



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*Riscoprire la narratologija.
Proposta di analisi della narrazione, dei
motivi e dei personaggi di Tridcat'-tri
uroda di Lidija Zinov'eva-Annibal*

Relatrice
Prof.ssa Claudia Criveller
Correlatore
Prof. Luigi Marfè

Laureando
Attilio Russo
n° matr.2023344 / LMLLA

Anno Accademico 2022/2023

*“Raccontare la miglior storia possibile
è più importante della verità”.*

-Mary Shelley

INDICE

Introduzione.....	6
Capitolo primo.....	13
La Narratologia nelle sue linee generali.....
1.1. Introdurre alla narratologia: definire lo studio della narrazione.....	13
1.2. Protonarratologia: brevi cenni.....	20
1.3. Studi (proto)narratologici dei formalisti russi.....	23
1.4. Il contributo russo dopo il formalismo.....	29
<i>1.4.1. Roman Jakobson e lo strutturalismo di Praga.....</i>	<i>30</i>
<i>1.4.2. Michail Bachtin e il suo circolo.....</i>	<i>31</i>
<i>1.4.3. La scuola semiologico-funzionale.....</i>	<i>32</i>
<i>1.4.4. La scuola storico-culturale di Lev Vygotskij.....</i>	<i>34</i>
<i>1.4.5. Fenomeni isolati.....</i>	<i>34</i>
<i>1.4.6. Le teorie dell'autore di Boris Korman.....</i>	<i>35</i>
1.5. L'approccio della narratologia classica.....	36
1.6. Il periodo post-classico e le narratologie contemporanee.....	41
Capitolo secondo.....	51
Il racconto autobiografico.....
2.1. L'autobiografia: un genere e una pratica.....	51
2.2. La <i>fiction</i> autobiografica: Dal racconto autobiografico all'<i>autofiction</i>.....	59
<i>2.2.1. La <i>fiction</i> autobiografica.....</i>	<i>59</i>
<i>2.2.2. <i>Autofiction</i>.....</i>	<i>63</i>
<i>2.2.3. Il roman à clef.....</i>	<i>66</i>
<i>2.2.4. Il Bildungsroman.....</i>	<i>68</i>
2.3. La <i>fiction</i> autobiografica in Russia.....	72
2.4. <i>Жизнетворческие тексты</i>: il particolare testo autobiografico del secolo d'argento.....	77

2.4.1. <i>Il contesto: il simbolismo russo</i>	77
2.4.2. <i>Жизнетворчество</i>	79
2.4.3. <i>Il жизнетворческий текст: il punto di vista narratologico</i>	81
2.4.4. <i>la Литературная мистификация e il roman à clef simbolista</i>	84
Capitolo terzo	87
<i>Тридцать три урода: la narrazione autobiografica di Lidija Zinov'eva-Annibal</i>	
3.1. Lidija Zinov'eva-Annibal: Vita e opere	87
3.2. <i>Тридцать три урода: il punto di vista della storia della letteratura</i>	97
3.3. Il punto di vista autobiografico	100
3.4. Fabula e <i>sjuzet</i>: la trama	103
3.4.1. <i>La fabula: due esempi</i>	103
3.4.2. <i>L'intreccio</i>	108
3.5. La narrazione diaristica e l'anonima narratrice	115
Capitolo quarto	123
La narratologia del personaggio e lo studio dei motivi	
4.1. L'anonima protagonista: un personaggio in cerca di determinazione	123
4.2. Vera: una menade tragica	133
4.3. Temi e motivi: le convenzioni di genere	141
4.3.1. <i>I motivi della novella d'amore e del racconto decadente</i>	141
4.3.2. <i>I motivi della tragedia</i>	149
4.3.3. <i>Жизнетворчество: la teatralizzazione della vita e il lato oscuro dell'artista</i> ...151	
4.4. Temi e motivi: l'intertestualità di <i>Тридцать три урода</i>	154
4.4.1. <i>Motivi letterari e mitologici: il motivo di Pigmalione e Galatea</i>	154
4.4.2. <i>Motivi filosofici: Platone, Solov'ev e Ivanov</i>	161
Capitolo quinto	165
Strategie narrative e tecniche compositive di <i>Тридцать три урода</i>	
5.1. Tecniche compositive: l'espedito del diario	165
5.2. Strategie di inizio: l'incipit	171
5.3. Curiosità, suspense, desiderio: informare o intrigare il lettore?	175

5.3.1. <i>L'aspetto affettivo e la curiosità</i>	175
5.3.2. <i>La suspense</i>	178
5.3.3. <i>Il desiderio: le virtualità e la segmentazione del testo</i>	179
5.4. Strategie informative: la descrizione fisica, la preparazione degli eventi e il simbolismo	182
5.5. Un'insolita categoria narratologica: il simbolismo del racconto	185
5.5.1. <i>Тридцать три: il simbolismo numerico</i>	186
5.5.2. <i>Mise en abyme: Sant'Agata e la pantera che si lecca</i>	189
5.5.3. <i>Simboli dalla Grecia Antica: il dionisiaco e il platonico</i>	195
5.5.4. <i>Una signora delle rose e una dama delle camelie</i>	198
5.6. Strategie di fine: la conclusione di <i>Тридцать три урда</i>	203
Conclusione	208
Краткое изложение дипломной работы	211
Fonti bibliografiche e sitografiche	233
Ringraziamenti	250

Introduzione

La maggior parte del nostro tempo è attivamente impiegata nell'interpretazione e nella produzione di narrazioni: lo facciamo quando raccontiamo le nostre esperienze ad un'altra persona, quando guardiamo il notiziario, quando ricordiamo cosa abbiamo sognato, quando andiamo al cinema e quando leggiamo un libro. Perciò, nell'ultimo ventennio, la sfera della narrativa è diventata un oggetto di indagine molto ambito. Tale svolta capitale (il cosiddetto *narrative turn*) ha reso il racconto un centro di convergenza di discipline eterogenee, come le scienze cognitive, il marketing, la psicologia, la giurisprudenza, la teologia, la robotica, etc. Lo studio delle storie, però, costituisce l'ambito privilegiato della narratologia, una disciplina (o *organon* di teorie e metodi) nata attorno agli anni '60 del secolo scorso. Sviluppata sotto diretta influenza del formalismo russo e dello strutturalismo francese, la narratologia ha svolto un ruolo cruciale nell'individuazione delle proprietà definitorie del testo narrativo e nella delineazione di una poetica sistematica del racconto. Oggi, è parte imprescindibile dei curricula degli studenti di letteratura nei paesi di lingua scandinava e tedesca, i suoi concetti e le sue categorie vengono utilizzati da diversi studiosi nella disamina di artefatti narrativi (libri, film, serie tv, fumetti, videogames, reality show, etc.) e le direzioni che ha preso sono così diverse da aver portato alla nascita di nuove branche di studio. Tuttavia, la narratologia continua ad essere considerata una disciplina di "nicchia" e si ritiene ancora che dell'analisi narratologica possano beneficiarne solo sceneggiatori, apprendisti scrittori o professionisti della comunicazione desiderosi di conoscere i "trucchi" del mestiere¹. Il presente elaborato di tesi muove proprio da tale constatazione, in direzione opposta. Ciò che ci proponiamo di dimostrare, infatti, è come la narratologia possa essere uno strumento utilissimo nell'ambito dell'ermeneutica letteraria: supportando o minando alcune interpretazioni di un'opera, suggerendo, sulla base dell'osservazione della struttura narrativa e della ripresa di motivi, nuove o differenti prospettive comparatistiche e portando alla luce luoghi inesplorati del testo. Per il raggiungimento di tale proposito, scegliamo di presentare un'analisi narratologica di un particolare racconto della scrittrice Lidija Zinov'eva-Annibal (1866-1907). Donna e scrittrice complessa, Lidija Zinov'eva-

¹ Baroni, 2018, p. 10.

Annibal fu un'indiscussa protagonista dell'Età d'argento e giocò un ruolo fondamentale nei dibattiti di ordine estetico e ideologico e nelle vite dei simbolisti russi. Purtroppo, il suo ruolo di moglie di Vjačeslav Ivanov (1866-1949), uno degli artisti e filosofi più apprezzati dell'epoca, unito alla scelta di temi estranei e avversi alla sensibilità sovietica, ha a lungo ostacolato la diffusione della sua opera al di fuori di una ristretta cerchia di specialisti. Il racconto oggetto della nostra attenzione, *Тридцать три урода* (1907), è il lavoro più noto dell'autrice. Dal punto di vista della storia letteratura, risulta rilevante perché si tratta della prima opera letteraria russa a presentare una relazione omosessuale tra due donne, ma ciò che più interessa ai nostri scopi è l'appartenenza a un genere autobiografico ambiguo e complesso, esclusivo del simbolismo russo, che prende il nome di *жизнетворческий текст*². Una simile scelta, orientata su un movimento artistico russo poco conosciuto fuori dall'area degli studi slavi, è dettata dal fatto che le principali analisi narratologiche, quando si occupano di letteratura, si basano quasi esclusivamente su opere tradizionali prodotte nei contesti europei e americani. Per esporre una teoria e una metodologia esaustiva, invece, si dovrebbe cercare di includere il maggior numero di esperienze culturali inusuali e diverse. Circoscrivendo l'indagine a un genere nello specifico, il *жизнетворческий текст*, e a un contesto culturale molto preciso, la corrente simbolista russa, questo approccio può iscriversi all'interno del ramo della disciplina chiamato "applicazione tematica e contestuale della narratologia"³, che costituisce, tra le altre cose, uno degli approcci meno teorizzati dell'intero panorama narratologico. Lo studio narratologico della *fiction* autobiografica, all'interno del quale rientra il *жизнетворческий текст*, si è evoluto parallelamente all'avanzamento della disciplina, partendo da una fase formalista e strutturalista, in cui gli approcci narratologici si concentravano esclusivamente sulla dimensione narrativa dell'opera e sul ruolo della narrazione nella costruzione del sé da parte del soggetto⁴, seppur con qualche eccezione, e giungendo più di recente a una fase di apertura verso altre scienze umanistiche (le neuroscienze, la sociologia, la storiografia, l'antropologia, *gender studies*, etc.), dove lo spettro di analisi dei fenomeni è diventato decisamente più ampio⁵. Nel contesto formalista furono principalmente Boris Ejchenbaum (1886-1959) e Viktor Šklovskij

² Богомолов, 2010a; Лавров, 2007, c. 50; Ханзен-Лёве, 1998; Шахадат, 2017, c. 11.

³ Nunning Ansgar, *Narratology or Narratologies?* in Kindt & Müller, 2003, pp. 239-275.

⁴ Criveller, 2011; Löschnigg Martin, *Narratology*, in Wagner-Egelhaaf, 2019, pp. 103-110.

⁵ Schwalm Helga, *Autobiography*, in Hühn, Peter et al. (edito da.), *the living handbook of narratology*, Hamburg, Hamburg University, 2019. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/autobiography>

(1893-1984) ad occuparsi della *fiction* autobiografica. Il primo rilevò una serie di procedimenti (la scelta di titoli comuni, intromissioni autoriali, l’inserimento di una lettera nella diegesi e la sua improvvisa interruzione, etc.) e caratteristiche strutturali di questo tipo di opera⁶, mentre il secondo individuò alcune strategie testuali della narrazione autobiografica (condensazione, anticipazione drammatica, *flash-backs* esplicativi, sequenze ricapitolative, etc.). I formalisti iniziarono a concepire l’invenzione come chiave di interpretazione della realtà e strumento di modellamento, attraverso l’uso di procedimenti letterari, della forma artistica. Šklovskij, in particolare, non solo riteneva che la finzione in un’opera derivasse dal suo statuto di opera letteraria, ma addirittura che potessero essere gli strumenti artistici impiegati a garantire la veridicità di quanto si narra.⁷ Successivamente, la narratologia classica, di stampo strutturalista, si interessò all’omodiegesi, alla classificazione in generi, alle linee di trama, alle forme di focalizzazione e al problema della narrazione inattendibile⁸. Inoltre, Dorrit Cohn (1924-2012), basandosi sui lavori di Genette, sostenne che la narratologia era in grado di fornire dei criteri consistenti per distinguere gli elementi finzionali da quelli non finzionali all’interno di un testo, cercando di definire i “signposts of fictionality”. Le narratologie contemporanee, invece, considerando le narrazioni da più punti di vista, prendono in esame aspetti inediti. La narratologia naturale, per esempio, enfatizza le dimensioni re-esprienziali delle narrazioni autobiografiche⁹, la narratologia cognitiva sceglie di concentrarsi sulla costruzione dell’identità attraverso la narrazione e indaga le attività psicologiche dietro alcune strategie di rappresentazione del sé¹⁰ e la *gender narratology* si occupa degli stereotipi di genere, della loro ripresa o della loro decostruzione. La situazione, però, per quanto concerne il *жизнетворческий текст* è molto diversa. Se si escludono un paio di pubblicazioni, che perlopiù riguardano un solo autore¹¹, i testi prodotti nell’ambito dell’*ars vitae* simbolista rimangono un fenomeno ancora inesplorato

⁶ Criveller, 2011.

