e filosofico della sua idea di teatro. Ne ha lodato, quindi, i meriti in termini di messa in scena teatrale, e, parimenti, ha esaltato il carattere innovativo

delle esperienze relative al Teatro Taganka e al teatro ludico.

La parentesi teatrale è stata chiusa da un'acuta relazione di Claudia Olivieri (Università di Catania) dal titolo *A teatro è diverso: la violazione della norma e della "normalità" sulle scene russe contemporanee*. Partendo dall'assunto che nell'idea stessa di teatro sia insita un'inscindibile interconnessione tra parola e spazio scenico, Olivieri ha voluto approfondire un fenomeno che negli ultimi anni ha destato non poca attenzione nel panorama teatrale russo: quello dei *social'nye proekty*, dei progetti di natura sociale che propongono di inglobare nel teatro temi periferici, come ad esempio la tossicodipendenza e forme differenti di invalidità, quali la cecità. A riprova del carattere innovativo dell'iniziativa, Olivieri si è concentrata su una serie di esperimenti socio-teatrali che hanno coinvolto le ribalte moscovite nel maggio 2012, aventi come obiettivo l'ampliamento degli strumenti artistici, l'abbattimento della quarta parete scenica – con un conseguente arricchimento della fruizione sensoriale, e l'inclusione della diversità.

L'indagine sulle violazioni si è poi trasferita al mondo cinematografico con la relazione (*Černobyl' nei media: horror, Nobel, rock*) di Massimo Tria (Sindacato Nazionale SNCCI). Servendosi di materiale filmico e fumettistico, Tria ha analizzato le ripercussioni della catastrofe di Černobyl' nel mondo cinematografico. Tria ha notato come 'l'evento Černobyl'', causa anche l'approssimativo uso fattone dai media, abbia non solo rappresentato una violazione in termini di patto uomo-natura, ma anche una post-violazione massmediale, per esser stato troppo spesso ingigantito o sottovalutato.

La prima giornata del convegno è terminata con la presentazione di Mario Caramitti e Massimo Maurizio della collana editoriale 'petuIIIki' a cura degli stessi e di Guido Carpi, che promuove la traduzione di opere letterarie 'dimenticate' favorendone l'*open access*.

La seconda giornata dei lavori è stata aperta dalla stimolante relazione *Il romanzo russo della contemporaneità: per una ridefinizione morfologica (e non solo)* di Donatella Possamai (Università di Padova). Dopo aver evidenziato gli elementi che contrappongono l'eterogenea letteratura dell'epoca staliniana alla letteratura contemporanea, Possamai si è soffermata su alcuni fattori che hanno irrimediabilmente trasformato l'editoria russa, in particolar modo sull'introduzione del libero mercato e sulle nuove 'violazioni' del canone letterario della narrativa russa degli ultimi anni.

L'intervento di Possamai è stato seguito dalla relazione *Esposizione*

del sé e ricerca della forma di Barbara Ronchetti (“Sapienza” – Università di Roma), la quale, servendosi di copiosi riferimenti filosofico-letterari, ha offerto una serie di chiavi interpretative per una definizione della nozione di contemporaneità, ponendo l’accento sul suo carattere *transeunte* ed elusivo. Pur senza giungere a una risposta circostanziata, Ronchetti ha saputo rinvigorire la discussione sul tema, fornendo numerosi spunti di riflessione in particolare sul concetto di ‘tempo’.

Dmytry Novokhatskiy (Università di Macerata-Università Roma Tre) ha concluso la prima sessione con una relazione dal titolo: *Violazione dei confini del postmodernismo: Venerin volos di Michail Šiškin*, nella quale ha analizzato l’opera dello scrittore russo, cercando di riscontrare i punti di connessione e di rottura con il postmodernismo russo e con il primo concettualismo di Vladimir Sorokin.

La seconda sessione è stata aperta da Paola Bocale (Università di Roma Tre) che, nella sua relazione *La violazione della norma nella struttura sintattico-interpuntiva di Asan di Vladimir Makanin*, ha presentato un accurato studio, squisitamente linguistico, del romanzo *Asan* di Vladimir Makanin. Nell’analizzare l’opera, Bocale si è sovente soffermata sulle violazioni di carattere sintattico-stilistico. Conseguentemente, ha reso evidente l’indirizzo creativo di Makanin, che ricerca la connessione logica non tanto nella sintassi o nei legami sintagmatici, bensì nell’apparato contenutistico. In ultima analisi, Bocale ha esaltato la frammentazione temporale dell’opera, che, assieme ad una lingua sincopata e a un’ossessiva schematizzazione sintattica, ne fa uno dei romanzi più complessi dell’epoca contemporanea.

Valentina Benigni (Università di Roma Tre) ha poi esposto una relazione dal titolo *Vaghezza e approssimazione: la linguistica dei corpora nell’analisi del discorso letterario*. Muovendo da un legittimo e intrigante quesito teorico – è possibile l’uso dei *corpora* nello studio letterario? – Benigni ha mostrato i risultati di un suo studio riguardante l’utilizzo dei termini *vrode* e *tipa* nell’opera di Viktor Pelevin, per valutarne lo straordinario incremento e analizzare l’evoluzione linguistica dello scrittore.

Ha chiuso i lavori Mario Caramitti (Università di Tor Vergata) con un animato intervento dal titolo *Dopo la festa: cultura e linguaggio neosovietico nei media e nella società*. Lo studioso ha proposto una attenta e vivace riflessione sul valore ontologico del putinismo, affrancato, sì, dal passato sovietico, ma tuttora assoggettato agli ideologicamente. Caramitti ha notato che se da una parte è giusto affermare che il putinismo ha ereditato strutture tipiche del capitalismo – quali

l'economia di mercato e il divario terzomondistico tra ricchi e poveri – e ha inoltre raffinato una deideologizzazione del recente passato, dall'altra ha comunque conservato un'esaltata nostalgia neo-sovietica fondata sull'ontologia della propaganda e il culto della personalità. Contestualmente, Caramitti ha passato in rassegna alcuni elementi del retaggio semiotico sovietico, per mostrare che, *mutatis mutandis*, il sovietismo, e la malinconia passatista a esso collegata, vive ancora nell'idea stessa di putinismo.

Daniel Di Porto

Il volume raccoglie una serie di saggi dedicati al mondo letterario e culturale post-sovietico letto alla luce della 'violazione', intesa in primo luogo nella sua accezione di trasgressione, infrazione, profanazione del retaggio sovietico. In questa prospettiva le diverse declinazioni della 'violazione' hanno portato gli autori a interrogarsi su: canone-anticanone; tradizione-antitradizione; negazione e ridefinizione dei paradigmi culturali; violazione di confini, generi, testi; questioni di periodizzazione.