

Agnese Accattoli

*Il romanzo satirico secondo Il'ja Ėrenburg,
trickster e grande provocatore*

ABSTRACT:

This paper analyses two of Ilia Ehrenburg's satirical novels, *Neobyčajnyje pokhozheniia Khulio Khurenito i ego učenikov* (1922) and *Trest "D.Ė."* *Istoriia gibeli Evropy* (1923), which are the result of his search for a new narrative form by combining a range of different genres. The dystopian projection is highlighted in the two texts alongside the 'great provocateur' type, an actualization of the trickster archetype. This autofiction-based hero inspired notable characters in subsequent Soviet literature, such as Ostap Bender (*The Twelve Chairs*) and Volland (*The Master and Margarita*).

Il furfante, il buffone e lo sciocco creano intorno a sé particolari piccoli mondi, particolari cronotopi. [...]

Essi sono attori della vita, la loro esistenza coincide col loro ruolo, e fuori di questo ruolo essi non esistono.

A loro sono intrinseci una peculiarità e un diritto:
essere estranei in questo mondo.

M. Bachtin

Nella vita tempestosa di Il'ja Ėrenburg (1891-1967), gli anni Venti, vissuti tra Berlino e Parigi, sono il periodo di massima libertà personale e artistica, all'insegna di contraddizioni, provocazioni e sperimentazioni. Emigrato giovanissimo per motivi politici, poeta *bohémien* e poi giornalista negli anni Dieci, nel decennio successivo Ėrenburg diventa uno degli autori sovietici più letti e discussi in patria e all'estero, soprattutto grazie ai suoi romanzi satirici.

Lo scrittore, che era rientrato in Russia come molti altri esuli allo scoppio della rivoluzione, nel 1921 decide di tornare in Europa occidentale, dove trascorre il ventennio successivo, senza tuttavia rinunciare alla cittadinanza sovietica. Un visto firmato dall'amico Nikolaj Bucharin trasforma la sua fuga dalla Russia bolscevica in guerra nella 'missione artistica' di un poeta che vuole raggiungere Parigi per scrivere il suo primo romanzo¹. Il documento è tanto eccezionale quanto

¹ VJAČ. POPOV, B. FREZINSKIJ, *Il'ja Ėrenburg: chronika žizni i tvorčestva. Tom I: 1891-1923*, Lina, Sankt-Peterburg 1993, pp. 201-202.

significativo del destino di Èrenburg, che per tutta la vita continua a viaggiare con il passaporto sovietico dentro e fuori dall'Urss godendo di una libertà di movimento unica rispetto ai suoi connazionali. Tale mobilità è forse il tratto più significativo della sua biografia, l'elemento che lo ha reso un'anomalia nel cinquantennio di cultura sovietica che ha attraversato e uno degli intellettuali più controversi del Novecento.

Se la capacità, o la necessità, di varcare confini caratterizza tutta la vita di Èrenburg, è negli anni Venti che questo 'dono' si riflette in modo più libero e diretto nelle sue opere, trovando nel romanzo satirico la sua massima espressione. Giudicato troppo sovietico dagli emigrati e troppo occidentale dai sovietici, troppo ebreo da alcuni, non abbastanza ebreo da altri, nel corso degli anni Venti Èrenburg si presenta soprattutto come una figura di transito, poliedrica e mutevole, ovunque portatrice di un'alterità e irrimediabilmente percepita come 'estranea'. In questo periodo Èrenburg crea per i suoi romanzi personaggi che gli somigliano – grandi provocatori, stranieri stravaganti, picari, ebrei erranti – che attraversano con moto caotico le frontiere del mondo contemporaneo, diviso da ideologie, guerre e rivoluzioni. La satira di Èrenburg è costruita sulla dialettica cinica o ingenua di queste figure liminali, che fa emergere le ipocrisie e le contraddizioni di tutti i sistemi politici e ideologici, mentre la loro ironia nasconde il senso di perdita provocato dai cataclismi del nuovo secolo, sullo sfondo di una cultura europea irrimediabilmente divisa.

Questo lavoro propone un'analisi dei due romanzi satirici di Èrenburg *Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učениkov* (Le straordinarie avventure di Julio Jurenito e dei suoi discepoli, 1922) e *Trest "D.E." Istorija gibeli Evropy* (Il Trust D.E.: storia della distruzione dell'Europa, 1923) che insieme al terzo romanzo satirico-picaresco dell'autore, *Burnaja žizn' Lazika Rojtšvaneca* (La tempestosa vita di Lazik, 1928), rappresentano il suo contributo più originale e significativo alla letteratura sovietica degli anni Venti. Questi testi sono il risultato della sperimentazione di una nuova forma narrativa ottenuta dalla contaminazione tra le più varie tradizioni letterarie europee: dal romanzo di avventure al *roman philosophique*, dalla letteratura agiografica medievale alle leggende chassidiche, dai miti greci alle teorie sul tramonto dell'Occidente. Elementi comuni alle due opere sono l'utopia e il tipo letterario del 'grande provocatore', nel quale è stata vista un'attualizzazione (rivoluzionaria) dell'archetipo del trickster. Questo nuovo tipo di personaggio, costruito da Èrenburg anche attraverso una serie di procedimenti di *autofiction*, inaugura la stagione sovietica del

plutovskoj roman, la versione russa del racconto picaresco, e ispira personaggi come Ostap Bender (protagonista dei romanzi *Le dodici sedie* e *Il vitello d'oro* di Il'ja Il'f e Evgenij Petrov) e Voland (uno dei protagonisti de *Il Maestro e Margarita* di Michail Bulgakov).

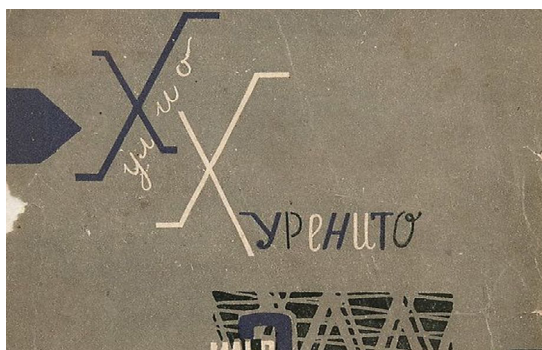
1. *Il grande provocatore Julio Jurenito, trickster del XX secolo*

La stesura dei tre romanzi satirici di Èrenburg si iscrive in un periodo che va dal 1921 (*Julio Jurenito* è finito in estate) al 1927 (*Lazik* è chiuso in ottobre), sei anni in cui l'autore dà alle stampe nel complesso sette romanzi, quattro cicli di racconti, quattro libri saggistici, cinque raccolte poetiche, oltre a molti altri testi giornalistici o pubblicistici. Èrenburg è molto prolifico in tutte le stagioni della sua vita, ma negli anni Venti è un fiume in piena.

La satira caratterizza fortemente la produzione di questo periodo – oltre ai tre romanzi menzionati, satiriche sono due delle raccolte di prosa breve e alcuni saggi – mentre in seguito l'autore metterà da parte questo 'linguaggio' a lui così congeniale, e con esso gran parte dei procedimenti artistici, delle pose e delle maschere con le quali lo aveva accompagnato soprattutto nella prima metà del decennio. Il suo ultimo romanzo satirico, *La tempestosa vita di Lazik*, che rimane fuori da questa analisi, è pubblicato a Parigi nel 1928 ma non uscirà mai in Urss, rifiutato dalla censura di Stato e dallo stesso Bucharin (che alcuni anni prima aveva scritto una benevola prefazione a *Julio Jurenito*) a causa della descrizione irrisoria della Rivoluzione russa e probabilmente anche della centralità della tematica ebraica. Il destino editoriale di questo libro molto amato dal suo autore, significativo di un cambiamento irreversibile del clima politico-culturale in Unione Sovietica, convince Èrenburg a cambiare definitivamente registro.

Il primo romanzo, invece, scritto nel 1921 in soli ventotto giorni, durante un soggiorno in una cittadina balneare belga, ha un grande successo nella Russia postrivoluzionaria. Il libro rivela nella forma e nei temi un'urgenza narrativa incontenibile, scatenata dagli eventi della storia recente e dall'esperienza diretta che l'autore ne ha tratto: il testo è una straripante, caleidoscopica rappresentazione del presente, glossata dall'inarrestabile logorrea del protagonista Julio Jurenito, il grande provocatore. Jurenito è uno stravagante guerrafondaio che, accompagnato da sette discepoli, viaggia in molti luoghi elencati nella

versione completa del titolo del romanzo: *Le straordinarie avventure di Julio Jurenito e dei suoi discepoli: Monsieur Delhaie, Karl Schmidt, Mister Cool, Aleksej Tišin, Ercole Bambucci, Il'ja Èrenburg e il negro Aiscia in giorni di pace, di guerra e di rivoluzione, a Parigi, in Messico, a Roma, nel Senegal, a Kinešma, a Mosca e in altri luoghi, nonché vari giudizi del Maestro sulle pipe, la morte, l'amore, la libertà, il gioco degli scacchi, la razza ebraica, la costruzione e molte altre cose*². Il nome completo del protagonista, di nazionalità messicana per rendere omaggio al caro amico e artista Diego Rivera, è Julio Maria Diego Pablo Angelica Jurenito. Nella grafia russa del nome, Хулио Хуренито, si nascondono alcuni messaggi: le iniziali formano una doppia *cha*, lettera russa corrispondente al suono della *jota* spagnola, che è anche una doppia X, in cui è possibile leggere sia un riferimento al secolo ventesimo, sia il suono di una risata: *cha-cha* (onomatopea per rendere la risata in russo). Il personaggio, fin dal nome, incarna una strana contraddizione: una sghignazzata irriverente sul primo spaventoso ventennio del XX secolo.



Particolare di una copertina a cura di Natan Al'tman
(I. ÈRENBURG, *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 1, Zemlja i fabrika, Moskva 1928)

² Il titolo, nelle diverse edizioni, subisce alcune variazioni. Qui è riportata la versione dell'edizione I. ÈRENBURG, *Neobyčajnye počoždenija*, Kristall, Sankt-Peterburg 2001. Si farà riferimento al romanzo con la versione abbreviata del titolo *Neobyčajnye počoždenija Chulio Churenito i ego učėnikov* o con la versione ulteriormente ridotta, spesso utilizzata anche dall'autore e dalla critica, *Chulio Churenito*. Tuttavia si sceglie di riportare il nome del protagonista non in traslitterazione scientifica, ma con la grafia originaria ispanica: *Julio Jurenito*.