⁷ *Ibid.*

⁸ Löschnigg, in Wagner-Egelhaaf, 2019, pp. 103-104.

⁹ Schwalm, 2019.

¹⁰ Löschnigg, in Wagner-Egelhaaf, 2019, pp. 106-108.

¹¹ *Повествовательные инстанции в повести “Котик Летаев”* di A. H. Vafina in *Вестник ТГГПУ*, 2010, N. 4, 22, 2010; *Формы авторского сознания в романе Андрея Белого «Серебряный голубь»* di L. V. Garmaš in *Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г.С.*, 2017 e *Метанарративные и метафукциональные модели в романе Андрея Белого “ПЕТЕРБУРГ”* di M. E. Jur’evna in *Новый Филологический Вестник*, 2022, N. 4, 23, 2022, per esempio.

dal punto di vista narratologico. Forse, un contributo importante verso questa direzione è arrivato nel 2017 ad opera della slavista tedesca Schamma Schahadat. Infatti, in *Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков*, la studiosa ha parlato delle figure del narratore, del protagonista e dell'autore in questo tipo di testo, ha individuato motivi e trame ricorrenti e ha introdotto il concetto di “virtualità” per definire lo status particolare della *fiction* autobiografica simbolista¹². Nei capitoli che seguiranno si tenterà di riempire questo vuoto con l'analisi narratologica di *Тридцать три урода*.

Il presente lavoro consta di cinque capitoli. Nel primo capitolo abbiamo cercato di definire la narratologia e di riassumerne lo sviluppo dai suoi inizi antichi, a partire da Platone (428/427-348/347 a.C.) e Aristotele (384-322 a.C.), fino ai giorni nostri: la trattazione inizia con la presentazione delle teorie “protonarratologiche” classiche, moderne e vicine alla contemporaneità, continua con il formalismo e altre esperienze in ambito slavo e termina con la delineazione delle caratteristiche della narratologia classica e con un'illustrazione generale delle teorie e degli ambiti di studio delle narratologie post-classiche contemporanee. Particolare attenzione viene prestata ai teorici russi che hanno contribuito allo sviluppo della disciplina o che si sono occupati di simili concetti o oggetti di indagine. Per il massimo grado, abbiamo voluto utilizzare come riferimento i testi originali in cui le teorie venivano esposte, insieme ad enciclopedie, dizionari, risorse web e riviste europee, americane e russe che trattavano gli argomenti da diversi punti di vista. Il secondo capitolo restringe il campo alla *fiction* autobiografica e si occupa di definire le specificità, soprattutto da un punto di vista narratologico, dei generi autobiografici legati al racconto in esame (*Autofiction, roman à clef, Bildungsroman*). Gli ultimi paragrafi sono dedicati in modo particolare alla *fiction* autobiografica in Russia e al *жизнетворческий текст*. Per questo capitolo, ci siamo serviti degli studi critici più noti sull'argomento e si è contraddistinto, nello studio del *жизнетворческий текст*, il lavoro già menzionato di Schamma Schahadat, che ci ha suggerito anche la scelta del racconto da analizzare. Dal terzo capitolo in poi, inizia l'analisi vera e propria. Per quanto concerne il regime utilizzato, prescriverci a un metodo particolare ci sembrava poter ridurre il potenziale di ulteriori progressi, perciò abbiamo deciso, con libertà eclettica ma

¹² Il principio della realtà virtuale risale a quello dei “mondi possibili”, un concetto che ha influenzato profondamente una branca della narratologia.

ragionata, di utilizzare un approccio *open-ended*, comune nelle scienze propriamente dette, servendoci di una varietà di concetti, tratti da un gran numero di teorizzazioni narratologiche che possono servire ad affinare e ad arricchire la nostra interpretazione del testo. Nello specifico, facciamo riferimento ai formalisti russi, da cui non potremmo prescindere, oltre che per l'importanza all'interno dei complessi narratologici, per il tipo di opere e per il retroterra storico culturale in cui esse sono state prodotte¹³, ai concetti proposti dagli studiosi russi dopo il formalismo, che hanno anticipato in qualche modo il lavoro di alcuni narratologi del periodo post-classico, alle formulazioni della narratologia classica, perché, nonostante tutto, la narratologia deve continuare a rispondere alle domande poste dal paradigma strutturalista, e alle teorie delle narratologie contemporanee, che permettono di guardare alla *fiction* simbolista anche come prodotto rivolto a un lettore e di indagare luoghi inesplorati. L'idea di base è ricorrere ai concetti, ai principi e alle teorizzazioni dei formalisti e di altri teorici russi perché la materia di analisi lo richiede, ma rivedere, ampliare e "correggere" le suddette con le più moderne enunciazioni narratologiche, che prendono ispirazioni dagli stessi russi, sono simili ad essi o loro complementari. Nella maggior parte dei casi, si tratta della "sintesi" delle teorie e dei metodi rispetto ai concetti scelti. Gli oggetti specifici della nostra ricerca sono: gli universali narrativi, ossia gli elementi e le strutture prototipiche che costituiscono le condizioni necessarie e sufficienti per cui una narrazione abbia luogo, le strategie narrative, impiegate dall'autrice per ottenere un certo effetto sul lettore, la caratterizzazione dei personaggi, che è un tratto particolarmente interessante da scandagliare in un testo autobiografico, e i motivi, fedelmente ripresi o "straniati", un ambito di studio (*мотивировка*), inaugurato da Goethe e poi da studiosi russi che ad oggi è oggetto di indagine di diverse discipline umane. Abbiamo ristretto l'analisi ai soli aspetti della narrazione che sembrano più rivelanti per l'opera stessa. Ad esempio, è stata scartata l'esaminazione del cronotopo, un'importantissima categoria narratologica, perché non estremamente determinata nel racconto. Il terzo capitolo riepiloga la vita e l'opera di Lidija Zinov'eva-Annibal, illustra le possibili origini autobiografiche dietro al racconto ed esamina le prime caratteristiche di una narrazione: la dicotomia fabula-intreccio e il

¹³ L'arte e gli studi dei simbolisti (Vjačeslav Ivanov, Valerij Brjusov e Andrej Bely in particolare) ebbero un impatto decisivo sugli studi dei formalisti. Le loro opere sperimentali influenzarono la formulazione di alcuni concetti e il lavoro di Andrej Belyj, per esempio, anticipò la separazione della forma dal contenuto, l'interesse nella poetica, un nuovo approccio nei confronti della parola e la fusione tra le scienze e lo studio della letteratura.

narratore. In questa sezione abbiamo voluto riassumere la letteratura critica disponibile su *Тридцать три года*, coerentemente con uno dei nostri obiettivi, quello di dimostrare come la narratologia possa essere lo stimolo per osservare in modo nuovo i propri oggetti di indagine, ed eventualmente per mettere in discussione le certezze interpretative sedimentate nel tempo. Nel quarto capitolo ci si dedica all'analisi dei personaggi principali del racconto (Vera e l'anonima protagonista), alla ricostruzione delle "convenzioni di genere" e ai motivi che legano il racconto ad altre opere letterarie, russe e non russe, precedenti e contemporanee, che dimostrano la collocazione dell'autrice rispetto alle tradizioni a cui quegli stessi elementi sono fatti risalire. Il capitolo finale interessa la disamina delle strategie narrative utilizzate dall'autrice per scrivere una storia dove i limiti tra la vita e l'opera d'arte non sono chiaramente delineati: l'espedito del diario, strategie di descrizione, la segmentazione del testo, etc. Questa sezione espone anche l'analisi dei simboli utilizzati dall'autrice. Difatti, abbiamo deciso di considerare il "simbolo" come una categoria narratologica, poiché, in questo caso, le immagini presentate dall'autrice rivelano un ruolo tanto narrativo quanto interpretativo non indifferente.

Capitolo primo

La Narratologia nelle sue linee generali

1.1. Introdurre alla narratologia: definire lo studio della narrazione

Italia. 10 marzo 2022. Il giornalista e saggista Federico Rampini, parlando del conflitto russo-ucraino nel programma televisivo *Piazza Pulita* in onda sul canale *LA7*, afferma:

La Cina abbraccia la narrazione di Putin sul fatto che la colpa di tutto quello che accade è l'accerchiamento della Nato...¹⁴

Russia. 6 luglio 2022. Tra le righe di un reportage, sulla pagina web ufficiale di *Kommersant*, si legge:

В отзыве ответчика, в частности, говорилось, что он «повествует о социальнозначимой проблеме — качестве услуг в сфере ЖКХ и состояний инфраструктуры», при этом «не утверждает, что его повествование носит объективный, научный характер».¹⁵

Stati Uniti. 7 novembre 2022. Sul sito della rivista settimanale a tema musicale *Billboard* compare un articolo con il titolo seguente:

Jean Dawson on letting of of Genre and the Narrative: 'Whatever you need me for, that's what I'm here'¹⁶

Quelli sopra riportati sono solo alcuni esempi dell'utilizzo corrente della parola "narrazione" in contesti culturali e *media* differenti. Nel primo caso, si tratta di una

¹⁴ Ep. 25, S.11, *Piazza Pulita*, Cirino Mariano, Calvi Fabio (diretto da), Formigli Corrado, Frigo Alessandra, Montinaro Gemma, Zincone Vittorio (autori), LA7, 10 marzo 2022, Trasmissione Televisiva.

¹⁵ Nella replica dell'imputato, si affermava che "egli racconta di un problema socialmente rilevante, cioè la qualità dei servizi dell'edilizia abitativa comunale e lo stato delle infrastrutture", tuttavia "non asserisce che il suo racconto sia di carattere scientifico e oggettivo". Булат Баширов, *Мнение оставили при ответчике. БашПТС проиграли в споре с активистом из Нефтекамска*, // *Коммерсантъ*, 2022, <https://www.kommersant.ru/doc/5448061> (09/11/22). Dove non indicato diversamente la traduzione è mia.

¹⁶ Jean Dawson sulla rinuncia al genere e alla narrazione: "Qualsiasi cosa serva, io sono qui. Rouhani Neena, *Jean Dawson on letting of of Genre and the Narrative: 'Whatever you need me for, that's what I'm here'*, in *Billboard*, 2022, <https://www.billboard.com/music/features/jean-dawson-interview-chaos-now-1235165294/> (09/11/22).

trasmissione televisiva e la parola “narrazione” ha il significato di manipolazione consapevole degli eventi al fine di ottenere uno scopo. Nel secondo esempio, l’accezione è quasi la medesima e il parlante si riferisce a una ricostruzione di fatti, probabilmente non del tutto fedeli a ciò che è realmente accaduto, dovuta o alla precisa volontà del soggetto o all’interferenza inconscia di altri fattori. Per quanto riguarda il titolo dell’articolo, invece, con narrazione si intende l’esposizione di un discorso strutturato in funzione di precise istanze di ordine estetico o storico. Una definizione condivisa, per lo più, nell’ambito umanistico, in particolare in quello letterario e nelle sue propaggini, che in questa sede interessa più da vicino.

La scelta di includere le presenti situazioni è giustificata sia dall’intento di proporre diverse interpretazioni della parola “narrazione” che dalla volontà di veicolare la radicalizzazione del manifestarsi di un fenomeno, osservato da diversi studiosi¹⁷: l’idea secondo cui la narrativa sia ormai una presenza costante in una moltitudine di contesti della vita umana, non limitata più alla lettura di romanzi o alla visione di sceneggiati televisivi. Ci sono infinite forme di narrazione nel mondo e di circostanze dove esse ricorrono, oltre all’ovvia predominanza nella letteratura e nelle arti in genere. La narrativa è associata all’atto del narrare e, di conseguenza, potenzialmente ad ogni situazione in cui qualcuno dice qualcosa a qualcun altro: narrazioni hanno luogo nei tribunali, in televisione, sui social media, nei dibattiti, quando si ascolta un insegnante a scuola, quando un amico racconta della sua giornata. Ma le narrazioni possono anche generarsi senza che ci sia un confronto con altre persone. Sono, infatti, narrazioni i ricordi, che sono eventi ricostruiti nella mente, i sogni o le bugie, che tendenzialmente prendono la forma di storie costruite *ad hoc*. Alcuni esperimenti hanno mostrato chiaramente che il cervello umano è programmato in modo da utilizzare come strumento di negoziazione con la realtà esterna la canalizzazione di quest’ultima entro strutture narrative¹⁸. Da questo impulso, denominato da qualche studioso *narrative urge*¹⁹, nascerebbe l’esigenza umana di

¹⁷ Троя, 2002, c. 1–14; Bal, 2017, pp. 20–22; Barthes, 1975, pp. 237-238; Fludernik, 2009, pp. 12-13; Zeman, 2016. pp. 1-14.

¹⁸ Polkinghorne, 1988.

¹⁹ Beach & Bissell, 2016, p. 35.

ricercare spiegazioni, ragioni e cause entro cui ingabbiare i fenomeni al fine di rintracciare plausibilità e coerenza in ogni pratica dell'esistenza. Tutto ciò ha portato a definire la narrazione un artefatto "internazionale, trans-storico, transculturale"²⁰ e l'essere umano, animale che racconta storie²¹ o *fabulator*²².