Il messicano Jurenito appare in Europa nel 1913, alla vigilia della guerra. Dopo aver accumulato un'immensa cultura, le esperienze più disparate e aver viaggiato in tutto il continente americano, conclude che la cultura è un male da combattere con ogni mezzo, quindi prende «piena coscienza della propria missione: essere un grande Provocatore» (p. 23)³. Giunto a Parigi, recluta sette discepoli di differenti nazionalità con l'obiettivo di accelerare, per il bene dell'umanità, la distruzione del pianeta. Nel corso delle sue peregrinazioni per il globo, il gruppo dei protagonisti si disgrega e si ricompone, i discepoli si sostengono e si combattono, rappresentando ciascuno gli stereotipi culturali del paese di origine e riproducendo nel complesso le dinamiche di un piccolo mondo in guerra. Jurenito si diletta a provocare i discepoli e a osservarne le reazioni per verificare la validità delle proprie teorie sul genere umano.

Il personaggio esprime un'ambiguità filosofica radicale e incarna la lacerazione stessa che il mondo sperimenta negli anni della Prima guerra mondiale e della Rivoluzione russa. Jurenito conduce la sua sgangherata compagnia internazionale per diversi territori dell'Europa occidentale, della Russia e dell'Africa alla ricerca dei fondi e del sostegno politico necessari a compiere il suo progetto distruttivo, in una concatenazione di episodi tenuti insieme da una labile trama, in cui la digressione sovrasta di gran lunga l'azione. Se infatti il viaggio è la motivazione della struttura a 'infilzamento' (o a 'schidionata') tipica del romanzo di avventure e del racconto picaresco, le 'avventure' di Jurenito e dei suoi discepoli sono piuttosto una serie di quadri: il viaggio ha la funzione di muovere il protagonista su vari scenari per permettergli di commentare in ogni luogo il degrado delle rispettive società e quindi di esporre la sua anti-filosofia contro qualunque idea politica, principio religioso, sistema sociale.

Che i discorsi di Julio Jurenito siano un asse portante del romanzo lo dimostra la loro menzione nel titolo: «...nonché vari giudizi del Maestro sulle pipe, la morte, l'amore, la libertà, il gioco degli scacchi, la razza ebraica, la costruzione e molte altre cose». I giudizi stessi sembrano fungere da motore dell'azione o, per dirla con Šklovskij, «i discorsi dei personaggi sono uno dei mezzi per svolgere l'intreccio, per loro mezzo viene introdotto nuovo materiale. Cioè i discorsi sono in primo luogo una motivazione dell'inserimento»⁴. Come nel *Don Chisciotte*,

³ Per questa e le successive citazioni in italiano del romanzo si riporta la bella traduzione di Caterina Ciccotti: ÈRENBURG, *Le straordinarie avventure di Julio Jurenito*, trad. di C. Ciccotti, pref. di G.P. Piretto, Meridiano Zero, Bologna 2012. Il numero di pagina dell'edizione italiana è indicato nel testo dopo la citazione, tra parentesi.

⁴ V. ŠKLOVSKIJ, *Com'è fatto il Don Chisciotte*, in ID., *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino

il pensiero folle del protagonista trova ogni pretesto per esprimersi ed espandersi a dismisura e, proprio come Cervantes, Èrenburg gioca con la natura sostanzialmente equivoca di questi discorsi, con «l'effetto che nasce dal contrasto tra la pazzia e la saggezza» del suo protagonista⁵. Fa parte di questo gioco, e dell'implicito richiamo al capolavoro spagnolo, un ulteriore livello di equivocità: lo sdoppiamento del punto di vista autoriale tra il grande provocatore Julio Jurenito e il personaggio che nel testo è omonimo dell'autore, il pavido discepolo ebreo Il'ja Èrenburg. Tra i tanti riferimenti letterari che si possono leggere nella coppia Maestro-discepolo (per esempio Gesù/Pietro, Pangloss/Candide), spicca il richiamo al cavaliere errante e al suo fido scudiero Sancio, soprattutto in virtù della connotazione del primo come stravagante visionario in lotta con il mondo e del secondo come suo seguace terrorizzato e preoccupato soprattutto di sopravvivere.

Negli sproloqui di Julio Jurenito non mancano descrizioni del futuro distopico verso il quale si è avviato il genere umano, e sorprende come all'alba degli anni Venti la fantasia di Èrenburg fosse già in grado di prefigurare con dettagli piuttosto precisi le più grandi tragedie del secolo, dall'olocausto alla bomba atomica. Grazie alla impressionante chiaroveggenza di alcuni quadri, il romanzo è spesso definito 'profetico' soprattutto dalla critica postsovietica: «Una profetica enciclopedia satirica» si legge sulla quarta di copertina della seconda traduzione italiana. La formula 'enciclopedia della satira' era già stata usata da alcuni critici del tempo⁶; sulla dimensione enciclopedica e planetaria del romanzo ho incentrato una mia analisi nella quale invito a considerare *Julio Jurenito* un'«opera mondo», secondo la definizione che Franco Moretti ha dato di alcuni romanzi moderni: «tutte opere epiche: enciclopediche, polifoniche, aperte, coltissime, stratificate, didascaliche, interminabili... Certo, è un'epica moderna: che non vuol più rappresentare una patria, ma il mondo intero: quel mondo che l'Europa ha “scoperto”, sottomesso e unificato»⁷. Rimando al mio lavoro per la ricognizione

1976, p. 101.

⁵ *Ivi*, p. 105. Questa è la conclusione cui arriva Šklovskij al termine della sua descrizione dei romanzi di Don Chisciotte: «Cervantes nel corso del romanzo s'è reso conto che attribuendo a Don Chisciotte una sua intelligenza, ha costruito in lui una equivocità; e allora s'è servito, o ha cominciato a servirsi, di questa equivocità per i suoi scopi artistici» (p. 113).

⁶ Si veda, per esempio, Lev Lunc: «“Chulio Churenito” – satirističeskaja ènciklopedija». L. LUNC, *I. Èrenburg. Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učениkov*, in «Gorod», sb. I, Petrograd 1923.

⁷ F. MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994, quarta di copertina.

della storia editoriale e critica del testo, l'analisi dei modelli e del genere letterario, la descrizione della trama e dei personaggi, il ricorrere in esso di temi dostoevskiani e in particolare del riferimento alla *Leggenda del Grande Inquisitore*⁸.

La *Leggenda* è una delle chiavi di lettura semiserie del romanzo, attraversato dal problema del rapporto tra il potere e le masse. Èrenburg fa vestire i panni dell'inquisitore a Lenin, intervistato al Cremlino da Jurenito, il quale incarna la controfigura di un Cristo ben più loquace di quello della leggenda dostoevskiana. Julio Jurenito bacia sulla fronte il suo interlocutore bolscevico alla fine dell'incontro, confermandosi un personaggio dai marcati, quanto farseschi, tratti cristologici: come Gesù, è considerato da alcuni un Maestro e da altri un pazzo, ha dei discepoli, è dedito alla predicazione itinerante, muore a trentatré anni; tuttavia, in considerazione della sua filosofia distruttiva, il grande provocatore potrebbe essere considerato al tempo stesso un Anticristo⁹.

Nella fitta rete di rimandi intertestuali del romanzo emergono quindi in primissimo piano una riscrittura della *Leggenda* di Dostoevskij, molto esplicita nel capitolo intitolato *Il grande Inquisitore fuori dalla leggenda*, il richiamo al *Don Chisciotte*, la parodia dei *Vangeli* e dei testi agiografici dei secoli XIV e XV¹⁰. La caratterizzazione burlesca di Jurenito come santo o novello Gesù enfatizza al massimo grado l'ambiguità della sua figura, la cui collocazione nella sfera del Bene o in quella del Male è pressoché impossibile.

Sull'appellativo *Velikij Inkvizitor* (Grande Inquisitore) è modellato l'appellativo dello stesso Jurenito come *velikij provokator* (grande provocatore), che a sua volta risuona nell'epiteto di uno dei personaggi della letteratura sovietica successiva che più apertamente si ispirano al Maestro, il *velikij kombinator* Ostap Bender. Non è semplice tradurre efficacemente in italiano questo termine, in russo perfettamente assonante a 'provocatore', proporrei il 'grande manipolatore' o 'falsificatore'

⁸ A. ACCATTOLI, *Il primo romanzo di Il'ja Èrenburg: Neobyčajnye počozhdenija Chulio Churenito i ego učenikov*, in «Europa Orientalis», 2007, pp. 219-272.

⁹ Vedi per esempio Michail Odesskij: «The symbolic imitation of Christ by such a character as Khurenito in relation to such a character as Lenin – permits one to qualify the behavior of the Mexican Teacher as Anti-Christ-like (which, naturally, in Erenburg's system does not imply a negative assessment)», cit. in M. LIPOVETSKY, *Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture*, Academic Studies Press, Boston 2010, p. 71.

¹⁰ A rilevare l'affinità tra la struttura del romanzo e le vite dei santi è Venjamin Kaverin, cfr.: V. KAVERIN, *Poiski žanra*, in G. BELAJA, L. LAZAREV (sost.), *Vospominanija ob Il'e Èrenburge*, Sovetskij pisatel', Moskva 1975, p. 32.

in riferimento alle straordinarie abilità affabulatorie del trickster-*plut* (trickster-imbroglione) protagonista dei romanzi *12 stul'ev* (Le dodici sedie, 1928) e *Zolotoj telenok* (Il vitello d'oro, 1931) di Il'ja Il'f e Evgenij Petrov¹¹.