Tale ordine di considerazioni permette la possibilità di trarre due inferenze diametralmente opposte: assumere che siffatta universalità renda la narrativa un oggetto insignificante, su cui nulla si può dire, eccetto per qualche descrizione di alcuni suoi tipi più ricorrenti, o che, al contrario, suddetta varietà richieda di essere problematizzata e sistematizzata per venire a patti con tutte le sue sfaccettature. Facendo proprio quest'ultimo proposito, nel corso delle ultime tre decadi, numerosi esponenti in campi apparentemente lontani o addirittura agli antipodi²³, tra cui l'antropologia, gli studi cinematografici, la psicoanalisi, la psicologia cognitiva, la filosofia, la filosofia della scienza, la sociologia, la teologia, la storiografia, la pedagogia, l'etica, la storia dell'arte, la giurisprudenza e la robotica, hanno fatto della narrativa un oggetto di indagine. Invero, la narrativa è ovunque e ciascun settore ha portato un contributo essenziale allo studio delle narrazioni e di ciò che è percepito o interpretato come parzialmente narrativo. Eppure, la narrazione raramente costituisce l'obiettivo principale di analisi delle discipline menzionate e, laddove lo sia, non viene affrontata considerando la narrazione *qua* narrazione. Attualmente, questa rimane una prerogativa degli studi narratologici.

Se sul piano intuitivo viene pressoché facile intendere la narratologia la "scienza o lo studio della narrativa", quando si passa a un piano sistematico, che richieda di tracciare delle definizioni rigorose, il quadro si complica. Il problema risiede tanto nella mancanza di unanimità nel definire gli studi narratologici quanto nell'abbondanza delle risposte plausibili. Dalla nascita del termine, la narratologia viene alternativamente descritta come

²⁰ Barthes, 1975, p. 237.

²¹ Gottschill, 2002.

²² Marchesi, 1994, p. 6; Molino & Lafhail-Molino, 2003.

²³ Polkinghorne, (1988), Kreiswirth (2005), Czarniawska(2004), Herman, Jahn & Ryan (2005) parlando della recente stagione di fioritura intensa degli studi sulla narrazione usano l'espressione *Narrative Turn*, mentre Richardson(2000) e Nünning & Nünning (2002) quella di "Renaissance of interest in narrative".

teoria²⁴, insieme delle teorie della narrazione²⁵,metodo²⁶, disciplina²⁷, scienza²⁸, meta-scienza²⁹, ambito di studio³⁰,”tollbox”³¹ e “critical practice of writing³²”. Tra tutte, la favorita sembra senz’altro essere quella di “disciplina” che, Jan Chrisoph Meister fa notare³³, include sia il concetto di teoria che di metodo. Ciononostante, vale la pena ricordare che, da un lato, la narratologia non è l’unica teoria della narrazione e, dall’altro, che numerosi sono i riferimenti teorici e le metodologie, provenienti da percorsi formativi significativamente differenti, che convergono in essa, così come i suoi ambiti di applicazione. La narratologia è una disciplina umanistica che vanta ascendenze molto antiche, originatasi nella sfera degli studi letterari dove il racconto è principe indiscusso. Nata sotto l’influsso dello strutturalismo e del suo progenitore, il formalismo, negli anni è stata in grado di sviluppare un’ampia varietà di teorie, concetti e procedure analitiche, improntate allo studio della logica, dei principi e delle pratiche di rappresentazione narrativa. Un vero e proprio *organon* con cui approcciarsi ai testi narrativi, indipendentemente dalla forma, dal mezzo, dal contesto o dalle situazioni comunicative dove essi si producono. I suoi modelli sono spesso utilizzati in qualità di euristiche e i suoi teoremi svolgono un ruolo centrale nell’esplorazione e nel rafforzamento delle abilità di generare, processare, valutare e interpretare storie. Come ambito di studio, fanno parte della narratologia sia tutti gli artefatti culturali e le situazioni che raccontano una storia che l’insieme delle teorie della narrazione, coesistenti in rapporto gerarchico e inclusivo³⁴. Mentre con le scienze propriamente dette condivide la scelta di un oggetto di indagine ben definito, una distinta terminologia descrittiva, procedure analitiche

²⁴ Prince Gerald, *Surveying Narratology*, in Kindt & Müller,2003, pp.1–16; Schmid Wolf, *Narrativity and Eventfulness*, in ivi, pp. 17-38; Fludernik,2009, p.19.

²⁵ Bal, 2017, p. 26; Makaryk,1993, p. 110.

²⁶ Kindt & Müller, 2003, pp. 211.

²⁷ Fludernik & Margolin, 2004, p. 149; Meister Jan C., *Narratology as Discipline: A Case for Conceptual Fundamentalism*, in Kindt & Müller, 2003, pp.55-70; Pagliuca & Pennacchio , p.7.

²⁸ Todorov, 1969, p.10.

²⁹ Jannidis Fotis, *Narratology and the Narrative*, in Kindt & Müller ,2003, p. 38.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Dawson, 2017, pp. 228-246.

³² Garrett, 2018, p. I.

³³ “The concept of discipline subsumes theory and method, acknowledging narratology’s dual nature as both a theoretical and an application-oriented academic approach to narrative.” In Meister, *Narratology*, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/48.html#Herman1999>, 2014.

³⁴ Nünning & Nünning (2002), p.19.

trasparenti e un certo numero di istituzioni: organizzazioni ufficiali³⁵, riviste³⁶, manuali³⁷, dizionari³⁸, case editrici³⁹, risorse web⁴⁰ e corsi universitari⁴¹.

Arrivati a questo punto, verrebbe perciò da chiedersi perché la narratologia rimanga una disciplina, per così dire, “di nicchia”, spesso confinata alla categoria di *storytelling*⁴². Negli anni sono state fatte diverse supposizioni. Jens Eder⁴³, nella sua proposta per una “correzione” della narratologia, individua la causa nella metodologia, nella prospettiva e nell’oggetto di studio. La narratologia sarebbe ancora troppo legata al paradigma strutturalista, che le impedirebbe di registrare ulteriori progressi, concentrata esclusivamente sugli universali narrativi, ossia su quegli elementi e quelle strutture che tutte le narrazioni hanno in comune. Oltretutto, trascurerebbe il punto di vista dei riceventi del testo narrativo, focalizzandosi solamente sull’intenzione del produttore, la qual cosa viene vista come un limite imposto alle potenzialità del testo. Jackson Barry⁴⁴, invece, qualche anno prima, attribuiva le cause dei difetti della narratologia alle “tendenze centrifughe” presenti nello studio della narrazione, in altre parole, al suo allontanamento dalla sfera letteraria, sua sede originaria. Ma la visione più esaustiva è sicuramente rappresentata dalla recente osservazione di Raphaël Baroni⁴⁵. Baroni riconosce che

³⁵ Organizzazioni come l’ International Society for the study of Narrative o l’ European Narratology Network.

³⁶ Sono esempi il *Journal of Narrative Theory* (1999-2016), *Narrative* (2002-presente), *l’Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology* (2005-2016), *Новый филологический вестник* (2005-presente) e *Narratorium* (2013-2017).

³⁷ Si vedano i manuali: Herman Luc, Vervaeck Bart, *Handbook of Narrative Analysis*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2005; Bernardelli Andrea, Ceserani Remo, *Il testo narrativo. Istruzioni per la lettura e l’interpretazione*, Bologna, Il mulino, 2005; Huhn Peter, Meister Jan Christoph, Schmid Wolf (edito da), *The Handbook of Narratology. 2nd edition. Volume 1*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014.

³⁸ Come Alves dos Reis Carlos António, Lopes Ana Cristina M., *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina, 2000; Prince (2003) o Fioroni Federica, *Dizionario di narratologia*, Bologna, Archetipo Libri, 2011.

³⁹ La Dino Audino Editore è una casa editrice italiana specializzata in narratologia e anche la de Gruyter tedesca sembra preferire le pubblicazioni accademiche nel campo della linguistica e della narratologia.

⁴⁰ Le più note sono rappresentate da *NarrBib - Narratological Bibliography*, *NarrDiBi - Narratological Digital Library NarrList - the ENN discussion list* e *LHN - Living handbook of narratology*.

⁴¹ In Italia, per esempio, alcune università, tra cui l’Università degli studi di Perugia (<https://www.unipg.it/didattica/corsi-di-laurea-e-laurea-magistrale/archivio/offerta-formativa-2020-21?idins=189546e>) l’Università degli studi del Salento (<https://www.unisalento.it/corsi-di-laurea-magistrale/-/dettaglio/insegnamento/135486/critica-letteraria-e-narratologia>), offrono delle lezioni di narratologia. Mentre nei paesi di lingua tedesca la narratologia è una parte imprescindibile del curriculum degli studenti che si occupano di letteratura.

⁴² Bal, 2017, p. XIX.

⁴³ Eder Jens, *Narratology and Cognitive Reception Theories*, in Kindt & Müller, 2003, pp. 280-283.

⁴⁴ Barry, 1990.

⁴⁵ Baroni, 2016.

l'interesse nella narrativa non è mai stato così forte come adesso, ma allo stesso tempo auspica anche a una rivalutazione generale della narratologia, troppo spesso lasciata nelle mani di dilettanti che la utilizzano come una cassetta degli attrezzi⁴⁶. La soluzione, per il narratologo, potrebbe trovarsi nella preparazione di nuovi esperti nel settore sotto la guida di organi ufficiali che possano fungere da punto di intersezione delle varie direzioni che una disciplina polimorfa come la narratologia continua ancora a prendere.

La disomogeneità delle definizioni, il legame con lo strutturalismo, lo sconfinamento in altri ambiti che non sono quelli strettamente letterari, l'essere una cassetta degli attrezzi per chiunque voglia descrivere un testo narrativo non sono, però, solo degli ostacoli, ma anche la testimonianza della vitalità di un settore che continua ad evolversi e ad alimentarsi della messa in discussione dei propri confini, gli stessi confini che il suo oggetto di studio sembra, con il passare del tempo, superare. Lo studio della narrazione non si presenta più come un qualcosa di monolitico o atemporale, bensì come una pletera di studi, diversi per approccio, metodo, scopo e oggetto specifico di analisi. Da ciò deriva l'inflazione dell'uso del termine e l'attuale preferenza verso il plurale, *narratologie*⁴⁷. Quanto alla relazione indissolubile con lo strutturalismo, va ammesso che il suo pregio è di aver condotto alla "forgiatura di strumenti facilmente utilizzabili che permettono di descrivere in modo più o meno oggettivo e con un vocabolario standardizzato il modo in cui sono strutturati i testi"⁴⁸ e l'aver consentito di individuare e classificare fenomeni narrativi presenti, in modi e forme ovviamente diversi, in testi che difficilmente si metterebbero a diretto confronto e che altrimenti di rado verrebbero affrontati. L'estensione dell'impianto di analisi a forme extraletterarie e l'utilizzo dei concetti narratologici ad opera di studiosi di altri campi, poi, sono questioni che necessitano di ulteriori specifiche. L'apertura ad altre forme di narrazione (in particolare all'ambito cinematografico negli anni '60-'70) ha fornito ulteriori spunti per l'interpretazione dei testi scritti, soprattutto per quanto riguarda alcuni luoghi ambigui e precedentemente inesplorati. Così, il coinvolgimento di esperti di ordine diverso ha indotto a considerare la narratologia una meta-scienza o uno studio interdisciplinare e a credere che la costituzione di un sapere narratologico condiviso possa avvenire solo collettivamente e a

⁴⁶ Critica che nel 2021 è avanzata anche in Pagliuca & Pennacchio, 2021, p. 8.

⁴⁷ Herman, 1999; Nunning Ansgar, *Narratology or Narratologies?* in Kindt & Müller, 2003, pp. 239-275; Pagliuca & Pennacchio, p.11.

⁴⁸ Baroni, 2020, p.12.

partire da contributi eterogenei. Quando ci si ritrova “a passeggiare per i boschi narrativi”⁴⁹, a scavare sotto l’artificiosità del racconto non si giunge al nocciolo della cosa ma alla rete sterminata di relazioni che stringe con altri oggetti e che fanno del racconto ciò che è. Queste cose, a loro volta, possono essere l’obiettivo di altre discipline che si rendono quindi necessarie per una maggiore comprensione delle caratteristiche di una determinata storia⁵⁰. Difatti, la ricerca letteraria, la ricerca scientifica o quella pertinente ad altre arti, non sono per nulla incompatibili fra loro, lo sono solo nelle loro disposizioni scolastiche che le fanno sembrare unità rigide, ma ai loro punti più alti sono in realtà dialoganti.