È forse possibile ipotizzare che anche Michail Bulgakov avesse in mente il 'grande provocatore' di Ėrenburg quando intitolò *Velikij kancler* (Il grande cancelliere) il suo 'romanzo sul diavolo', titolo più volte mutato prima di diventare *Master i Margarita* (Il Maestro e Margherita)¹². È molto probabile che quando si apprestava a scriverlo, nel 1928, l'autore avesse letto da non molto il romanzo di Ėrenburg, appena ripubblicato; secondo Mariëtta Ćudakova va tenuto conto della eventuale influenza esercitata da Julio Jurenito sulla natura diabolica del protagonista bulgakoviano, anzi è lecito supporre che nell'incipit del romanzo vi sia «una polemica aperta (o insinuata) con Ėrenburg»¹³. Il Maestro del romanzo di Bulgakov non ha nulla a che vedere, verosimilmente, con il Maestro Julio Jurenito (l'uno è *master*, l'altro è *učitel'*), mentre la figura di Voland ripropone numerosi e significativi tratti del grande provocatore: è uno straniero colto, ha un aspetto fisico simile a quello di Jurenito (alto e magro), veste in modo bizzarro e ha sembianze diavolesche, ha un suo seguito, ha virtù profetiche, ma soprattutto ha la missione di disvelare con le proprie provocazioni le malefatte e le contraddizioni di una società ipocrita e decadente. La consonanza più profonda, per quanto vaga, tra i due personaggi è la loro ambigua collocazione tra il Bene e il Male, mentre un contrappunto testuale piuttosto preciso è nelle circostanze della loro apparizione al principio dei rispettivi romanzi: Voland interviene in una conversazione sull'esistenza di Gesù in un parco di Mosca, Jurenito intavola una conversazione sull'esistenza del diavolo in

¹¹ Tra Jurenito e Bender si possono individuare numerosi tratti comuni, a cominciare dal nome completo di Bender che richiama la serie di nomi di Jurenito: Ostap-Sulejman-Berta-Marija-Bender-bej. L'idea di un eroe erede di Jurenito era arrivata ai due autori forse per il tramite del fratello di Evgenij Petrov, Valentin Kataev, che nel 1924 aveva scritto un romanzo con un personaggio ispirato a Ėrenburg, di cui si dirà in seguito. Secondo Dmitrij Bykov, per Il'f e Petrov «il primo oggetto di parodia era proprio Ėrenburg», vedi V. БЫКОВ, *Il'f i Petrov. Tajna tret'ego romana*, Lektorij "Prjamaja reč", Moskva 2014.

¹² M. BULGAKOV, *Il grande cancelliere e altri inediti*, a cura di V. Losev e I. Sibaldi, trad. di S. Prina e B. Osimo, Leonardo, Milano 1991.

¹³ M. ĆUDAKOVA, *Michail Bulgakov. Cronaca di una vita*, trad. di C. Zonghetti, Odoja, Bologna 2013, p. 278. Sulle divergenze personali e artistiche tra i due scrittori, entrambi nati a Kiev nel 1891, vedi: B. FREZINSKIJ, *Il'ja Ėrenburg kak antipod Michaila Bulgakova*, in *Michail Bulgakov v potoke rossijskoj istorii XX-XXI vekov*, Vyp. 3, Muzej M.A. Bulgakova, Moskva 2015, pp. 139-153.

un caffè di Parigi; l'uno insiste sull'esistenza storica di Gesù, l'altro nega con convinzione l'esistenza del diavolo.

Secondo Mark Lipoveckij, Julio Jurenito è il primo trickster della letteratura sovietica¹⁴. L'archetipo del trickster, personaggio ricorrente in molte epoche e culture, studiato ormai da molti anni ma ancora sfuggente a una definizione precisa, è descritto come una figura di burlone o imbroglione, ma con connotati divini, demiurgici: «è l'incarnazione mitica dell'ambiguità e dell'ambivalenza, della doppiezza e della finzione, della contraddizione e del paradosso»¹⁵. Oppure: «Il trickster è certamente, quanto meno, un personaggio che gioca tiri: ora scherzosi e buffi, ora malevoli e crudeli, ora puerili, ora osceni, o ancora abilissimi e astuti, oppure al contrario goffi e maldestri, tanto da restarne prima vittima lui stesso, l'ingannatore-ingannato»¹⁶. Definizioni che calzano perfettamente a Julio Jurenito, ma anche ad altri personaggi nati dalla penna di Èrenburg negli anni Venti, e in qualche misura si adattano alla personalità del loro stesso creatore.

L'analisi di Lipoveckij è incentrata sulla mutazione novecentesca di questo archetipo e quindi sulla sua fortuna nella cultura sovietica e postsovietica. Il critico attribuisce a Èrenburg il primato di una rappresentazione radicalmente nuova del trickster, innescata dalla connessione con la rivoluzione: «Èrenburg not only marries the trickster trope with the revolution, but also presents a paradoxical, anti-dogmatic, intellectual model of the trickster's revolution as a response to the catastrophic turns in the history of modernity»¹⁷.

Tra i diversi elementi caratteristici che il trickster tradizionale avrebbe mantenuto nella sua versione postrivoluzionaria, secondo Lipoveckij, il più significativo è la sacralità. E la prossimità, forse ingannevole, con l'elemento sacro è uno dei tratti salienti della personalità di Jurenito, che si presenta al suo pubblico con attributi di Cristo, del diavolo, di idoli pagani e di altri dei: «Sulle origini del Maestro circolavano assurde leggende. Il più delle volte mi toccava ascoltare il racconto di come Budda si fosse reincarnato in quest'uomo alto e magro, dagli occhi pieni di brio, ma dotati della misteriosa facoltà di fermare il tempo» (p. 20).

¹⁴ *Khulio Khurenito: The Trickster's Revolution* è il titolo del capitolo che Lipoveckij dedica al romanzo nella sua monografia *Charms of the Cynical Reason: Tricksters in Soviet and Post-Soviet Culture*, cit.

¹⁵ L. HYDE, *Il briccone fa il mondo. Malizia, mito e arte*, Bollati Boringheri, Torino 2001, p. 15.

¹⁶ S. MICELI, *Il demiurgo trasgressivo. Studio sul trickster*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 12.

¹⁷ LIPOVETSKY, *Charms of the Cynical Reason*, cit., p. 63.

Doti soprannaturali, reali o presunte, sono continuamente attribuite all'enigmatico Jurenito, mentre lui stesso sostiene di non essere altro che un uomo. Al suo primo apparire in Europa, nel caffè parigino La Rotonde, viene scambiato dal narratore (il suo futuro discepolo Èrenburg) per il diavolo in persona: «il signore in bombetta era un tipo talmente bislacco che tutta la Rotonda sussultò, ammutolendo un minuto per poi prorompere in un mormorio di stupore e di sgomento. Io solo capii al volo ogni cosa» (p. 15). Ma lo straniero nega sia di essere il diavolo, sia che il maligno esista: «Lo so per chi mi prende. Ma *lui* non esiste [...] No, scherzi a parte, io non sono il diavolo. Lei mi lusinga» (pp. 16-17).

Un altro tratto già presente nel modello tradizionale del trickster, molto ostentato da Jurenito, è la teatralità, mentre elementi inediti e distintivi del nuovo trickster novecentesco – che il Maestro messicano interpreta per la prima volta in una pagina letteraria – sarebbero il suo farsi filosofo e la capacità di rivelare il ‘diffuso cinismo universale’ presente nella società. Ma non si tratta semplicemente di un anticonformista, poiché è il trickster stesso a incarnare un sentimento ‘neocinico’, concetto che Lipoveckij trae da Peter Sloterdijk: «il *neocinismo* nasce dalla scelta di combattere l'avversario con le sue stesse armi: se l'ideologia vince facendosi portatrice dei valori e degli ideali, la filosofia avrà qualche possibilità di contrastarla soltanto attraverso una buona coscienza della menzogna e la costruzione di apparati di simulazione»¹⁸. Il trickster filosofo neocinico disvela il cinismo del discorso del potere facendosene ambiguo portavoce, immettendolo nel proprio folle argomentare e portandolo alle estreme conseguenze: «To play these discourses out to their limit, transforming them into pure absurdity, into selfdeconstructing spectacles or narratives – in other words, transforming authoritative discourses of modernity into material for the trickster's secular rites of waste or expenditure»¹⁹.

Il procedimento di esasperare un'idea apparentemente con lo scopo di esaltarla, ma in realtà per farne emergere le contraddizioni o i limiti, o per ottenere entrambi gli obiettivi, faceva parte dei comportamenti messi in atto, o meglio messi ‘in scena’, in quegli anni dallo stesso Èrenburg. L'ambiguità con cui l'autore si misurava con i suoi personaggi e con i temi delle sue opere era estrema, complicata dall'ambiguità dell'autoparodia. Per esempio, su uno dei temi affrontati provocatoriamente in *Julio Jurenito*, ‘la fine dell'arte’, il grande provocatore porta al limite, per

¹⁸ M. PERNIOLA, *Presentazione*, in P. SLOTERDIJK, *Critica della ragion cinica. Il rapporto tra sapere e apparati di potere dall'antichità ai nostri giorni*, Garzanti, Milano 1992, p. 14

¹⁹ LIPOVETSKY, *Charms of the Cynical Reason*, cit., p. 65.

ridicolizzarle, le idee propuginate dallo stesso autore in altre opere, come ammette Èrenburg nelle sue memorie:

«Ben presto mi appassionai a quel che allora chiamavano ‘costruttivismo’; tuttavia, lo riconosco, l’idea della diluizione dell’arte nella vita mi attraeva e, insieme, mi respingeva. Nel 1921 scrissi un libro, *Eppure gira*, chissoso e ingenuo, che si richiamava alla dichiarazione dei seguaci del Lef (la rivista Lef osservava che “il gruppo di I. Èrenburg giunge, per molti aspetti, alle nostre stesse conclusioni”). Io sostenevo che “la nuova arte cessa di essere arte”. Al tempo stesso prendevo a gabbo le mie stesse idee; sempre nel 1921 scrissi *Julio Jurenito*; il mio personaggio porta sino all’assurdo le tesi del libro *Eppure gira*. [...] Non era doppiezza la mia, dato che essa è sempre suggerita dal timore o da un calcolo. Semplicemente facevo le mie riserve sulla morte dell’arte, strombazzata da tanta gente, a cominciare da me»²⁰.

Il manifesto costruttivista *A vse-taki ona vertitsja*, cui fa riferimento il brano e che in realtà non precede ma segue di pochi mesi la stesura di *Jurenito*, è un pamphlet dai toni fortemente provocatori in cui sembra prevalere la voce dell’Èrenburg-personaggio, con indosso la maschera del grande provocatore, su quella dell’Èrenburg-autore, sebbene non si tratti di un’opera né finzionale, né satirica²¹. Questo dimostra quanto articolata, polifonica e contraddittoria fosse la relazione tra l’autore e la sua creatura Julio Jurenito.