Rimane solo una questione da trattare nel dettaglio, ovvero quale sia lo scopo degli studi narratologici. *Strictu sensu*, sul piano teoretico, è stato detto che l’obiettivo della narratologia è la conoscenza dei fenomeni narrativi, come sono fatti, a cosa servono, come si distinguono l’uno dall’altro. Da un punto di vista pratico, invece, la narratologia può essere utile a diversi propositi: è in grado di fornire criteri per valutare numerose interpretazioni dettagliate⁵¹, di creare legami tra opere che non si riterrebbero affini, creando così nuove prospettive di comparatistica letteraria⁵², di svelare le tecniche di costruzione di un testo e rendere possibili la loro ripresa, di far comprendere perché alcune storie hanno successo e altre no, fino a gettare una luce sui meccanismi di funzionamento della mente umana, alla ragione per cui si sente così tanto il bisogno di storie. Tali sono le strade e gli obiettivi intrapresi da diverse branche narratologiche oggi. In ultimo luogo, non è possibile esimersi dal menzionare il fine ultimo della narratologia e di qualsiasi teoria letteraria, compreso il presente lavoro. I testi narrativi, dal momento in cui vengono prodotti, sono gettati nel rischio della loro assunzione da parte del ricevitore. Quando il lettore non è in grado di comprendere le manifestazioni a più livelli, li riduce a una sintesi

⁴⁹ Eco, 2011.

⁵⁰ “And in any case, any literary theory that takes itself seriously can never dispense with the study of non-literary texts.” Titzman Michael, *The systematic Place of Narratology in Literary Theory*, in Kindt & Müller, 2003, p. 178.

⁵¹ Posizione di Umberto Eco, in Eco, 2011.

⁵² Si prenda un esempio facilmente riconoscibile e trattato da diversi studiosi. Il racconto del falso profeta (o Anticristo) tramandato dall’*Apocalisse* di Giovanni (90-100 d.c.), dall’*Apocalisse* dello pseudo-Metodio (VII sec. d.c.), dall’*Epistola ad Gerbergam reginam de ortu et tempore Antichristi* di Adso da Montier-en-Der (X secolo d.c.), etc. narra di un individuo che si presenta per ciò che non è, che assoggetta a sé un gruppo di altri individui che si prostrano ad adorarlo. La farsa continua fino a che il tale per il quale l’ingannatore si faceva passare arriva e lo scaccia. Questa è una linea di trama delle opere menzionate, ma è anche una linea di trama di *Revizor* (1836), un’opera teatrale di Nikolaj Vasil’evič Gogol’ e del romanzo *The Last Battle* (1956) di C. S. Lewis.

povera di qualcosa che non si capisce a che cosa serva. Questo pericolo è inevitabile ed è felice, poiché leggere è fondamentalmente un'attività soggettiva, libera. Il punto finale della narratologia, quindi, se da un lato è mettere in evidenza la complessità del testo e permettere di accedere a diversi livelli di manifestazione di esso, dall'altro è quello di incoraggiare il lettore ad articolare in modo sistematico ciò che processa o comprende nella fruizione di un artefatto narrativo.

1.2. Protonarratologia: brevi cenni

La narratologia è una disciplina umanistica, di conseguenza, come tutte le scienze umane, i suoi interessi e i suoi metodi spesso sono fortemente influenzati dalle direzioni prese dalla ricerca in ambito accademico. Pertanto, è possibile, da questo punto di vista, affermare che la narratologia sia “storicamente definita”⁵³. Per tale ragione ci sembra opportuno premettere una presentazione sparsa e panoramica dei diversi spunti interpretativi che hanno partecipato, in modo distinto ma ugualmente decisivo, allo sviluppo e al consolidamento delle scienze narrative. Tuttavia, non indugeremo dettagliatamente su ogni tappa della teoria della narrazione ma solo sugli approcci e sui contributi che sono ritenuti indispensabili allo scopo del presente lavoro.

Sebbene il termine “narratologia” risalga a meno di un secolo addietro, idee e concetti fondamentali dello studio narratologico sono stati introdotti già con le prime riflessioni critiche sull'opera letteraria. Prima della rivoluzione teorica operata dai formalisti russi, i contributi più durevoli per leggere e interpretare le trame secondo criteri narratologici sorsero da tre esperienze diverse: con i grandi della Grecia classica, con i filosofi del XVII e XVIII secolo e con i teorici del romanzo di XIX e XX secolo. Si inizia dalla *Πολιτεία*⁵⁴ (380-370 a.C.) di Platone, il primo a distinguere tra l'imitazione diretta del discorso nella forma di dialogo o monologo, il testo del personaggio (*mimesis*) e il testo del narratore, ovvero tutte le esternazioni attribuibili all'autore dell'opera (*diegesis*)⁵⁵. Mezzo secolo più tardi, Aristotele nella sua *Περὶ ποιητικῆς* (334-330 a.C.) propose un importante

⁵³ In Meister, 2014, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/48.html#Herman1999>

⁵⁴ Platone, III, 392-393.

⁵⁵ La differenza tra *mimesis* e *diegesis* prefigura l'opposizione *showing-telling* e *character-text* – *narrator-text* del XX secolo e il concetto di “voce” introdotto da Geràrd Genette.

paradigma per la comprensione della narrazione: la nozione di trama. Il filosofo differenziò la sequenza cronologica degli eventi che hanno luogo nel mondo descritto dall'autore e la presentazione degli eventi secondo un criterio stilistico che conduce alla narrazione (*mythos*)⁵⁶e, come Platone prima di lui, anticipò la distinzione moderna tra *telling*⁵⁷, tipico della maggior parte dei narratori che continuamente discutono della storia che stanno raccontando, e *showing*,⁵⁸lo stile di Omero che, escluso il proemio, lascia che siano i suoi personaggi a parlare⁵⁹. Non mancano, inoltre, degli scoli antichi ad alcune opere estremamente note che riportano concetti narratologici⁶⁰. In età moderna altri filosofi portarono la teoria del racconto al livello successivo. In prima linea troviamo Pierre Daniel Huet (1630-1721), autore di un trattato sull'origine dei romanzi. In quest'opera, il vescovo francese sottrasse l'opera letteraria alle rigidità dei criteri di stile alto o stile basso tipiche del neoclassicismo, parlandoci di un romanzo che, per la prima volta, è riflesso dei cambiamenti e della storia del progresso e di un essere umano la cui natura è quella di "amante delle novità e delle finzioni, desideroso d'apprendere e di comunicare quanto ha inventato e quanto ha appreso"⁶¹. Importante anche l'individuazione della verosimiglianza come caratteristica della narrazione. Più tardi, Friedrich von Blanckenburg (1744-1796) fu responsabile della prima teoria del romanzo tedesca. Molte nozioni narratologiche figurano nei suoi scritti: caratterizzazione dei personaggi, narratori, effetti drammatici, punti di vista, etc.⁶² Più vicini cronologicamente ai formalisti⁶³ (e, in alcuni casi, loro contemporanei) sono, poi, dei romanzieri ottoneviceseschi,⁶⁴ i quali, interrogandosi sulla propria arte, iniziarono ad occuparsi delle peculiarità formali della narrazione. La maggiore concentrazione di studi si ebbe in Germania, dove il paradigma "morfologico", destinato ad avere grande successo tra gli appartenenti alla scuola formale, venne introdotto da Johann Wolfgang Goethe (1749-

⁵⁶ Aristotele, VII.

⁵⁷ La modalità del narrare per cui il lettore percepisce che gli eventi gli sono narrati. Per ulteriori informazioni si veda Klauk Tobias, *Telling vs. Showing*, 2014. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/84.html>

⁵⁸ Lo stile narrativo che mira ad evocare nel lettore l'impressione che gli eventi gli stiano accadendo davanti agli occhi. Per approfondimenti si veda *ibid.*

⁵⁹ Aristotele, XXIV.

⁶⁰ De Jong, 2017, pp. 24-25.

⁶¹ Huet, 1977, p. 6.

⁶² Ulteriori informazioni su questo punto si trovano in Dye, 1968; <https://www.jstor.org/stable/30154557>

⁶³ Roslja Osipovna Šor ha sottolineato, in più di un'occasione, come in Europa esistessero già studi consolidati simili a quelli dei formalisti. IIIop, 1927, c. 127-143; Cadamagni, 2022, pp. 14-15.

⁶⁴ Dolezel, 1990, p. 55.

1832). Successivamente Il “realista” Otto Ludwig (1813-1865) fu artefice di ciò che è stato definito lo studio più significativo della narratologia tedesca del secolo successivo⁶⁵: *Romane und Romanstudien*. Lo scrittore qui presenta il concetto di *Spannung*⁶⁶, l’espedito con cui l’autore orienta le sensazioni del lettore al punto da fargli desiderare la risoluzione delle complicazioni da lui inventate⁶⁷. Il “romantico” Friedrich Spielhagen (1829-1911) si occupò, invece, della narrazione in prima e terza persona e della distinzione autore-narratore. Lo studioso Otmar Schissel von Fleschenberg (1884-1943)⁶⁸ vide l’arte del romanzo come un processo di composizioni di diverse parti del “materiale”. Il filologo austriaco Bernhard Seuffert (1853-1938) e il teorico Wilhelm Dibelius (1876-1931) proposero una distinzione tra disposizione (la presentazione logica del materiale) e composizione (la presentazione del materiale secondo criteri artistici)⁶⁹ e una visione di personaggi/attori simile a quella propiana. Dibelius ha anche teorizzato uno schema in cinque fasi sulla genesi del romanzo⁷⁰. Lo statunitense Henry James (1843-1916), in prefazioni e saggi⁷¹, si espresse sulla trama, sul significato delle “azioni”, che viene esteso per includere anche quelle più sottili e psicologiche, e sulle tecniche narrative. Sicuramente il contributo più significativo dei suoi scritti risiede nella trattazione di un universale narrativo, il punto di vista⁷². Sulla stessa scia di Spielhagen, Kate Friedemann (1874-1949) dedicò la prima monografia al problema del ruolo del narratore nel racconto⁷³, mentre nel Regno Unito, Percy Lubbock (1879-1965) riprese la lezione di James sul punto di vista per formulare il principio di *showing-telling*⁷⁴ e E.M. Forster (1879-1970) decise di pubblicare una serie di lezioni dove discute le specificità dell’arte della narrazione e dei suoi scopi. In Ungheria, il filosofo marxista György Lukács (1885-1971) fu autore di una teoria del romanzo che include le proprie riflessioni sulla scelta

⁶⁵ Grüne Matthias, *Realistische Narratologie, Otto Ludwigs "Romanstudien" im Kontext einer Geschichte der Erzähltheorie*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2017, p.1.

⁶⁶ Concetto che si evolverà in quello di *suspense*.

⁶⁷ Il contributo di Ludwig Otto non si limita a ciò. Egli tratta anche di verosimiglianza del mondo narrativo (prefigurazione del concetto di sospensione dell’incredulità), di caratterizzazione dei personaggi e della descrizione dei processi e dei conflitti interiori in letteratura.

⁶⁸ Жирмунский, 1927, c. 5–28.

⁶⁹ La coppia antinomica distinzione-composizione prefigura la fortunata distinzione *fabula-сюжет* introdotta dai formalisti.

⁷⁰ Жирмунский, 1927, c. 5–28; Шоп, 1927, c. 127-143; Dolezel, 1990, pp. 133-135.

⁷¹ Besant & James, 2015; Miller, 1972; <https://www.jstor.org/stable/40627963>

⁷² Punto di partenza sia dello studio di Lubbock sullo stesso argomento che di Gérard Genette per quanto riguarda il concetto di “focalizzazione” che vedremo più tardi.

⁷³ Friedemann Käte, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Darmstadt, WBG, 1910.

⁷⁴ Lubbock, 1972.

del tema e sulla forma, strettamente connesse all'epoca storica e ai bisogni dell'individuo. Al contempo, alcuni linguisti stavano prendendo coscienza, nei loro studi sulle lingue romanze e germaniche, di questioni narratologiche⁷⁵. L'occidente europeo così descritto ci offre un ritratto composito: in una parte di letterati, di critici e di studiosi erano già presenti riflessioni narratologiche e molti erano già pronti a ricevere gli insegnamenti del formalismo e dello strutturalismo.

1.3. Studi (proto)narratologici dei formalisti russi

Il formalismo russo costituisce, forse, il contributo più importante allo studio passato e presente delle forme narrative, al punto che sono numerosi gli studiosi ad attribuire la paternità della narratologia al movimento critico letterario che fiorì in Russia agli inizi degli anni '10 del secolo scorso⁷⁶. Spesso accusati di aver formulato principi teorici poco chiari, i teorici della scuola formale indossarono l'etichetta "formalismo" con un'accezione peggiorativa, data loro da denigratori che tentavano di stigmatizzare le loro analisi e i loro concetti. Eppure, furono autori di studi pionieristici e rivoluzionari destinati a modificare per sempre la teoria generale e lo studio della letteratura. Gli araldi del movimento nacquero principalmente verso la fine del XIX secolo, si formarono e si fecero un nome in ambito letterario intorno allo scoppio della Prima guerra mondiale, si costituirono istituzionalmente con la ricostruzione dell'Accademia e crollarono con l'ascesa dello stalinismo. Secondo Todorov⁷⁷, le radici della scuola formale affondano in due presupposti, uno storico e uno culturale. La scelta di votarsi a uno studio dei processi culturali e della tecnica delle arti nacque dalla necessità di dover arginare la censura del Partito Comunista e dalle derive raggiunte dalla critica letteraria russa, mentre il metodo utilizzato sgorgò da un generale orientamento delle scienze umane che già dal secolo precedente stava iniziando a introdurre il metodo scientifico di stampo positivista nell'indagine artistica. Il formalismo affrontò lo studio dell'arte cercando di provare l'autonomia dell'arte come forma. Naturalmente i formalisti non si occuparono

⁷⁵ Come lo studio sul discorso indiretto libero di Charles Bally o gli studi sul fenomeno dell'*imparfait* nei romanzi di Flaubert.

⁷⁶ Л. В. Татару, *Формализм, деконструкция и постклассическая нарратология*// А. Бозрикова, Л. Татару, (ред.), 2012, с. 60; Brooks, 1984, p.5; Herman, 2005, pp. 180-181; Herman, 2007, p.5; in Kindt & Müller, 2003, pp. V-VI; Marchesi, 1994, p.7; Rimmon-Kenan, 1983, p.157.

⁷⁷ Todorov, 2008.

esclusivamente e primariamente del racconto ma, come vedremo, nel concreto, fissarono le coordinate metodologiche nello studio delle forme espressive della narrazione per tutti coloro che successivamente hanno costruito modelli di analisi delle forme narrative. Ci riferiamo, in particolare, ai seguenti principi:

- (1) L'arte letteraria è l'effetto totale degli artifici letterari e delle "strategie" che l'autore adotta per arrivare al suo scopo;
- (2) Pur manifestandosi in una varietà infinita, le forme di un'opera d'arte sono costituite da un certo numero di elementi invariabili che possono essere descritti in modo esplicito o sistematico;
- (3) Un approccio alla narrativa letteraria inizia con la distinzione tra *fabula* e *сюжет*;
- (4) L'opera d'arte e gli elementi costitutivi di un'opera d'arte si muovono all'interno di una dialettica tra automatismo e straniamento;
- (5) Elementi extraletterari, considerati alla periferia o al di fuori del sistema letterario, possono spostarsi al centro di esso, venir considerati letterari e addirittura influenzare l'andamento di tutto il sistema;
- (6) Il metodo, rispetto all'oggetto studiato, deve essere immanente.

Il primo principio riconosce la necessità di valutare l'opera d'arte come prodotto creativo della tecnica di un autore e non come realtà rivelata. Sono i procedimenti utilizzati, nel caso dell'arte letteraria attraverso la scrittura come strumento di codificazione di senso, a generare contenuto. Procedimenti studiati dai formalisti furono, per esempio, i motivi e le tecniche narrative.⁷⁸ I motivi letterari vengono definiti come forme stereotipate di narrazione che svolgono funzioni diverse all'interno di un'opera in base alla cultura in cui tale opera si inserisce e ai legami che stabiliscono con altri procedimenti formali. Le

⁷⁸ In Russia lo studio dei motivi è addirittura precedente all'avvento dei formalisti. Riprendendo il concetto da Goethe, il filologo Aleksandr Nikolaevič Veselovskij (1838-1906) ha effettuato uno studio sulla diffusione dei motivi poetici e ha operato una prima distinzione tra "motivi" e "intrecci". In *Историческая поэтика* (1949), sebbene alcuni esponenti del formalismo come Šklovskij l'abbiano negato, ha impostato un solido punto di riferimento per lo studio della "tematica" di un'opera letteraria.

tecniche narrative sono metodi e strumenti che gli scrittori usano per realizzare un certo effetto sul lettore. Tra le tecniche narrative più interessanti per i teorici della scuola formale, vi furono la defamiliarizzazione e lo *сказ*. Il secondo principio, invece, è la *conditio sine qua non* di molte teorie narratologiche classiche, poiché presuppone la possibilità che un numero infinito di testi possa essere descritto o interpretato usando un numero finito di concetti. Il terzo introduce una distinzione destinata ad avere un ampio seguito nel vocabolario della narratologia, quella tra ciò che è narrato (fabula) e come è narrato (*сюжет*). Il quarto principio afferma che l'effetto di un prodotto letterario diminuisce con il crescere della sua prevedibilità. In virtù di ciò, un'opera d'arte per avere successo nei suoi intenti deve produrre nel lettore uno straniamento, in russo *остранение*⁷⁹. Il quinto principio⁸⁰, che si deve allo studioso Jurij Nikolaevič Tynjanov (1894-1943), costituisce un contributo fondamentale nella teoria letteraria in generale, poiché l'applicazione di esso permette l'evoluzione e l'aumento sia dei suoi oggetti di studio che dei suoi metodi e dei suoi concetti. Infine, il sesto principio esige la necessità di adottare una metodologia analitica, non impostata aprioristicamente, ma calibrata sull'oggetto di studio e sull'obiettivo conoscitivo.

Tra i tanti contribuenti allo studio del racconto che si potrebbero mettere a fuoco, meritano di essere segnalati i lavori ampi e originali di Boris Michajlovič Ejchenbaum, Aleksej Buslaev(188?-????), Michail Aleksandrovič Petrovskij(1887-1937), Boris Viktorovič Tomaševskij (1890-1957), Viktor Borisovič Šklovskij, Jurij Tynjanov, Viktor Vladimirovič Vinogradov (1895-1969), Vladimir Jakovlevič Propp (1895-1970) e Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij (1900-1978). Quando si chiama in causa la narratologia, i nomi maggiormente menzionati sono quelli di Boris Tomaševskij, Viktor Šklovskij e soprattutto Vladimir Propp. A Tomaševskij dobbiamo l'analisi della narrazione più completa dell'epoca, un'analisi contenente presupposti molto moderni. Nelle sue osservazioni, infatti, raccolte poi in *Теория Литературы* (1925), il teorico articola la differenza tra fabula e *сюжет*, si occupa dei diversi tipi di intreccio e anticipa

⁷⁹ Il principio formalista dell'*остранение* oggi si accompagna a diverse teorie dell'originalità, nelle varie arti, e costituisce la base, in giornalismo, della teoria della notiziabilità. Le prime, grosso modo, affermano che quanto più un prodotto artistico genera un esito inaspettato nel fruitore tanto più va valutato come superiore e la seconda suppone che la notiziabilità di un evento decresca al crescere della sua prevedibilità.

⁸⁰ Ю. Н. ТЫНЯНОВ, *Литературный факт* //ivi, 1977, с. 507–518.

una serie di concetti che saranno sviluppati da diversi altri studiosi⁸¹. Parlando del tema di un'opera letteraria, Tomaševskij riconosce l'importanza dell'aspetto affettivo come mezzo principale per mantenere desto l'interesse del lettore⁸². Parlando dei personaggi e degli eroi, accenna alla loro caratterizzazione. Tratta persino di quelli che verranno poi definiti "universali narrativi" (situazione di equilibrio, esposizione, conflitto, *climax*, scioglimento)⁸³. Viktor Šklovskij fu un grande animatore del movimento e il primo a formulare in modo preciso concetti centrali del formalismo, perciò, il suo corpus di studi, compreso l'operato sulla narrazione, è profondamente vasto e variegato. In *O теорини прозы*, Šklovskij spazia dall'analisi del racconto e del romanzo, non diversamente da Tomaševskij, alla riflessione sui motivi⁸⁴, fino alla classificazione di intrecci e procedimenti stilistici. Oltre alla formulazione del principio dell'*остранение*⁸⁵, il grande merito dello scrittore è quello di aver individuato determinati *приёмы*, ricorrenti in un genere piuttosto che in un altro⁸⁶, diverse tipologie di narrazione, diversi criteri di costruzione della narrazione e alcune tecniche narrative. Anche i lavori comparatistici come il noto *Пародийный роман "Тристрам Шенди" Стерна, Как сделан Дон-Кихот о Как Давид победил Голиафа* (1929) rientrano in questa categoria. Nei vari articoli e saggi, l'autore non si limita a mettere a confronto personaggi e procedimenti di opere e scrittori differenti, ma studia come i motivi della vita reale e le convenzioni di genere possono assumere efficacia estetica all'interno dell'opera d'arte. Šklovskij è, inoltre, tra i primi a far rientrare il discorso sull'intreccio e sui *приёмы* all'interno delle riflessioni sulla nascente arte del cinema⁸⁷. In quegli stessi anni viene pubblicata

⁸¹ Soprattutto nel caso della motivazione: la motivazione in genere, in qualche modo anticipa il principio contemporaneo di "*narrative consistency*", la motivazione positiva il principio narrativo de "la pistola di Čechov", la motivazione simulata il principio, soprattutto cinematografico, dell'"aringa rossa", etc. Anticipa anche la focalizzazione.

⁸² Un'affermazione che mina all'accusa formulata nei confronti dei formalisti, prima, e dei narratologi, poi, di prestare ben poca attenzione al lettore e che è condivisa da alcune branche della narratologia postclassica contemporanea.

⁸³ Томашевский, 1999, с. 116-133.

⁸⁴ Sulla scia di Veselovskij, individua numerosi motivi provenienti da diverse culture e generi letterari. Potremmo citare la sottrazione della sposa nelle fiabe e in Muapassant, il numero 3 nelle fiabe, nei rituali e nei romanzi di D'Annunzio, Sienkiewicz e Dumas, il motivo del riconoscimento nei drammi, nei romanzi, nelle novelle, etc. (Шкловский, 1929, с. 29-86).

⁸⁵ Шкловский, *Искусство как прием* (1916)// *id.*, с. 7-22.

⁸⁶ I *calembour* per le novelle, l'accumulazione nei romanzi d'avventura, il parallelo nei romanzi di Tolstoj, l'incorniciamento nelle raccolte di novelle e nel romanzo picaresco, etc. *ivi*, с. 68-86.

⁸⁷ Parla dell'utilizzo delle trame del parallelismo e dell'enigma nel cinema, delle differenze degli intrecci del cinema e della letteratura (la mancanza di motivazione nel primo) e del rimaneggiamento di un intreccio letterario in un film (Шкловский, 1923).

Морфология сказки (1928), l'opera considerata il testo fondativo della narratologia e che ha valso al suo autore i titoli di padre della narratologia, progenitore dello strutturalismo e referente principale dello studio antropologico del folklore. L'attività di Vladimir Propp viene comunemente iscritta a metà tra l'indirizzo formalista, per la visione del racconto e il metodo utilizzato, e quello strutturalista, per il principio secondo il quale ciascuna entità narrativa vada descritta in relazione a tutto l'insieme in termini di reciproca relazione. Proponendosi di studiare la forma di fiabe di magia della tradizione russa, Propp costruisce la prima analisi morfologica di una storia. Le novità contenutistiche e metodologiche della monografia sulla fiaba risiedono fondamentalmente nell'introduzione dello studio morfologico nell'arte, nell'affermazione che per studiare un fenomeno si può considerare la sua origine o la sua struttura⁸⁸ e nell'estrazione di un modello ricorrente e ripetitivo, ordinato secondo una classificazione di 31 funzioni⁸⁹.

Molto meno frequenti nelle monografie occidentali sono gli altri personaggi precedentemente citati. Boris Ejchenbaum si interroga sullo *сказ*⁹⁰, un *приём* molto discusso dai formalisti, che chiama in causa anche il ruolo del narratore in un'opera letteraria, sulle strategie compositive⁹¹ utilizzate da diversi autori e sull'atto stesso del narrare, spesso da un punto di vista linguistico e stilistico. Di Aleksej Buslaev non molto è noto, persino le date di nascita e morte sono incerte, ma sappiamo di sicuro che si occupò dell'analisi dei procedimenti compositivi e delle costruzioni di scene da parte di Dostoevskij nella relazione *К сюжетосложению Идиота Достоевского*⁹². Le ricerche

⁸⁸ Propp, 2000, p. 9-10.

⁸⁹ Lo schema ideato da Propp si è dimostrato utile oltre i limiti della fiaba e sebbene sia stato presto criticato e superato, gli studiosi, anche quando ne affermano le criticità, non fanno che ribadire la centralità negli studi narrativi. Nuovi modelli di scomposizione delle trame, anche extraletterarie, di ispirazione proppiana sono, per esempio, quello presentato da Joseph Campbell in *The hero with a thousand faces* (1949), quello di Christopher Vogler in *The writer's journey* (1992) e quello di Christopher Booker in *The seven basic plots: why we tell stories* (2005).

⁹⁰ Ejchenbaum si occupa dello *сказ* in diversi luoghi e momenti della sua vita. In particolare, nei saggi *Иллюзия сказа в Лесков и современная проза*. Si veda Б. М. Ейхенбаум, *Иллюзия сказа, // Сквозь Литературы. Сборник статей*, Ленинград, Академия, 1924 с. 152_156; Id. *Литература. Теория Критика Полемика*, Ленинград, Рабочее Издательство «Прибой», с. 210–225.

⁹¹ Ancora in *Лесков и современная проза*, nella voluminosa monografia su Tolstoj e nel noto saggio *Как сделана шинель Гоголя* o negli articoli sui generi letterari.