Secondo Lipoveckij, il metodo adottato da Julio Jurenito per far saltare tutti i nessi logici delle idee e delle ideologie della modernità è l’iperidentificazione (*overidentification*), una sorta di mimesi performativa che interpreta in modo così estremo il dettato ufficiale (sia esso religioso, culturale o politico) da risultare comica, provocatoria e sovversiva: «Khurenito’s performances have one purpose only, namely to reveal through comical overidentification the absurdity of modernity’s goals and values, including such sanctimonious ones as Freedom, Civilization, Culture and most of all, Progress. In fact, Khurenito even

²⁰ ÈRENBURG, *Uomini, anni, vita*, trad. di G. Crino, v. II, Editori riuniti, Roma 1961, p. 67 (*Ljudi, gody, žizn’. Kniga vtoraja*, in *Sobranie sočinenij v vos’mi tomach*, t. VII, Chudožestvennaja literatura, Moskva 2000). *A vse-taki ona vertitsja* è stato scritto nell’autunno del 1921 e pubblicato dall’editore Gelikon nel gennaio del 1922.

²¹ È possibile leggere una parte del saggio tradotta in italiano in G. KRAISKI, *Le poetiche russe del Novecento. Dal simbolismo alla poesia proletaria*, Laterza, Bari 1968, p. 350.

overidentifies with the very idea of modernity»²². La satira di Èrenburg sembrerebbe rivolta in effetti soprattutto contro i valori dell'Occidente contemporaneo, che il protagonista messicano rifiuta nella sua totalità: è un Occidente fatto di sciovinismo francese e imperialismo americano, di militarismo tedesco e bolscevismo russo, ma anche di fatalismo russo e di nichilismo ebraico.

Il romanzo partecipa della riflessione, precedente alla guerra mondiale e alla Rivoluzione di Ottobre ma da questi eventi straordinariamente stimolata, sulla crisi della civiltà occidentale, un dibattito che diventa molto popolare negli anni Venti soprattutto grazie alla pubblicazione del saggio di Oswald Spengler *Il tramonto dell'Occidente: lineamenti di una morfologia della storia universale* (pubblicato in due tomi nel 1918 e nel 1922)²³. Se *Julio Jurenito* fu letto da una parte della critica come un romanzo 'volgarizzatore' delle teorie di Spengler, tanto più lo fu il successivo romanzo satirico di Èrenburg, un'allegoria fantastorica della distruzione dell'Europa.

2. *Trest "D.E." e l'ebbrezza del tramonto dell'Occidente*

Dopo il successo straordinario e inatteso di *Julio Jurenito*, Èrenburg continua a sperimentare sul genere romanzesco, sempre incontrando il favore del pubblico e suscitando vivaci e contrastanti reazioni della critica. Il romanzo *Trest "D.E.": istorija gibeli Evropy*, scritto e pubblicato nel 1923, è una distopia satirica ambientata nel futuro, dal 1927 al 1940, in uno scenario, come scrisse lo stesso Èrenburg nelle sue memorie dei primi anni Sessanta, da «terza guerra mondiale».

Nell'autunno del 1921 Èrenburg si era stabilito a Berlino, città che

²² LIPOVETSKY, *Charms of the Cynical Reason*, cit., p. 78.

²³ O. SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Wien 1918; München 1922. Nel periodo in cui Èrenburg scrive il suo primo romanzo, l'opera aveva attenti lettori e commentatori in Russia. Cfr. *Oswald Špengler i Zakat Evropy*, Bereg, Moskva 1922 (con saggi di F.A. Stepun, N.A. Berdjaev, S.L. Frank e Ja. M. Bukšpan). La Russia aveva avuto i suoi teorici della crescita e del declino della civiltà occidentale, anticipatori di alcune idee di Spengler, come Nikolaj Danilevskij e Konstantin Leont'ev nel XIX secolo e Nikolaj Trubeckoj nel XX. Cfr. A. FERRARI, *Trubeckoj e la nascita dell'eurasismo*, in N. TRUBECKOJ, *L'Europa e l'umanità*, pref. di R. Jakobson, a cura di O. Strada, Aspis, Milano 2021, pp. 158-174; V. N. BELOV, *La crisi della cultura europea nelle opere dei filosofi russi del Novecento: a proposito delle idee di Oswald Spengler*, in «Filosofia», n. 60, 2015, pp. 31-39.

non amava. Nel novembre del 1922, chiuso il suo secondo romanzo, *Žizn' i gibel' Nikolaja Kurbova* (Vita e morte di Nikolaj Kurbov), aveva dichiarato di volersi prendere una pausa di almeno sei mesi, sentendosi affaticato dalla scrittura come mai lo era stato prima. Dopo neanche due mesi racconta all'amico Vladimir Lidin di essere di nuovo al lavoro su «qualcosa di utopico-satirico-avventuroso: Il Trust Distruzione dell'Europa»²⁴. Negli ambienti della comunità russa insediata nella capitale tedesca si comincia a parlare del nuovo progetto dello scrittore e il 18 febbraio il giornale in lingua russa «Dni» informa i lettori che Èrenburg «sta finendo il nuovo romanzo fantastico *Trust D.E.*»²⁵. Due giorni dopo l'autore aggiorna l'amica Elizaveta Polonskaja, che si trova a Pietrogrado, sul suo «divertentissimo orribile scherzo. Già 2/3 dell'Europa sono stati fatti fuori. Rimane poco o niente»²⁶. Alla fine di marzo un manoscritto del romanzo è recapitato a Mosca. Il 16 maggio Èrenburg legge brani del suo nuovo libro al pubblico del *Klub pisatelej*, club degli scrittori russi a Berlino.

La prima edizione di *Trest D.E. Istorija gibeli Evropy* esce nel maggio del 1923 per i tipi di Gelikon, editore russo berlinese che aveva già pubblicato *Jurenito*. Come per le opere precedenti, Èrenburg si muove per ottenere parallelamente una pubblicazione in Unione Sovietica; tuttavia le edizioni sovietiche sono sempre le più problematiche e in genere seguono con un certo scarto quelle occidentali. Fallito un tentativo con la rivista «Krasnaja nov'», il romanzo è accettato dall'editore Zemlja i fabrika (ZIF), che lo pubblica nel 1923 e successivamente nel 1928, in una raccolta completa delle opere dell'autore. Tra il luglio e l'agosto del 1923 anche la rivista «Ogonek» pubblica un capitolo del romanzo e il Glavlit ucraino ne autorizza la pubblicazione a cura delle edizioni di Stato. Quindi nello stesso 1923 il libro è pubblicato in tre diverse edizioni, a Berlino, Mosca e Char'kov²⁷.

Il romanzo è una anti-utopia catastrofica orchestrata da un altro trickster bifronte, cinico e sentimentale, grande provocatore; ma mentre Julio Jurenito provocava solo a parole, il suo emulo è un uomo d'azione

²⁴ I. ÈRENBURG, *Daj ogljanut'sja... Pis'ma 1908-1930*, izd. pod. B. Ja. Frezinskim, Agraf, Moskva 2004, p. 249. La lettera è del 16 gennaio 1923.

²⁵ POPOV, FREZINSKIJ, *Il'ja Èrenburg: chronika žizni i tvorčestva*, cit., p. 303.

²⁶ ÈRENBURG, *Daj ogljanut'sja... Pis'ma 1908-1930*, cit., p. 258. Lettera del 20 febbraio 1923.

²⁷ In novembre viene annunciata su più di un bollettino letterario l'imminente pubblicazione della traduzione tedesca, mentre altre traduzioni si susseguono negli anni Venti, quella ceca è del 1924 e quella danese del 1926; in italiano il libro non è mai stato tradotto.

che scatena una guerra vera. L'avventuriero Jens Boot, figlio illegittimo del principe di Monaco e di una popolana olandese, uomo senza nazionalità e dai molti passaporti, intraprende il progetto di distruggere il continente europeo con il supporto di tre miliardari americani associati nel Trust D.E. (Destruction of Europe). Boot si dichiara seguace di Julio Jurenito dopo averne letto le gesta in un romanzo, e come il Maestro è mosso da pulsioni contraddittorie: innamorato di mademoiselle Lucy Flamengo, che ha rifiutato il suo amore, il giovane decide di radere al suolo il vecchio continente, che nella sua immaginazione si identifica nell'amata, reincarnazione della mitica Europa, la fanciulla fenicia rapita da Zeus nelle sembianze di un toro.

L'operazione del Trust ha inizio nel 1927 con l'ottenimento del controllo politico della Francia, paese scelto per sterminare gli altri sotto il comando della società *D.E.: Destruction et Expansion*. Una volta rasa al suolo la Germania, gli invasori francesi, con il supporto di rumeni e polacchi, si spingono fino a Mosca e oltre, suscitando la reazione dell'Armata rossa e di tutto il popolo sovietico, che contrattacca avanzando fino a Varsavia. Nel 1931, Boot, apparentemente dimentico del suo ruolo, partecipa all'avanzata russa verso ovest, incitando i sovietici con lo slogan «Daeš', Evropu!» («Forza Europa!», altra interpretazione della sigla D.E.). È una guerra senza esclusione di colpi, armi chimiche, bombe atomiche e ritrovati batteriologici vengono utilizzati da parte dei francesi, che lasciano terra bruciata al loro passaggio. Infine tutti i russi vengono sterminati con un virus letale dall'azione istantanea. In Francia scoppia una guerra civile, Parigi capitola nel 1940 e l'Europa è ormai ridotta a un oscuro deserto popolato da belve feroci quando Boot la lascia per l'America.

Gli europei sopravvissuti, occidentali e orientali, trovano rifugio altrove nel mondo e benedicono le terre che li accolgono; molti accorrono al pilastro che segna il confine tra l'Europa e l'Asia, sui monti Urali, e lo benedicono come un talismano: «Alle loro spalle c'era il deserto sconfinato, davanti a loro un regno benedetto: la Russia, l'Asia, la pace»²⁸. I russi fuggiti verso Est si stabiliscono in Siberia e vengono impiegati nell'industria pesante: «Alcuni arrivarono fino a Sachalin e trovarono lavoro nelle miniere di carbone. In Siberia c'era ogni ben di Dio: neve, oro, pane e giustizia. I profughi non rimpiangevano le calde notti di Crimea, né i ciliegi delle capanne ucraine»²⁹. Offre asilo

²⁸ ÈRENBURG, *Trest D.E. Istorija gibelj Evropy*, in Id., *Neobyčajnye pochoždenija*, cit., p. 396. La traduzione dei brani citati è mia, AA.

²⁹ *Ibid.*

ai rifugiati anche la lontana Australia, dove i professori della Sorbonne sono contenti di pascolare montoni. L'unico ad avere nostalgia del vecchio continente è Jens Boot, che sogna di tornare al più presto nella terra che ha devastato. Infine vi ritorna da solo, la percorre a piedi per molte settimane fino a morire di stenti, mentre bacia il suolo europeo.

La narrazione è retrospettiva: la ricostruzione degli eventi avviene in base ai documenti del Trust, conservati nell'archivio dell'associazione e rinvenuti solo nel 2004, circostanza chiarita quasi alla fine del romanzo. Alcuni di questi documenti sono inseriti nel testo nella presunta versione originale, come lettere, appunti, dispacci, articoli di giornale, e in questo possiamo leggere un omaggio, o un riferimento parodico, alla tendenza della prosa sovietica contemporanea verso la cronaca storica e il collage di diverse fonti documentali.

Le avventure del romanzo compongono una grande allegoria: l'uomo europeo è tormentato da sentimenti ambivalenti, si sente tradito dal proprio continente (dalla deriva della sua cultura) e, pur amandolo, decide di distruggerlo, nazione per nazione, attraverso i mali derivanti dalla degenerazione della stessa cultura dei singoli paesi. I personaggi sono la personificazione di concetti astratti e le loro azioni hanno un significato simbolico, il che crea alcuni vuoti narrativi, o comunque dei nessi deboli nell'intreccio.

Anche in questo libro c'è il ricorso agli stereotipi nazionali per cercare l'effetto satirico dello scontro tra culture, mentre la legge del contrappasso è il procedimento simbolico per motivare la distruzione dei vari popoli: l'annientamento della popolazione inglese, nota per i suoi modi snob, avviene attraverso il dilagare del cannibalismo; gli italiani, eredi di secoli di arte e di storia, sono decimati da un'epidemia che causa la perdita della memoria; i francesi ribelli, con la fama di grandi amanti, sono decimati per mezzo dell'infertilità maschile; i solerti scandinavi con la malattia del sonno, e così via. L'intervento stesso del Trust D.E. ai danni dell'Europa segue il principio del contrappasso: se la causa principale della degenerazione della cultura europea è l'economia capitalista, è proprio attraverso la creatura tipica di tale economia, il trust, che il continente trova la morte.

Come il suo predecessore ideale, Jens Boot può essere considerato un moderno Don Chisciotte perennemente in viaggio, tuttavia nella struttura itinerante dei due romanzi c'è una differenza fondamentale: qui gli spostamenti del protagonista sono funzionali all'intreccio, allo svolgimento dell'azione, e non soltanto alla descrizione dello spazio, come avveniva nel romanzo precedente. In *Neobyčajnye pochoždenija*

Chulio Churenito i ego učenikov l'azione era ridotta al minimo e il viaggio della compagnia di picari consisteva in una sorta di visita guidata tra le miserie e le macerie dell'Occidente, mentre il discorso del filosofo-guida Jurenito dominava la scena. Lo stesso Boot afferma in riferimento a Jurenito: «Quel rammollito non faceva altro che filosofeggiare, quando era necessario agire!»³⁰; in effetti l'azione porta Boot a realizzare il suo piano, mentre le peregrinazioni inconcludenti del Maestro non hanno alcun esito concreto. Da questo punto di vista *Trest "D.E."* è molto più aderente al genere avventuroso di quanto non lo sia *Jurenito*, tuttavia non è ancora un romanzo di avventura nella sua forma pura, se è giusta l'indicazione di Abram Vulis, secondo il quale il genere si realizza quando il programma narrativo prevede l'azione per l'azione, mentre se l'azione è sottoposta alla dimostrazione o alla confutazione di un'idea, si tratta di romanzo filosofico o satirico³¹.

Con questo romanzo l'autore sperimenta quindi un'altra declinazione del genere satirico, mantenendo elementi formali importanti del primo romanzo, come la struttura itinerante, l'ambientazione globale e la caratterizzazione grottesca e simbolica dei personaggi, soprattutto del protagonista, ma modellando l'intreccio sulla letteratura di svago, e in particolare di avventura, con un aumento dell'azione e una sostanziale riduzione della densità filosofica. Nonostante l'impianto allegorico ispirato al mito greco di Europa appesantisca per certi versi l'intreccio, *Trest "D.E."* è sicuramente un romanzo meno colto e meno dostoevskiano sia di *Julio Jurenito*, sia di *Žizn' i gibel' Nikolaja Kurbova*, e decisamente – come molta critica ha rilevato – più cinematografico.

Nonostante le differenze, anche significative, tra i primi due romanzi satirici di Ėrenburg, la loro somiglianza innegabile ha indotto la critica a considerare *Trest "D.E."* una sorta di continuazione di *Julio Jurenito*, ad accusare l'autore di seguire facili mode per assecondare il gusto del pubblico e a liquidare *tout court* la sua produzione romanzesca come una continua riscrittura del primo romanzo. Si tratta di considerazioni comuni alla critica sovietica e a quella dell'emigrazione, si veda a nome di quest'ultima il parere di Michail Osorgin:

«Con il nuovo libro "Trest D.E." Il'ja Ėrenburg non ha battuto il suo record personale stabilito con "Chulio Churenito". "Trest D.E." è un libro di stanca arguzia e insipida malizia. [...]

³⁰ *Ivi*, p. 365. La citazione è tratta dal capitolo intitolato *Jens Boot conosce Julio Jurenito*.

³¹ A. VULIS, *V mire priključenij: Poëtika žanra*, Sovetskij pisatel', Moskva 1986, p. 23.

Èrenburg ha scritto di meglio; forse tornerà a scrivere di meglio. Per il momento stupisce la rapidità con cui – a differenza di altri – pubblica un libro dopo l'altro. La qualità non ci guadagna»³².

Per buona parte dei critici sovietici, Èrenburg è troppo rivolto a Occidente e si è conquistato uno spazio immeritato nella letteratura sovietica solo in virtù del suo 'esotismo': Tynjanov gli rinfaccia di aver scelto la via più semplice per aggirare il problema del romanzo russo, che è sempre stato quello «della forma lunga su materiale nazionale»³³; lo accusa di avere l'Occidente come unico eroe e di continuare a proporre al lettore russo temi e tipi occidentali³⁴.

Ma la scelta di Èrenburg si dimostra felice: il pubblico sovietico la premia in un periodo di relativa crisi della letteratura nazionale, quando i lettori sono nettamente orientati verso la narrativa tradotta, in particolare i romanzi di appendice occidentali. Osserva Boris Èjchenbaum nel 1924:

«Adesso lo scrittore russo, se vuole essere letto, deve inventarsi uno pseudonimo e dire che il suo romanzo è una traduzione [...]. Anche se, a dire la verità, un modo c'è: andare all'estero e da lì tirar fuori romanzi su romanzi scritti all'ultima moda russo-parigina. Ma è una cosa molto costosa e per farlo bisogna avere il cognome giusto, proprio come Il'ja Èrenburg»³⁵.

Secondo altri, uno degli aspetti più pregevoli delle sue opere sarebbe proprio la satira contro la società occidentale, che lo scrittore – a differenza della maggior parte dei suoi connazionali – conosce a fondo; da cui l'idea, errata, che i suoi romanzi rientrino nella narrativa

³² M. OSORGIN, «Sovremennye zapiski», n. 7, 1923, cit. in POPOV, FREZINSKIJ, *Il'ja Èrenburg: chronika žizni i tvorčestva*, cit., p. 343.

³³ JU. TYNJANOV, *200.000 metrov Il'i Èrenburg*, in ID., *Literaturnaja èvolucija. Izbrannye trudy*, Agraf, Moskva 2002, p. 380. Per la prima volta l'articolo è apparso su «Žizn' iskusstvo», n. 4, 1924, p. 14, firmato con lo pseudonimo Jurij Van Vazen.

³⁴ TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja*, in ID., *Literaturnaja èvoljucija*, cit., p. 392. L'articolo appare per la prima volta su «Russkij sovremennik», n. 1, 1924, pp. 292-306. Sulla popolarità in Russia delle traduzioni dei romanzi su Tarzan, vedi anche: V. ŠKLOVSKIJ, «Tarzan», in «Russkij sovremennik», n. 3, 1924. Altri giudizi simili di Tynjanov su Èrenburg appaiono in: TYNJANOV, *Sokraščenie štatov*, in ID., *Literaturnaja èvoljucija*, cit, p. 384. L'articolo appare per la prima volta su «Žizn' iskusstva», n. 6, 1924. Sulla critica di Tynjanov all'opera di Èrenburg, vedi B. FREZINSKIJ, *Tynjanov, Èrenburg i drugie (V chronologičeskich kontekstach)*, in «Zvezda», n. 2, 2016, pp. 136-171.

³⁵ B. ÈJCHENBAUM, *O Šatobriane, o červoncach i russkoj literature*, in «Žizn' iskusstva», n. 1, 1924, pp. 3-4.

d'avventura antioccidentale o anticapitalista, di cui l'esempio più tipico sarà il filone del 'Pinkerton Rosso', divenuto abbastanza popolare presso il pubblico dei più giovani³⁶.

Tra le voci della critica non ideologica, anche i Fratelli di Serapione considerano le opere di Èrenburg un'imitazione di romanzi occidentali, tra loro chiamano l'autore il 'grande imitatore' (*Velikij Imitator*)³⁷, ma a differenza di altri lo apprezzano proprio per le 'armi non russe' cui fa ricorso, come l'ironia³⁸. Per autori come Lev Lunc, Veniamin Kaverin, Mariëtta Šaginjan ed Evgenij Zamjatin Èrenburg fa bene a guardare alla letteratura occidentale, e soprattutto al genere avventuroso, come un modello da imitare. Zamjatin riconduce i suoi romanzi a quella che considera una nuova tendenza letteraria, cui appartiene lui stesso, che definisce *sintetizm*, ovvero la saldatura tra una trama avventurosa e una sintesi filosofica, e gli attribuisce la palma dello scrittore «più europeo»:

«Èrenburg è il più contemporaneo di tutti gli scrittori russi, interni ed esterni, o meglio: non è neanche uno scrittore russo, ma europeo, e proprio per questo è il più contemporaneo tra i russi. Ed è certamente un eretico (quindi, un rivoluzionario) autentico. L'eretico autentico ha la stessa proprietà della dinamite: l'esplosione (creativa) avviene nella direzione della massima resistenza»³⁹.