⁹² La relazione purtroppo non è pervenuta, ci è noto però, grazie ai protocolli degli incontri del Circolo Linguistico di Mosca e al recente intervento di Cinzia Cadamagni che lo riporta, che l'analisi di Buslaev si concentrava su elementi compositivi del romanziere (come il *система намеков*) o sul tratto, per lui tipico di Dostoevskij, di costruzione dei romanzi attraverso la graduale presentazione di indizi al lettore. Cadamagni, 2022, pp.14-15.

del germanista Michail Petrovskij, invece, attingono a piene mani dalle teorie narratologiche e dalla terminologia tedesca⁹³ con lo scopo di presentare una poetica della novella più completa. L'articolo *Морфология Пушкинского «Выстрела»*⁹⁴ (1924) è un'autentica analisi narratologica nel senso più tradizionale del termine.⁹⁵ È particolare, in relazione ai componenti della *Повесть*, la sua introduzione del concetto di “funzione” per indicare il livello teleologico di ciascun componente del racconto. Un anno prima dell'uscita della famosa *Morfologia della fiaba*, Petrovskij pubblica la sua *Морфология новеллы* (1927), una prefigurazione del *magnum opus* di Propp⁹⁶. Il concetto matematico di funzione è ripreso anche da Jurij Tynjanov nella sua concezione dinamica della nozione di letteratura⁹⁷. Tynjanov discute delle relazioni interne nella narrativa letteraria, nello specifico, nei saggi *Иллюстрации*⁹⁸ e *Об основах кино*⁹⁹. In *Иллюстрации*, il formalista definisce la trama come le connessioni e le relazioni all'interno delle dinamiche verbali di un'opera mentre nella seconda metà di *Об основах кино*, illustra i due modi in cui il *сюжет* e la storia possono essere legate¹⁰⁰ e dimostra che lo stile di scrittura influenza lo sviluppo della trama di un'opera. In *Блок и Гейне*¹⁰¹, il teorico è altresì responsabile dell'individuazione della figura dell'eroe lirico¹⁰². Viktor Vinogradov sviluppa il concetto

⁹³ Sceglie *диспозиция* e *композиция* al posto di *fabula-сюжет* o la parola *Spannung*, utilizzata anche da Tomaševskij, per indicare la funzione di intensificazione dell'interesse del lettore per gli eventi successivi.

⁹⁴ М. А. Петровский, *Морфология Пушкинского «Выстрела»*, // Брюсов, 1925, с. 171–203.

⁹⁵ L'analisi di Petrovskij divide il racconto per unità narrative (introduzione descrittiva, esposizione, episodio, “avvenimento inaspettato”, etc.), tratta della disposizione del materiale, delle tecniche narrative, del narratore e soprattutto della caratterizzazione dei personaggi. Contiene anche dei riferimenti all'utilizzo degli stessi procedimenti da parte di altri autori e a personaggi simili.

⁹⁶ A onor del vero, Petrovskij non è l'unico autore di un'analisi morfologica simile a quella di Propp, l'etnografo e folclorista Aleksandr Isaakovič Nikiforov (1893-1942), collega dello stesso, scrisse, poco prima di lui, *К вопросу о морфологическом изучении народной сказки*. In essa vi si trovano elementi quali “la legge delle formulazione morfologica e grammaticale dell'azione”, la distinzione tra personaggi principali e secondari con le loro rispettive funzioni e la classificazione dei modelli di trama a seconda del genere del personaggio “maschile” e “femminile” (prefigurazione di una caratteristica della narratologia *gender-oriented*).

⁹⁷ Tynjanov propone una definizione di letteratura come sistema dinamico in cui il punto più ristretto è occupato dalla dicotomia *fabula-сюжет*, quello più largo dal *быт*.

⁹⁸ Тынянов, 1929, с. 500–511.

⁹⁹ Id., 1977, с. 326–345.

¹⁰⁰ Nel primo caso la trama di un'opera può essere condizionata dalla storia che racconta. Per esempio, se ci sono più linee di trama, una può ritardarne un'altra. Nel secondo caso, la trama è indipendente dalla storia. Ciò avviene nei romanzi gialli.

¹⁰¹ Тынянов, 1929, с. 512–520.

¹⁰² L'eroe introdotto da Aleksandr Blok. Un eroe che sembra al lettore spaventosamente reale perché non è statico e perché l'autore utilizza una serie di stratagemmi per renderlo tale.

narratologico dell'*образ автора*¹⁰³, l'entità che riunisce l'intero sistema delle strutture linguistiche dei personaggi con il narratore, e continua la discussione sullo *сказ*. L'allievo di Petrovskij, Aleksandr Reformatskij, cofondatore della *Новомосковская Лингвистическая Школа*, nel 1921 pubblica uno studio su *Il giocatore* di Dostoevskij¹⁰⁴. In esso vi si trova l'analisi, che potremmo definire narratologica, della struttura del racconto e osservazioni sulle descrizioni, sui dialoghi, sui temi e sul ritmo della narrazione. Reformatskij individua quattro *приёмы* essenziali nella composizione di *Игрок*: l'introduzione di diversi intrecci che si intersecano tra loro, i temi del denaro e dell'amore, l'esposizione graduale e frammentaria e la narrazione in prima persona. Riprendendo esplicitamente l'analisi di Petrovskij e i concetti di altri formalisti, scrive *Опыт анализа новеллистической композиции* (1922), una sorta di "guida" allo studio della struttura narrativa¹⁰⁵ che contiene anche una sezione predisposta per la ricerca funzionale dei singoli momenti che compongono una novella. Moltissimi dei concetti e dei principi elaborati dai personaggi qui citati saranno ripresi e approfonditi da narratologi e altri studiosi: da Barthes a Todorov, da Genette a Schmid. La dicotomia *fabula-intreccio*, il tempo del racconto, la voce del narratore, i problemi dell'esposizione, lo studio dei motivi, la caratterizzazione dei personaggi, le funzioni di ciascun elemento in un racconto, le tecniche narrative sono solo alcuni accenni a ciò che è presente negli studi narratologici che basterebbero a confermare l'importanza del contributo dei formalisti allo studio della narrazione.

1.4. Il contributo russo dopo il formalismo

Il lavoro di ricerca dei formalisti non esaurisce l'apporto degli studiosi russi alle teorie della narrazione. Tra i tanti meriti del formalismo c'è anche quello di aver ispirato un grande numero di altri critici e teorici a trovare il proprio approccio e metodo allo studio

¹⁰³ В. В. Виноградов, *Проблема образа автора в художественной литературе*, // *id.*, 1971, с. 105–211.

¹⁰⁴ А.А. Реформатский, *Композиция романа Ф. М. Достоевского «Игрок»*, // *id.*, 2018, с. 289-299.

¹⁰⁵ Il saggio si apre con la delimitazione dello scopo del lavoro poi prosegue trattando brevemente la questione terminologica. La parte centrale è occupata dall'illustrazione dei concetti fondamentali dell'analisi della struttura del racconto formalista (*descriptio, narratio*, esposizione, introduzione, personaggi, motivi, motivazione, etc.). Segue una seconda parte dove l'autore dà indicazione per una ricerca funzionale di ciascun elemento, e una terza parte, pratica, che contiene l'applicazione di tale analisi di *Un coq chantant* di Maupassant.

delle forme narrative, molti di loro nella stessa Russia. Sebbene la maggior parte, che conta personaggi quali Roman Jakobson, Michail Bachtin, Boris Uspenskij e Jurij Lotman, venga riconosciuta come fondamentale nell'elaborazione di alcuni concetti di rilevanza per la narratologia classica degli anni '60, esiste un pugno di altri studiosi, talvolta provenienti da campi di analisi diversi (come Boris Korman o Tamara Sil'man), che è rimasto un fenomeno marginale nel panorama teorico russo ma che, non diversamente dai formalisti, ha anticipato diverse idee chiave della fase successiva dello studio della narrazione.

1.4.1. Roman Jakobson e lo strutturalismo di Praga

Che lo strutturalismo ceco sia nato da una costola del formalismo russo sembra ormai cosa assodata: è noto come la scuola di Praga scelse il proprio nome da una branca della scuola formale, come dei formalisti resero note le loro ricerche presso il circolo linguistico di Praga nel corso degli anni Venti e, in ultimo luogo, come entrambi i movimenti avessero in comune due membri, il folclorista Pëtr Grigor'evič Bogatyrëv (1893-1971) e Roman Osipovič Jakobson (1896-1982). L'operato di Jakobson all'interno del circolo praghese lega gli studi di poetica condotti dai formalisti a quelli di semiotica che allora andava compiendo Mathesius. Con lui, lo studio dell'opera letteraria diventa lo studio di una struttura estetica e in quanto tale afferente al rapporto tra segno e significato. Le implicazioni di ciò sono diverse; per la narrazione, ad esempio, acquistano sempre più significato i contenuti emotivi e ideologici, considerati parte influente della struttura estetica. Negli studi narratologici, tre lavori di Jakobson rappresentano dei punti di partenza: l'articolo *Лингвистика и поэтика*, l'articolo sul realismo nell'arte e quello sulla "dominante". In *Лингвистика и поэтика*, il teorico propone uno schema delle funzioni dell'atto comunicativo che comprende il discorso del narratore¹⁰⁶, il breve saggio *О художественном реализме* stabilisce il termine anche come procedimento o tendenza dell'autore in una certa opera d'arte¹⁰⁷, mentre la teorizzazione del concetto della "dominante"¹⁰⁸, di ispirazione tylianoviana, fornisce un nuovo strumento alle analisi

¹⁰⁶ Jakobson, 2002, pp. 208-213.

¹⁰⁷ Jakobson, 1987, pp. 19-27.

¹⁰⁸ The dominant [is] one of the most crucial, elaborated, and productive concepts of Russian Formalist Theory. The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure. (41) ivi, p. 41.

interpretative di un testo narrativo. Nella concreta esaminazione di opere letterarie, nelle teorie narrative e nelle varie riflessioni connesse alla narrazione, gli esponenti dello strutturalismo ceco ripresero la terminologia poetologica utilizzata dai formalisti russi nella formulazione di ipotesi narratologiche. Oltre a Jakobson, sono connessi alla disciplina i nomi degli studiosi Jan Mukařovský (1891-1975) e Felix Vodička (1909-1949) per via dei loro scritti sulla lingua, sui temi, sulla narrazione e sullo stile. Entrambi definiscono la narrazione letteraria come il prodotto della correlazione tra strutture linguistiche e categorie tematiche e descrivono la struttura dei testi narrativi come un sistema dinamico e gerarchico di motivi interconnessi¹⁰⁹. L'approccio dei due teorici cechi conta anche la separazione del piano del narratore da quello del personaggio e la caratterizzazione del tratto personale dell'autore e del suo idioletto.¹¹⁰

1.4.2. Michail Bachtin e il suo circolo

Michail Michailovič Bachtin (1895-1975) è stato uno degli studiosi di letteratura più influenti del secolo scorso. Sia lui che gli altri membri della cosiddetta "scuola bachtiniana", benché criticassero i formalisti e alcune delle loro elaborazioni, trovavano i problemi narratologici tutt'altro che privi di interesse. Ragion per cui il pensiero di Bachtin, Medvedev e Vološinov è particolarmente sentito nel dibattito narratologico, soprattutto per quanto riguarda tre gruppi di questioni: la correlazione tra le figure dell'autore, dell'eroe e del narratore, il discorso sulla parola narrata e l'analisi del mondo finzionale rappresentato. Nel saggio giovanile sull'autore e l'eroe, rivisto poi negli anni '50-'70 e nei lavori su Dostoevskij, Bachtin ha effettivamente indagato il ruolo dell'autore rispetto alla propria opera e la focalizzazione della narrazione¹¹¹. In scritti come *Вопросы литературы и эстетики* (1975) o nella monografia su Dostoevskij del 1963, il teorico si occupa della dimensione dialogica dell'opera letteraria. Studia l'organizzazione sintattica del discorso dei personaggi, la differenza tra l'avvenire di un evento e la parola che lo narra, riflette sullo *сказ* come tecnica del narratore e fa rientrare

¹⁰⁹ Anche in relazione al rapporto tra il mondo finzionale descritto, la caratterizzazione dei personaggi, la trama, lo spazio e i protagonisti.