Èrenburg considera Zamjatin un «maestro» e accoglie la sua approvazione come un incoraggiamento importantissimo a proseguire per la strada intrapresa⁴⁰. In effetti, la sua prosa può essere considerata come la propaggine più europea della corrente occidentalista del

³⁶ A differenza dei testi inquadrabili in questo genere, i romanzi di Èrenburg non mettono in scena uno scontro ideologico tra comunismo e capitalismo, tra Est e Ovest, ma mettono la Russia sovietica e i paesi capitalistici sullo stesso piano, condannando entrambi alla rovina.

³⁷ Lettera di Nikolaj Tichonov a Lev Lunc del 2 febbraio 1924. Cfr. B. FREZINSKIJ, *Il'ja Èrenburg i "Serapionovy brat'ja"*, in «Voprosy literatury», n. 2, 1997, pp. 234-260.

³⁸ «Chulio Churenito è un libro pericoloso, non russo. È satira, ma il lettore russo non ci è abituato». Vedi LUNC, *I. Èrenburg. Neobyčajnye počozhdenija Chulio Churenito i ego učenikov*, cit.

³⁹ E. ZAMJATIN, *Novaja russkaja proza*, in «Russkoe iskusstvo», n. 2-3, 1923, p. 210. Anche in ID., *Lica*, Meždunarodnoe Literaturnoe Sodružestvo, Copyright by Inter-Language literary Associates, New York 1967, pp. 208-210. Vedi anche ID., *Èrenburg*, in «Rossija», n. 8[10], 1923, p. 28.

⁴⁰ POPOV, FREZINSKIJ, *Il'ja Èrenburg: chronika žizni i tvorčestva*, cit., p. 315 (lettera di Èrenburg a Zamjatin inviata alla redazione della rivista «Rossija» il 16 maggio 1923).

romanzo russo degli anni Venti, ma di tale corrente Èrenburg incarna un punto di vista anomalo: non guarda più a Occidente degli altri, piuttosto guarda *da* Occidente il presente della Russia e dell'Europa, e lo fa con la convinzione che la Russia sia parte dell'Europa. Si veda cosa scrive a proposito di *Trest "D.E."* negli anni Sessanta:

«È una satira; potrei riscriverla oggi con il sottotitolo: Episodi della terza guerra mondiale. Per me l'Europa non era un cimitero, ma un campo di battaglia, che a volte mi stava a cuore e a volte no: così l'avevo vista da giovane a Parigi, così la ritrovai nell'inquieta Berlino del 1922. (Così la vedo ancor oggi. Naturalmente, è sempre possibile assumere atteggiamenti diversi di fronte all'Europa: "Spalancare le finestre", chiudere ermeticamente le porte, si può anche ricordare che tutta la nostra cultura – dalla Rus di Kiev fino a Lenin – è indissolubilmente legata alla cultura dell'Europa)»⁴¹.

L'ultima frase del brano citato riflette l'opinione più autentica dell'autore sulla «cultura dell'Europa»: nel continente che i protagonisti dei suoi romanzi satirici vogliono distruggere, rientra pienamente, in termini storici, culturali e geografici, anche la Russia. Di questa idea, tutt'altro che scontata per un intellettuale sovietico, impopolare negli anni Venti ed eretica nei decenni successivi, Èrenburg è l'incarnazione stessa, e se ne fa portavoce militante per tutta la vita.

Sebbene il grottesco, la proiezione nel futuro, l'autoparodia e molti altri aspetti macroscopici del romanzo suggerissero di non prendere sul serio *Trest "D.E.": istorija gibli Evropy*, certa critica ha voluto leggersi la volontà di divulgare una teoria politica. Quindi i marxisti hanno rimproverato a Èrenburg la totale ignoranza dei meccanismi dell'evoluzione storica e della lotta di classe, cosa ovvia viste le sue note posizioni filooccidentali, decadenti e piccolo-borghesi, mentre la critica antibolscevica gli ha attribuito una concezione politica antieuropea, frutto di un odio viscerale nei confronti del vecchio continente, dettato da un complesso di inferiorità di stampo russo-sovietico⁴².

Il 1923 è il momento di maggiore esposizione dell'autore al fuoco

⁴¹ ÈRENBURG, *Uomini, anni, vita*, trad. di G. Crino, v. III, Editori riuniti, Roma 1962, p. 30.

⁴² Cfr. POPOV, FREZINSKIJ, *Il'ja Èrenburg: chronika žizni i tvorčestva*, cit. L'opera riporta numerose recensioni in cui si può leggere questa polarizzazione, per esempio: «Iskry» (luglio 1923, Rostov), p. 333; «Kommunist» (19 settembre 1923, Char'kov), p. 337; «Petrogradskaja pravda» (6 ottobre 1923), p. 340.

incrociato della critica antioccidentale e filooccidentale. Èrenburg gioca con questa immagine ambigua e veste compiaciuto la maschera del cinico, con la presunzione di collocarsi ancora per qualche anno *au-dessus de la mêlée*⁴³. «È significativo che i bianchi lo considerino rosso, e i rossi, bianco» recita un articolo delle «Izvestija» che si interroga sulle ragioni del suo successo e sulla composizione del suo pubblico, arrivando a concludere che la parte più raffinata e vivace della giovane società sovietica, divisa tra utopia socialista e il nuovo slancio capitalista stimolato dalla Nep, si riconosce nell'opera ambigua e scanzonata di questo *intelligent* che dal punto di vista politico «non è né carne né pesce»⁴⁴.

Un'opinione diffusa è che l'autore con questo libro abbia voluto 'romanzare' il dibattito contemporaneo sui concetti di *cultura* e *civiltà*, e in particolare dare forma narrativa alle teorie storico-filosofiche di Spengler. Tuttavia lo spenglerismo di Èrenburg si limita a una suggestione e non è difficile individuare l'interesse specifico dell'autore per il 'tramonto' come tema trasversale: alla morte dell'Europa dei suoi romanzi satirici, corrisponde la morte dell'eroe in un altro genere praticato da Èrenburg negli anni Venti, il romanzo di formazione. Subito dopo la pubblicazione di *Julio Jurenito* l'autore aveva scritto *Žizn' i gibel' Nikolaja Kurbova*, la biografia di un giovane čekista morto suicida, tormentato dall'ossessione per la 'costruzione', proprio come il suo creatore in quella fase⁴⁵. Che il termine *gibel'* (morte, distruzione, rovina) ricorra nei titoli di due romanzi consecutivi di Èrenburg è significativo dell'importanza del tema della fine, affrontato in alcuni testi nella sua dimensione tragica, individuale e psicologica, e in altri nella sua dimensione grottesca, collettiva e storica. Il ricorrere del tema della fine/morte/distruzione è puntualmente rilevato da Jurij Tynjanov, il quale vi individua un problema strutturale: «tutti i suoi eroi muoiono, perché sono privi di peso e fanno solo morire»⁴⁶. Il critico formalista rimprovera a Èrenburg di creare personaggi inconsistenti, incapaci di sorreggere una struttura romanzesca, ragion per cui «il romanzo di

⁴³ La celebre frase di Rolland è anche il titolo di un suo articolo, cfr. ÈRENBURG, *Au-dessus de la mêlée*, in «Russkaja kniga» (Berlino), n. 7-8, 1921, p. 2.

⁴⁴ Èrenburg i Èrenburgščina, in «Izvestija», 1 oktjabrja 1923.

⁴⁵ Scritto nel 1922, il romanzo avrebbe descritto nelle intenzioni dell'autore la tragedia di un «eroe costruttivista». In italiano il romanzo è uscito con il titolo *L'uomo della Ceka. Vita e morte di Nikolaj Kurbov*, Sugar, Milano 1963.

⁴⁶ TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja*, in ID., *Literaturnaja evoljucija*, cit., pp. 397-398.

Èrenburg è solo il riflesso, l'ombra di un romanzo»⁴⁷. Tutto assorbito dal problema di 'come sia fatto' questo tipo di romanzo, Tynjanov – in linea con la posizione dei suoi sodali dell'Opojaz – non coglie o non vuole ammettere il potenziale innovativo dei testi di Èrenburg, che considera brillanti *feuilleton* spacciati per romanzi.

La severità dei giudizi di Tynjanov, Èjchenbaum, e in parte anche di Šklovskij, lascia qualche perplessità: nonostante l'interesse per le sperimentazioni sull'intreccio, l'incoraggiamento ai giovani scrittori a imitare i modelli occidentali, il valore attribuito alla letteratura di evasione, esprimono forti riserve sulla narrativa di Èrenburg, che pure faceva breccia nel cuore dei lettori⁴⁸. Questa posizione dei formalisti risente forse di una certa insofferenza nei confronti di un autore considerato un transfuga e un privilegiato, molto letto, chiacchierato e tradotto in Russia e all'estero, insomma un 'fenomeno editoriale' *sui generis* che la critica 'seria' impegnata nella ricerca e nella disamina dei 'generi nuovi' per la nuova cultura russa tendeva a considerare passeggero e a non prendere troppo sul serio.

Anche se *Trest "D.E."* non ha l'originalità delle *Straordinarie avventure di Julio Jurenito e dei suoi discepoli* e non ha conosciuto la popolarità della maggior parte delle opere dell'autore, la sua apparizione nel 1923 fa lievitare notevolmente il 'fenomeno Èrenburg'.