¹¹⁰ Tali approcci e concetti saranno centrali nella narratologia ceca classica e post-classica, in figure quali František Miko (1920–2010), per esempio. <https://www.narratology.net/node/482>

¹¹¹ Così facendo anticipa concetti della moderna narratologia, come l'*implied author* o l'*abstraktny avtor* di Schmid.

anche un discorso sul lettore ideale, il destinatario previsto a cui è indirizzata l'opera. Due delle sue formulazioni più originali sono costituite dall'individuazione della "polifonia" nei romanzi di Dostoevskij e l'introduzione del "cronotopo". La polifonia è uno stile compositivo (o anche una tecnica narrativa) attraverso il quale l'autore dispone e organizza diverse voci all'interno della propria opera¹¹². Il concetto di cronotopo, invece, rimanda all'unità di spazio e tempo nell'ambito della narrazione, non intesa più come semplice sfondo della narrazione, ma come parte attiva ed integrante della caratterizzazione dei personaggi e degli sviluppi di trama. Valerij Tjupa¹¹³ aggiunge un altro contributo da parte di Bachtin, che per lui rappresenta addirittura la lezione principale dello studioso per la narratologia moderna, ovvero la sua teoria del genere del romanzo, la "poetica storica". Attorno a Bachtin nel corso degli anni Venti si raccolsero alcuni accademici, i famosi membri del circolo di Bachtin, autori di studi altrettanto produttivi per la narratologia moderna. È il caso di Valentin Nikolaevič Vološinov (1895-1936), per esempio, che scrive *Марксизм и философия языка* (1929) dove propone il concetto di *несобственно-прямая речь* "discorso impropriamente diretto", la teoria della doppia voce e di ciò che sarà chiamato "*текстовая интерференция*"¹¹⁴ "interferenza testuale", del lituano Lev Vasilevič Pumpianskij (1891-1940), che elabora un'originale teoria della prosa, identifica tecniche narrative quali la "caratterizzazione indiretta dei personaggi" e implementa i principi della poetica storica bachtiniana¹¹⁵, o del filosofo russo-ebreo Matvej Isaevič Kagan (1889-1937), che fa coincidere il significato dell'opera d'arte con l'aspirazione di rendere la trama un mito.¹¹⁶

1.4.3. La scuola semiologico-funzionale

Negli anni '60 due gruppi di ricercatori, linguisti e critici letterari provenienti da Tartu e Mosca, danno vita alla scuola semiologico-funzionale, detta anche scuola delle tipologie culturali o scuola di semiotica di Tartu e Mosca. Non diversamente dai personaggi che

¹¹² Un concetto ripreso dai narratologi postclassici.

¹¹³ В. И. Тюпа, *МЕСТО БАХТИНА В СОВРЕМЕННОЙ НАРРАТОЛОГИИ*// *Narratorium*, N.1, 2017. <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2635300>

¹¹⁴ В. Шмид, 2003, p. 208.

¹¹⁵ La Rossa Giuseppina, *ТЕОРИЯ ПРОЗЫ В 1920-Е ГОДЫ: Л. В. ПУМПЯНСКИЙ И «ФОРМАЛИСТЫ»*, // Я. С. Левченко, И. А. Пильщиков, 2017, с. 1009-1028.

¹¹⁶ М. И. Каган, *Два устремления искусства (Форма и содержание; беспредметность и сюжетность)*, // Д. К. Бурлака, К. Г. Исупов, М. М. Бахтин: *Pro et contra. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли. Антология. Том I*, Санкт-Петербург, Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001.

abbiamo visto precedentemente, i suoi fondatori si affidavano ai concetti e alla terminologia formalista ma allo stesso tempo li criticavano per i loro obiettivi. Svilupparono, poi, una propria metodologia basandosi sulla recente tradizione della linguistica strutturale promossa da Ferdinand De Saussure (1857-1913), da modelli matematici e dal metodo statico. Uno degli ispiratori fondamentali della scuola è Jurij Michailovič Lotman (1922-1993). Con Lotman, il contesto diventa banco di prova della compenetrazione tra il testo e il lettore e il testo ed altri testi, un modello che ha molto in comune con il concetto di “contesto” negli studi narratologici più recenti. In particolare, due suoi lavori sono considerati importanti in senso narratologico: *Происхождение сюжета в типологическом освещении* (1937) e *Структура художественного текста* (1970). Nell’articolo, lo studioso si interroga sulle origini della trama e dei generi letterari e tratta di alcuni esempi di trame e personaggi (dall’antichità classica a Dostoevskij) e della traduzione del testo mitologico in una narrazione lineare¹¹⁷. *Структура художественного текста* è una raccolta in cui Lotman si chiede esplicitamente cosa sia una trama e a che cosa serva. Qui si occupa di due elementi chiave, i personaggi, distinti in “mobili” e “immobili” e la funzione dello spazio¹¹⁸. Sono tre per lui gli ingredienti di una narrazione: la trama, lo spazio e i personaggi. Oltre a Lotman, l’altro fautore del movimento ritenuto particolarmente influente nella narratologia francese degli anni ‘60 è Boris Andreevič Uspenskij (1878-1947). Il filosofo s’interessa al punto di vista, ovvero la posizione da cui è condotta, in un’opera d’arte, la narrazione o, ideologicamente parlando, la visione del mondo attraverso la quale il narratore valuta il mondo rappresentato dall’autore. Il punto di vista è interpretato su quattro livelli della struttura di un’opera letteraria (il piano ideologico, fraseologico, spazio-temporale e psicologico), ogni volta può essere quello del narratore, dell’autore stesso o del personaggio. È determinato dalla dimensione spazio-temporale in cui si trova chi narra e può scontrarsi con altri punti di vista. Se i diversi punti di vista si trovano in un sistema di subordinazione, all’apice si troverà il punto di vista dell’autore, se invece essi sono

¹¹⁷ Ю. М. Лотман, *Происхождение сюжета в типологическом освещении*, // *id.*, 1992, с. 224–242.

¹¹⁸ In un altro articolo *Заметки о художественном пространстве*, per esempio, parla dell’opposizione degli spazi nella fiaba che sono indici di trama. Abbiamo la casa che è lo spazio che garantisce sicurezza e immobilità al personaggio e, di contro, il bosco, l’anti-casa, il luogo dell’altro, lo spazio diabolico, l’oltretomba dove si svolgono i principali avvenimenti della trama.

presentati come uguali in linea di principio, allora ci si trova di fronte ad un'opera polifonica (Bachtin)¹¹⁹.

1.4.4. La scuola storico-culturale di Lev Vygotskij

In pieno periodo sovietico lo psicologo e pedagogo Lev Semënovič Vygotskij (1896-1934) fonda una nuova corrente psicologica, denominata scuola storico-culturale. Prima di interessarsi principalmente di pedagogia, Vygotskij operò nell'ambito della critica letteraria e della psicologia dell'arte, un'attività che lo accompagnerà tutta la vita. Il suo atteggiamento nei confronti del formalismo è di esplicita condanna per quanto concerne il suo "anti-psicologismo", ma di ripresa per argomento (l'opposizione *fabula-сюжет*) e nomenclatura. Nei suoi scritti, infatti, azzarda una critica e una correzione delle premesse formaliste¹²⁰. L'opera letteraria viene vista non come qualcosa di immutabile e granitico ma come un sistema dinamico e onirico. Per questo acquista importanza la figura del lettore, lettore che è capace o di una fruizione colta o di una dilettantesca. Vygotskij estende il concetto di forma¹²¹ che insieme alla narrazione costituisce il presupposto affinché si possano visualizzare i vissuti soggettivi di un'opera e sottolinea l'importanza (un'importanza emotiva) della "materia" per l'azione estetica di un'opera d'arte: Un autore, selezionando solo i tratti degli eventi che gli sono necessari, rielabora e ristrutturata nel modo più forte possibile la materia della vita¹²². Definisce, poi, "materiale" anche tutto ciò che l'autore ha preso già pronto dalla realtà, ciò che esisteva prima della genesi dell'opera.

1.4.5. Fenomeni isolati

Quanto abbiamo visto fino ad ora sono tutti personaggi fondatori o appartenenti a una precisa scuola di pensiero. Gli studiosi e gli artisti che stiamo per menzionare, invece, non possono essere propriamente inclusi all'interno di un movimento. Iniziamo da un contemporaneo dei formalisti che ne riprese gli strumenti ma che non può essere fatto rientrare nei loro ranghi: Aleksandr Pavlovič Skaftymov (1890-1968). Anche lui riveste di una certa importanza l'aspetto emotivo dell'opera letteraria e individua quali elementi della composizione artistica il soggetto, i personaggi, le scene, gli episodi, le

¹¹⁹ Б. А. Успенский, 2000, с. 9–200.

¹²⁰ Л. С. Выготский, 1998, с. 69–91.

¹²¹ Che include la scelta dei fatti da formalizzare.

¹²² *ivi*, c. 187.

conversazioni e le repliche dell'autore.¹²³ Nella stessa opera afferma di non poter parlare di Dostoevskij senza prima discutere dei motivi tematici mentre in *Поэтика и генезис былин* (1924), così come in altre opere, cerca di dare il posto giusto alla psicologia. Un altro pensatore alternativo ai formalisti è Il'ja Aleksandrovič Gruzdev, (1892-1960). Egli raccoglie alcuni problemi posti dal formalismo, quali la poetica dell'autore, e dà la propria risposta su di essi. Il critico letterario e teorico, che aveva frequentato i seminari di Šklovskij, Ejchenbaum e Tynianov, scrive *О маске как литературном приеме (Гоголь и Достоевский)* (1921) e *Лицо и маска* (1922), una versione ampliata del precedente, sulla maschera come procedimento letterario. Negli scritti giovanili aveva introdotto il concetto di maschera per descrivere il processo attraverso il quale il lettore di un'opera crede che il narratore e l'autore siano la stessa persona, successivamente lo lega ai diversi tipi di discorso narrativo. Ne distingue tre: il discorso impersonale, che serve solo a una presentazione fattuale degli eventi, il discorso in cui l'autore si pone come il narratore (*авторское лицо*) e il terzo in cui il narratore intenzionalmente indossa la maschera di un altro. Infine, segnaliamo il contributo di una pensatrice non sempre associata allo studio della narrazione, ma tra i primi a parlare del concetto di *подтекст* "sottotesto" che avrà così tanto successo negli studi di critica cinematografica, ovvero Tamara Isaakovna Sil'man (1909-1974). La Sil'man definisce il sottotesto, da un punto di vista strettamente scientifico, come il significato di qualsiasi evento o affermazione che non è espresso a parole nel testo ma che è avvertito come tangibile dal fruitore di un'opera d'arte. La sua trattazione sull'argomento è molto approfondita, ne identifica le tipologie, le diverse funzioni e lo analizza nelle opere di Mann, Goethe e Čechov¹²⁴.

1.4.6. Le teorie dell'autore di Boris Korman

Boris Osipovič Korman (1922-1983), un personaggio, accusato spesso di formalismo e cosmopolitismo, che si trovava alla periferia del panorama letterario sovietico, diede vita a una "scuola" capace di rivaleggiare con quella semiologico-funzionale e fu maestro ed ispiratore di coloro che diventeranno i principali filologi russi contemporanei (Svitelskij, Rymar, Tamarčenko, Tjupa, Giršman, etc.). Korman fu autore di una teoria del testo narrativo, dove metteva in primo piano la figura dell'autore, che continua fino ad oggi.

¹²³ А.П.Скафтымов. *Тематическая композиция романа "Идиот" // Творческий путь Достоевского. Сборник статей под редакцией Н.Л.Бродского*, Ленинград, Сеятель, с.131-185.

¹²⁴ Сильман, 1969a, 1969b.

L'obiettivo delle sue ispirazioni era costruire un metodo con cui si sarebbe potuta effettuare la descrizione analitica di ogni singolo testo e la classificazione coerente del sistema letterario¹²⁵. Questo metodo prendeva il nome di «*системно-субъектный*» e sia lui che i suoi studenti lo utilizzarono per indagare il narratore, l'autore, il *рассказчик-повествователь* “narratore neutro”, il *концептированный автор* “l'autore concettuale”, etc. arrivando alla conclusione che la posizione dell'autore è sempre più ricca di quella del narratore. Le teorie di Korman non si limitano a ciò, ma riportano al centro della conversazione anche la questione del sottotesto e del lettore. Per sottotesto, dice Korman, lui intende il contenuto, rivelato attraverso la ripetizione o la disposizione di taluni elementi, che dimostra in modo speciale i pensieri e i sentimenti dei personaggi e che, per riflesso, pone il lettore sotto la luce speciale di colui che giudica le azioni e le parole dei personaggi e la loro interpretazione da parte di altri. Il lettore, per così dire, partecipa a ciò che sta accadendo, compiendo lo stesso percorso che stanno facendo i personaggi. Ciò avviene grazie alla comunicazione che l'autore ha saputo stabilire con il proprio destinatario, distinto anch'esso in “lettore ideale”, “lettore nominato nel testo” e vero lettore. Sebbene Korman si sia rivelato un teorico valido, un anticipatore e un maestro al pari degli altri, la sua poetica del testo e il suo dizionario sperimentale di termini letterari era destinato a non attecchire mai del tutto, adombrato dall'approccio molto più ampio e fruttifero che nacque dal lavoro di Jurij Lotman e degli altri. Inoltre, nel frattempo, le varie controversie, i dibattiti sull'autore e ad altre questioni narratologiche stavano trovando una sede ben più proficua dove perpetuarsi, l'Occidente europeo e americano.