3. Il 'fenomeno Èrenburg': tra autofiction, fortuna editoriale e caricatura letteraria

Nel giugno del 1924 Vsevolod Mejerchol'd mette in scena a Leningrado la pièce *Daeš' Evropu!*, un adattamento di *Trest "D.E."* di cui Èrenburg ricostruisce le circostanze nelle memorie *Uomini, anni, vita*:

«Nell'estate del 1923 vivevo a Berlino e vi si recò anche Mejerchol'd. Ci incontrammo. Vsevolod Èmil'evič mi propose di adattare il mio romanzo *Trust D.E.* per il suo teatro, diceva che l'opera sarebbe dovuta riuscire un misto fra lo spettacolo da circo

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ In merito alle critiche ingenerose dei membri dell'Opojaz all'indirizzo di Èrenburg vedi, tra gli altri, V. KANTOR, *Metafizika evrejskogo 'net' v romane Il'ja Èrenburga "Chulio Churenito"*, <<http://gefter.ru/archive/13858>> (ultimo accesso 16.4.2022).

e l'apoteosi propagandistica. Non me la sentivo di rielaborare il mio romanzo [...]. Tuttavia sapevo quanto fosse difficile dire di no a Mejerchol'd e risposi che ci avrei pensato»⁴⁹.

La trasposizione teatrale del romanzo non è il frutto di una collaborazione, anzi produce una rottura tra lo scrittore e il regista. L'aspetto finale della pièce si discosta notevolmente dal romanzo: il testo scritto da Mečislav Podgaeckij e riadattato in un secondo momento da Mejerchol'd era basato principalmente su *Trest "D.E."* e in misura minore su *Tunnel* di Bernhard Kellermann e su opere di Upton Sinclair e Pierre Hamp⁵⁰:

«Non assistetti allo spettacolo: a giudicare dai commenti degli amici e dagli articoli dei critici ben disposti nei confronti di Mejerchol'd, Podgaeckij aveva scritto un'opera fiacca. Vsevolod Emil'evič ne aveva fatto uno spettacolo interessante: l'Europa andava a rotoli fragorosamente, le scene si cambiavano in un fiato, gli attori si struccavano e si truccavano in fretta e furia, strepitava il jazz. [...] Tuttavia lo spettacolo ebbe successo, e la fabbrica di sigarette 'Java' lanciò sul mercato le sigarette 'D.E.'. Io, invece, per via di questa sciocca faccenda, non vidi più Vsevolod Emil'evič per ben sette anni»⁵¹.

Èrenburg ricorda che nella disputa nata tra lui e il regista Majakovskij aveva preso le sue difese e rievoca anche un altro spettacolo teatrale del 1924, un adattamento di *Julio Jurenito* andato in scena a Kiev, durante il quale era comparso sul palco un attore che impersonava l'autore⁵². La risonanza di queste trasposizioni, insieme al furore delle recensioni dei libri, che si pubblicano velocemente e si vendono bene sia a Berlino che a Mosca, amplificano in Urss l'attenzione sulla persona di Èrenburg, nonostante sia distante dallo scenario sovietico, o forse proprio in virtù di tale distanza. In questo periodo nasce una sorta di piccola mitologia su Èrenburg, che nell'immaginario comune diventa una misteriosa creatura metaletteraria, per metà autore e per metà personaggio.

La sintesi più completa dei miti fondanti del 'fenomeno Èrenburg' si trova in un capitolo del romanzo di Viktor Šklovskij *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi* (*Zoo o lettere non d'amore*, 1923), che descrive la vita

⁴⁹ EHRENBURG, *Uomini, anni, vita*, cit., v. II, p. 158.

⁵⁰ VJAČ. POPOV, *Daeš' Evropu!*, in «Peterburgskij teatral'nyj žurnal», n. 8, 1995 <<https://ptj.spb.ru/archive/8/in-opposite-perspective-8/dayosh-evropu/>> (ultimo accesso 16.4.2022).

⁵¹ EHRENBURG, *Uomini, anni, vita*, cit., p. 159.

⁵² ÈRENBURG, *Ljudi, gody, žizn'. Kniga vtoraja*, cit., p. 176.

degli emigrati russi a Berlino: Èrenburg è uno degli animali costretti a risiedere in questo particolarissimo zoo. Della complessa caricatura costruita da Šklovskij ci interessano qui soltanto gli elementi di fusione tra la figura dell'autore Il'ja Èrenburg e le figure dei suoi personaggi, mentre l'analisi dell'intero capitolo metterebbe in luce l'intrecciarsi di questi luoghi comuni con tutta una serie di altri giudizi e stereotipi, parimenti interessanti, che riguardano la posizione dello scrittore nel contesto socio-culturale dell'emigrazione russa e la critica del suo lavoro letterario, soprattutto dei suoi «*feuilleton* con intreccio»⁵³.

Prendiamo quindi in esame un brano tratto dalla Lettera venticinquesima del romanzo epistolare di Šklovskij:

«Lui ha tre professioni: 1) fumare la pipa, 2) fare lo scettico, seduto al caffè mentre pubblica "L'oggetto", 3) scrivere Chulio Churenito.

Cronologicamente, l'ultimo Chulio Churenito si chiama Trust D.E. Erenburg emana raggi, questi raggi hanno nomi diversi, il loro segno di riconoscimento è che fumano la pipa.

Questi raggi riempiono la Prager Diele.

In un angolo della Prager Diele siede il maestro stesso, mostrando l'arte di fumare la pipa, di scrivere romanzi e di prendere il mondo ed il gelato con scetticismo.

La natura è stata generosa con Erenburg: lui possiede il passaporto. Con questo passaporto vive all'estero. E ha migliaia di visti»⁵⁴.

«Fumare la pipa» è una delle passioni di Èrenburg, che fa della pipa la sua firma, il suo oggetto totemico: *Trinadcat' trubok* (Le tredici pipe) è il titolo di una sua celebre raccolta di racconti satirici, tutti i suoi personaggi *alter ego* fumano la pipa, sulle copertine dei suoi libri spesso compaiono le pipe. Lo scrittore «fa lo scettico» di professione: Šklovskij gli attribuisce la posizione intellettuale del suo personaggio più famoso, Julio Jurenito, definito nel romanzo stesso, ma soprattutto dalla critica, scettico, cinico e nichilista.

L'immagine di Èrenburg seduto in un caffè è un dato di realtà: si conservano molte fotografie, schizzi, disegni, testimonianze sullo scrittore intento a scrivere le sue opere al tavolino di un bar. È l'iconografia classica del bohémien russo all'estero, un tipo umano del quale Èrenburg è la quintessenza. Šklovskij enfatizza ironicamente questa immagine, sottolineando che lo scrittore può vedere il cielo di

⁵³ ŠKLOVSKIJ, *Zoo o lettere non d'amore*, trad. di M. Zalambani, Sellerio, Palermo 2002, p. 116.

⁵⁴ *Ivi*, p. 115.

Berlino solo in primavera, quando il famoso caffè Prager Diele mette i suoi tavoli all'aperto: «Grazie a Dio, è primavera. La Prager Diele metterà i tavolini fuori, in strada, e Il'ja Ėrenburg vedrà il cielo»⁵⁵. I caffè hanno un'importanza fondamentale per la quotidianità di Ėrenburg negli anni Venti, sono il suo luogo di lavoro, fanno da scenografia al suo ruolo di autore-personaggio e ispirano le sue opere; il romanzo *Ljubov' Žanny Nej* (L'amore di Žanna Nej, scritto nel 1923 e pubblicato nel 1924), è stato interamente scritto nel locale turco Islam, scelto per la sua ambientazione squallida e al tempo stesso esotica: «Lì ogni mattina incontro i miei eroi»⁵⁶. Le lettere inviate agli amici da Berlino sono ricche di informazioni sui caffè («Qui fa un freddo odioso. La "Diele" è di nuovo aperta fino alle 12») e un saggio sulla vita in Germania si intitola proprio *Pis'ma iz kafe* (Lettere da un caffè)⁵⁷.

Ma il caffè è anche un *topos* letterario e nei romanzi di Ėrenburg è il luogo in cui avvengono incontri cruciali: in *Julio Jurenito* il discepolo ebreo Il'ja Ėrenburg incontra il Maestro mentre è seduto a un tavolo del caffè La Rotonde di Montparnasse; Nikolaj Kurbov incontra la sua Katja al Tarakanij brod (Il guado degli scarafaggi), un bar moscovita di terza categoria (*Žizn' i gibel' Nikolaja Kurbova*); Jens Boot incontra la bella e altera Lucy Flamengo in un night di Parigi (*Trest "D.E." Istorija gibeli Evropy*). Se in queste opere il caffè è il cronotopo dell'incontro, diventa addirittura protagonista ed elemento cornice nella silloge *Uslovnye stradanija zavsegdataja kafe* (Sofferenze relative di un assiduo frequentatore di caffè, 1925), che nel primo progetto di Ėrenburg doveva essere una guida turistica dei bar sovietici ed europei e poi diventa una raccolta di racconti satirici⁵⁸.

Nella citazione del romanzo di Šklovskij Ėrenburg è seduto a un tavolo della Prager Diele a scrivere *L'oggetto*, ovvero la rivista di arte contemporanea in tre lingue «Vešč' /Objet/Gegenstand» che in questo periodo dirige a Berlino insieme a El' Lisickij. Un progetto internazionale moderno e provocatorio, uno dei primi esempi dell'impegno di Ėrenburg affinché non si interrompa la comunicazione tra intellettuali e artisti europei e sovietici divisi da barriere ideologiche e nazionali. Ėrenburg che «emana raggi» è un riferimento a questa pubblicazione.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ ĖRENBURG, *Vstreča avtora so svoimi personažami*, in «Prožektor», n.17, 1927, p. 12.

⁵⁷ Cfr. ID., *Daj ogljanut'sja... Pis'ma 1908-1930*, cit., p. 260. Lettera a Vladimir Lidin del 21 febbraio 1923; e *Pis'ma iz kafe*, in «Rossija», n. 9, 1923.

⁵⁸ L'opera è stata ripubblicata nel 2001 nell'antologia ĖRENBURG, *Neobyčajnye pochoždenija*, cit., pp. 695-784.

Tutta la simbologia condensata nella prima frase del testo citato, che non manca di sottolineare che *Trest "D.E."* sia un romanzo uguale a *Julio Jurenito*, è replicata quasi perfettamente alcune righe sotto: «In un angolo della Prager Diele siede il maestro stesso, mostrando l'arte di fumare la pipa, di scrivere romanzi e di prendere il mondo ed il gelato con scetticismo»⁵⁹. Quindi il bar, la pipa, la scrittura (in questo caso di romanzi) e lo scetticismo tornano in una frase in cui però il soggetto dell'azione non è più Èrenburg, ma «il maestro stesso», ovvero Julio Jurenito: con un semplice procedimento di iterazione della situazione e sostituzione del soggetto, Šklovskij ottiene l'identificazione totale tra l'autore Èrenburg e il suo personaggio Jurenito.

L'ultima parte del brano citato di Šklovskij arricchisce il ritratto dello scrittore di un elemento simbolico fondamentale: «La natura è stata generosa con Èrenburg: lui possiede il passaporto. Con questo passaporto vive all'estero. E ha migliaia di visti»⁶⁰. Qui non è esplicito il procedimento di sovrapposizione tra autore e personaggio, a prima vista si tratta di dati reali che riguardano soltanto il 'vero' Èrenburg, tuttavia l'effetto realistico è neutralizzato da un intenzionale effetto iperbolico. Per sua 'natura' questa persona non è né un emigrato come gli altri, né un cittadino sovietico comune: ha scelto di vivere all'estero, ma grazie al suo passaporto e ai suoi visti può tornare quando e come vuole nella Russia sovietica, cosa che per esempio lo stesso Šklovskij vorrebbe ma non può fare. Il passaporto è l'«oggetto magico» di cui la natura ha generosamente (e misteriosamente) dotato Èrenburg, le «migliaia di visti» sono le infinite munizioni con cui questa arma misteriosa può essere ricaricata. Da persona reale lo scrittore diventa in questo modo una figura mitica, e perciò stesso estranea, diversa da tutti gli altri membri della comunità, anzi di entrambe le comunità: sia quella emigrata, sia quella sovietica. Questa 'estraneità' lo avvicina ancora di più ai suoi personaggi 'stranieri' perennemente in viaggio, trickster dai poteri misteriosi, geni dei confini e del loro transito.

L'autocaricatura di Èrenburg in *Julio Jurenito* nelle sembianze del discepolo ebreo può essere considerata l'esordio dell'Èrenburg-personaggio nel mondo della letteratura russa: qui l'autore si mette in scena con un procedimento di *autofiction*, ovvero conferendo al narratore protagonista un'identità che coincide con la propria, a cominciare dal nome e da alcuni elementi autobiografici noti, come l'origine ebraica

⁵⁹ ŠKLOVSKIJ, *Zoo o lettere non d'amore*, cit., p. 115.

⁶⁰ *Ibid.*

e la frequentazione di alcuni caffè parigini⁶¹. Il ritratto di Šklovskij in *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi* è una sorta di consacrazione del personaggio Èrenburg sulla scena letteraria, dove però l'eroe risulta arricchito da una serie di elementi inter e metatestuali: si consolida la saldatura tra Èrenburg autore e il personaggio Jurenito, già insinuata ma non esplicita in *Julio Jurenito*, alla quale nel frattempo avevano contribuito notevolmente fattori esterni al libro, come le osservazioni insistenti della critica che attribuivano all'autore le idee del protagonista. È significativo che nel processo di costruzione artistica di questo personaggio, Èrenburg accolga alcune delle caricature elaborate da autori e critici, mostrando di vestire volentieri le maschere che gli altri gli attribuiscono.

Un'ulteriore conferma della vitalità dell'Èrenburg-personaggio, con un'ulteriore elaborazione dei suoi tratti caratteristici, è in *Ostrov Èrendorf* (L'isola di Èrendorf, 1924), romanzo d'avventure di tematica antioccidentale di Valentin Kataev⁶².

Il titolo *Ostrov Èrendorf* è un riferimento esplicito a Èrenburg e la scelta di abbinare il suo nome a un romanzo del genere non è casuale. «L'intreccio di *Ostrov Èrendorf* ricalca lo schema tipico del Pinkerton rosso: lo scontro del capitalismo mondiale contro l'Internazionale operaia sostenuta dal blocco sovietico», un genere incoraggiato dalle autorità sovietiche⁶³. Si trattava di sfruttare in chiave propagandistica l'alto gradimento dimostrato dal pubblico nei confronti della letteratura poliziesca e d'avventura proveniente dall'Occidente, trasformando le trame occidentali in chiave comunista.

Lo scrittore Èrendorf, vecchissimo e ricchissimo capitalista, è autore di una serie infinita di romanzi, tradotti in tutte le lingue, in cui si descrivono le distruzioni di tutti i continenti. Vive in uno dei suoi alberghi di Nizza, l'hotel Julio Jurenito. In uno scenario tipico di scontro planetario tra comunisti e capitalisti, lo scrittore è incaricato dalle potenze occidentali, in qualità di esperto di catastrofi, di elaborare un piano di distruzione degli stati comunisti e al contempo un piano

⁶¹ Sul concetto di *autofiction*, cfr. S. DOUBROVSKY, *Fils*, Éditions Galilée, Paris 1977; P. GASPARINI, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, Paris 2004; Id., *Autofiction. Une aventure du langage*, Seuil, Paris 2008; Id., *Poétiques du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon 2016.

⁶² V. KATAEV, *Ostrov Èrendorf. Roman*, I-II, Omsk 1924.

⁶³ Si veda sul testo e sul genere in cui si inserisce: A. LENA CORRITORE, *Avventure e propaganda all'epoca della Nep: un romanzo di Valentin Kataev*, in «Samizdat», II, n. 2, 2004, pp. 161-164. L'articolo di Andrea Lena introduce la sua traduzione di alcuni brani del romanzo.

di riorganizzazione sociale a beneficio dei capitalisti sopravvissuti al conflitto. Nell'isola Èrendorf, l'unico brandello di terra destinato a resistere alla distruzione del pianeta, sono dunque messi in salvo i ricconi di tutto il mondo e viene ricostruita una distopica società capitalista. Tuttavia, alla fine le forze comuniste hanno la meglio e l'isoletta finisce per sprofondare nell'oceano con tutto il suo carico umano; l'unico a salvarsi è l'astuto scrittore, nascostosi in una valigia che reca le iniziali D.E.: Da zdrastvuet Èrendorf (Viva Èrendorf).

Quindi il personaggio Èrenburg-Èrendorf assume qui i connotati dell'autore, perché è un romanziere, ma è posto al centro di una storia simile a quelle vissute dai suoi personaggi: il procedimento è di nuovo di fusione tra l'immagine dell'autore e quella del personaggio, che in questo caso sembra più vicino a Jens Boot piuttosto che a Julio Jurenito, ma che comunque presenta caratteristiche di entrambi. L'immagine dell'Èrenburg-personaggio evolve in *Ostrov Èrendorf* arricchendosi di nuovi elementi in parte tratti dalle opere di Èrenburg-autore, in parte introdotti liberamente da Kataev perché funzionali al suo intreccio: si tratta sempre di uno scrittore e di un privilegiato (come in *Zoo*), ma qui è anche ricco, capitalista, esperto di catastrofi e straordinariamente vecchio (mentre in *Zoo* era «assolutamente giovane»).

Potremmo considerare l'operazione di Kataev una iperparodia: oltre alla caricatura di Èrenburg, *Ostrov Èrendorf* rappresenta la parodia dei suoi romanzi, i quali a loro volta sono parodie complesse di altri testi. Il fatto che la parodia di Kataev sia costruita come un'opera di propaganda e che i procedimenti tipici di questo genere siano portati alle estreme conseguenze e resi espliciti, suggerisce che il testo sia anche una raffinata parodia del genere propagandistico.

Il personaggio Èrenburg, malamente camuffato, fa altre apparizioni nella narrativa sovietica di questi anni, per esempio in *Rokovye jajca* (Le uova fatali, 1925) di Michail Bulgakov, dove nel settimo capitolo intitolato *Mosca nel giugno 1928*, quindi proiettato in un prossimo futuro, compare lo scrittore Èrendorg:

«Il teatro dedicato al compianto Vsevolod Mejerchol'd, morto, come è noto, nel 1927 durante le prove del *Boris Godunov* di Puškin, nella scena in cui i boiardi nudi precipitano giù dai trapezi, esponeva invece un'insegna elettrica, mobile e multicolore, per annunciare la rappresentazione della pièce dello scrittore Èrendorg *Strage di polli*, nell'allestimento di un allievo di Mejerchol'd, il benemerito regista della Repubblica

Kuchtermann»⁶⁴.

Il richiamo alla comica morte di Mejerchol'd, che naturalmente non era morto, e alla pièce allestita dal suo epigono non lascia dubbi sul fatto che il brano alluda alla messa in scena di *Daeš' Evropu!*, peraltro molto recente visto che Bulgakov termina la sua *povest'* fantascientifica nell'ottobre del 1924 e lo spettacolo era stato messo in scena nel giugno precedente. Il ricorrere di personaggi camuffati da Èrenburg in opere in cui domina il grottesco e il fantastico, perlopiù in un'ambientazione futuribile o fantascientifica, è indicativo di quali atmosfere evocasse il nome dello scrittore in virtù del genere delle sue opere più popolari. La 'citazione' di Bulgakov si colloca a metà strada tra lo sberleffo e l'omaggio, potremmo definirla un 'cammeo', che rende conto non solo e non tanto della risonanza del 'fenomeno Èrenburg', quanto della tendenza diffusa a intessere di materiale quotidiano la pagina letteraria, giocando con scherzi e allusioni, quasi mai benevoli, a contaminare i piani dell'arte e della vita.

Èrenburg non è solo oggetto, ma maestro di questi scherzi, o, per dirla in termini tecnici, procedimenti: nei suoi romanzi satirici dà una rappresentazione grottesca di una miriade di personaggi reali, più o meno noti, ma soprattutto mette in scena sé stesso. La sua *autofiction*, intesa come «mille manières de jouer avec le Je»⁶⁵, ricorre a una strumentazione molto varia in cui rientrano l'omonimia, l'omodiegese, lo sdoppiamento, l'autoparodia e l'iperidentificazione; mentre nella vita lo scrittore ostenta una teatralità degna dei suoi personaggi, mette e dismette la maschera del cinico, usa la satira per prendere le distanze da qualunque identificazione netta, transita a suo capriccio tra la realtà e la finzione.

⁶⁴ M. BULGAKOV, *Le uova fatali*, in ID., *Romanzi e racconti*, Newton, Roma 1995, p. 321.

⁶⁵ Vedi la presentazione a cura di Roger-Yves Roche della collana dedicata a recenti studi sull'*autofiction* «Autofictions, etc» (Presses Universitaires de Lyon) <<https://books.openedition.org/pul/155>> (ultimo accesso 16.04.2022).