1.5. L'approccio della narratologia classica

Volendo parlare nei termini del suo stesso oggetto di studio, potremmo dire che la storia della narratologia può essere distinta in tre narrazioni, una prima sulle teorie narratologiche prima della definizione della disciplina, che è quella che abbiamo appena narrato, una seconda riguardante la narratologia cosiddetta “classica”, di ispirazione strutturalista, e una terza, che segue il percorso della disciplina, o, come vedremo, delle diverse discipline, a partire dagli anni Ottanta fino ad oggi. La seconda narrazione ha inizio con Tzvetan Todorov (1939-2017), ideatore del termine *narratologie* e di una

¹²⁵ Classificando sia per genere che per epoca.

grammatica del racconto, Roland Barthes (1915-1980), il suo concetto di codici narrativi e la sua classificazione degli eventi narrativi, e Algirdas Julien Greimas (1917 –1992), autore del modello degli attanti narrativi. Raggiunge il suo *climax* nel paradigma istituito da Geràrd Genette¹²⁶ (1930-2018), considerato dalla maggior parte degli studiosi il narratologo più influente, con picchi adiacenti che provenivano da Claude Levi-Strauss (1908-2008), Paul Ricoeur¹²⁷(1913-2005), Claude Bremond (1919-2021), Wayne Booth¹²⁸ (1921-2005), Franz Karl Stanzel (1923), Seymour Chatman (1928-2015), Umberto Eco (1932-2016), Gerald Prince¹²⁹ e Mieke Bal¹³⁰, per poi vivere una fase di caduta e di profonda messa in discussione che ha condotto inevitabilmente all'avvento della narratologia post-classica. L'impulso decisivo per la nascita della narratologia venne dallo strutturalismo francese che aveva assorbito e riadattato quattro tradizioni: il formalismo russo, che con i suoi metodi, le sue categorie e l'annessa morfologia proppiana suggerirà il focus investigativo dei narratologi, le teorie del romanzo, antiche e contemporanee, europee e americane, la linguistica saussuriana, che con la sua dicotomia *langue-parole*, le sue classificazioni e le sue regole plasmerà metodi e scopi della ricerca sulla narrazione, e l'antropologia strutturale di Levi-Strauss. La narratologia del periodo classico è frutto del lavoro eterogeneo di scuole diverse. Tuttavia, si possono desumere delle caratteristiche comuni che abbracciano tutte le teorie della narrazione di quegli anni e che rendono plausibile parlare della narratologia classica come di una disciplina relativamente compatta. L'assunto di base che animò i primi narratologi era, infatti, l'idea comune che fosse possibile individuare le unità alla base delle regole della composizione del racconto, la struttura profonda che vincolerebbe tutti i tipi di storie

¹²⁶ L'*oeuvre* narratologica di Genette è degna di nota soprattutto per le tre aree della narrazione che egli tratta: la struttura temporale e le dinamiche di rappresentazione, il modo di narrare e la logica della comunicazione narrativa.

¹²⁷ Ricoeur interpreta la narratologia come una disciplina connessa alla riflessione filosofica più ampia rivolta all'analisi dei processi di conoscenza e analizza la questione del tempo nel racconto.

¹²⁸ Booth (1961) introduce il concetto di narratore inaffidabile. Booth, 1983.

¹²⁹ Gerald Prince è uno dei primi a creare un dizionario dei termini narratologici. A lui si deve anche la definizione estesa di narratività e di narratario, il destinatario al quale la narrazione è rivolta. Prince, 2003.

¹³⁰ Anche altri studiosi contribuirono all'imporsi della nuova scienza narratologica sebbene manchino di essere menzionati. Tra di essi segnaliamo ancora gli esponenti della scuola di Chicago e del *New Criticism* americano, che seguirono traiettorie parallele a quelle intraprese dagli studiosi europei, il filosofo francese Michel Foucault(1926-1984), considerato iniziatore degli studi sui "tropes", e alcuni italiani quali Cesare Segre (1928-2014), che rivedremo più avanti, Maria Corti(1915-2002), autrice di saggi in cui è evidente una certa affinità metodologica con gli strumenti narratologici e D'arco Silvio Avalle(1920-2002), che potremmo definire un anticipatore della narratologia contestuale.

possibili, e che, una volta trovati, essi potessero spiegare la competenza narrativa umana. La *raison d'être* della nuova scienza della narrazione risiedeva proprio nell'esplicitazione di tale modello attraverso un'attenta analisi di quelle che venivano considerate le sue caratteristiche fondamentali. Tra coloro che tradussero in pratica questa convinzione, possiamo menzionare Lammert¹³¹, che credeva che la fenomenologia delle narrazioni individuali potesse essere ricondotta a un repertorio universale di modi elementari del narrare, o Levi-Strauss, che procedette alla segmentazione dei miti in unità basiche di significato (mitemi) in grado di spiegare il significato profondo del mito e il perpetuarsi diacronico delle sue trame. Per perseguire il loro obiettivo i narratologi necessitavano di strumenti rigorosi e comprovati che potessero aiutarli a registrare importanti risultati. Trassero simili strumenti dalla linguistica strutturale saussuriana, una scienza umana che all'epoca stava producendo molto frutto. Sia nella scuola neo-aristotelica di Chicago che in quella di Parigi si era, difatti, presa in considerazione l'equazione “narrazione = lingua”, ossia che il narrare fosse, al pari della lingua parlata e scritta, un linguaggio. Forse uno dei casi più esemplificativi di ciò risiede nello studio sul Decameron di Todorov. In esso, il teorico prese in prestito categorie della grammatica tradizionale e paragonò le entità e gli agenti narrativi con i sostantivi, le azioni e gli eventi con i verbi e le proprietà con gli aggettivi¹³². Così anche Genette che utilizzò le categorie di tempo, modo e voce per caratterizzare le relazioni tra il mondo narrato, la narrazione e il narratore. Barthes, invece, definì la narrazione una lunga frase che può essere analizzata secondo le categorie di tempo, aspetto, modo e persone¹³³. In altre parole, potremmo riformulare quanto detto precedentemente e dire che i primi narratologi volevano trovare la “*langue*” delle storie. Imitando Saussure e la fonologia, la narratologia utilizzò come pietra d'angolo la struttura ad opposizione binaria e la segmentazione in unità. Abbondano i narremi, i mitemi, le funzioni, i ruoli, le modalità, i tipi di eventi, etc. Greimas propose un modello a più livelli, denominato “quadro semiotico” e giunse alla tipologia di sei ruoli attribuibili ai personaggi¹³⁴. Prendendo come esempio Todorov¹³⁵, che divise la narrazione sui livelli di discorso e storia, Barthes distinse tre livelli di

¹³¹ Lammert, 1955.

¹³² Todorov, 1969.

¹³³ Barthes, 1975.

¹³⁴ personaggi principali vs. personaggi secondari, oppositori vs. aiutanti, mandatari vs. riceventi.

¹³⁵ Todorov Tzevan, *Les catégories du récit littéraire*, in *Communications* 8, pp.125–51.

descrizione¹³⁶, introdusse le coppie binarie “nuclei” - “catalisi”¹³⁷ e “indizi” - “informanti”¹³⁸ e individuò cinque parametri fondamentali per lo studio dei testi narrativi¹³⁹. L’analisi della trama di Bremond prevedeva la divisione tra decisioni prese tra due corsi alternativi, azione o non azione, completezza o incompletezza. Gli studi di Booth presentarono le opposizioni tra autore implicito¹⁴⁰ e lettore implicito¹⁴¹. Anche la tipologia di forme narrative di Gérard Genette è ricca di opposizioni binarie: Storia o diegesi e racconto, ordine¹⁴², analessi e prolessi, durata¹⁴³ e frequenza¹⁴⁴, che a sua volta si divide in frequenza singolariva e frequenza ripetitiva, narrazione omodiegetica ed eterodiegetica, narrazione extradiegetica e intradiegetica, focalizzazione zero, focalizzazione interna ed esterna, voce, etc. Stanzel fa lo stesso e nel 1955 in *A Theory of Narrative* propose un modello che vede tre possibili situazioni narrative sistemate intorno a un cerchio tipologico insieme a linee strutturali basate su opposizioni binarie. Una passione per la tipologia e la classificazione caratterizza anche molti dei lavori narratologici di Mieke Bal (che progettò una controversa e originale revisione del modello genettiano in cui distingue tra focalizzatore e oggetto della focalizzazione), Gerald Prince (narratore-narrario, bipartizione di fondo tra strategie narrative ed eventi, forma e funzione) e Seymour Chatman (storia e discorso, *covert narrators* e *overt narrators*, *narrational slant* e *character related filter*). L’enfasi sul binarismo, sulla tipologia e la classificazione sottolinea due ulteriori caratteristiche prevalenti della nascente narratologia: l’aspirazione alla scientificità e una certa tendenza tassonomica e descrittiva. La narratologia classica, infatti, si configurava sia come una “semiotica” o

¹³⁶ Al livello più basso e granulare ci sono le funzioni (in termini proppiani e bremondiani), poi le azioni (nel senso greimasiano nel suo modello sugli attanti) e la narrazione (che è simile al livello delle descrizioni di Todorov 1977).

¹³⁷ I nuclei sono i motivi o gli eventi della narrazione senza i quali l’impalcatura della storia si altererebbe o crollerebbe, mentre le catalisi sono eventi o motivi non indispensabili rispetto all’impalcatura strutturale della trama ma che in qualche modo l’arricchiscono.

¹³⁸ Gli indizi sono tutto ciò che determina i quadri psicologici di riferimento e le tonalità atmosferiche delle scene, mentre gli informanti rappresentano l’insieme degli elementi che nel complesso creano lo sfondo (spaziale, temporale, psicologico, emotivo) sul quale la trama si svolge.

¹³⁹ Il codice ermeneutico, ovvero dell’enigma e della soluzione, semico, il codice della connotazione e del significato, il codice simbolico o psicologico, fondato sull’antitesi dei significati, il codice dell’azione o necessario a portare elementi del mondo reale nella narrazione.

¹⁴⁰ L’insieme delle strategie narrative utili a sostenere un punto di vista narrativo.

¹⁴¹ Barthes sosteneva che dall’analisi del testo si potesse dedurre l’esistenza di uno o più lettori ideali.

¹⁴² Il livello di analisi delle anacronie presenti nel racconto cioè le sfasature temporali tra storia e racconto.

¹⁴³ Il livello di analisi delle asincronie.

¹⁴⁴ Il livello di analisi delle ripetizioni.

“grammatica della narrazione”¹⁴⁵ che come un’autentica scienza applicata, che non può far a meno del lavoro “pratico” sul proprio oggetto di studio (la letteratura, il cinema, il balletto e il teatro, all’epoca). Oltretutto, i narratologi insistevano sull’autonomia della loro scienza rispetto alle altre teorie letterarie e respingevano la sua descrizione di “ancella” dell’ermeneutica letteraria, anche perché si riconoscevano liberi dalle contaminazioni dei soggettivismi che avevano caratterizzato la critica letteraria tradizionale. Le caratteristiche appena descritte, naturalmente, recarono grande vantaggio alla disciplina, ma esposero anche i limiti dei modelli adottati. L’esempio della linguistica, senza ombra di dubbio, procurò alla narratologia un punto di vista innovativo e produttivo sulle storie, portando termini e categorie che generarono nuove domande di ricerca, ciò nondimeno, l’applicazione rigorosa di un approccio linguistico-strutturalista al panorama narrativo appare votato al fallimento: conducendo un’analisi il cui presupposto di base è di rintracciare gli elementi comuni a tutte le storie rischia di non dar conto delle specificità di ciascun racconto, di farle assomigliare tutte, senza parlare di cosa le differenzia. Un pericolo che sembra sempre più inevitabile se si considera la visione sincronica e atemporale, esclusa qualche eccezione¹⁴⁶, largamente corroborata dai vari studiosi. In secondo luogo, l’eccessiva classificazione a cui furono sottoposti alcuni livelli della narrazione risultò in una sequenza di elementi da cui difficilmente si riusciva a ricavare una visione unitaria del testo analizzato¹⁴⁷. Tali critiche meritano attenzione poiché i presupposti da cui muovono hanno condotto alcuni studiosi a rinnovare e correggere l’apparato classico e all’avvento di nuove teorie della narrazione. Il loro sforzo condusse la disciplina alla fase successiva del suo sviluppo, alla narratologia postclassica.

¹⁴⁵ Non a caso, sull’esempio della grammatica della grammatica generativa chomskiana, vengono pubblicate numerose grammatiche narrative: la *Grammaire du Decameron* di Todorov(1969), *Figure III* di Genette, una summa dei procedimenti diegetici e delle problematiche ad essi riconducibili, *Logique du récit* (Paris: Seuil, 1973) di Bremond, una sintassi narrativa in cui un soggetto agente, dotato di abitudini e tratti distintivi è messo in rapporto ad un processo-predicato.

¹⁴⁶ Stanzel si differenzia da Genette principalmente per il suo interesse verso la prototipicità, il suo sguardo storico e l’interesse per il lettore, Avalle fa rientrare il discorso sui contesti culturali in rapporto ai suoi modelli semiotici e lo strutturalismo di Barthes è più metodologico che ontologico, teso cioè non all’identificazione ostinata della struttura significante soggiacente a ogni testo, ma piuttosto all’uso dell’approccio strutturale formale dell’opera per indagare lo scarto che la forma produce rispetto al modello.

¹⁴⁷ Un difetto notato da Meir Sternberg in Sternberg Meir, *Telling in time (II): Chronology, teleology, and narrativity*, in *Poetics Today*, 13(3), 1992, pp. 463-541.

1.6. Il periodo post-classico e le narratologie contemporanee

Prima di proseguire, ci preme esplicitare tre cose che valgono, per esteso, per tutto il lavoro, ma soprattutto per questo paragrafo. La prima questione riguarda il contenuto. Qualsiasi divisione e classificazione che incontriamo è più o meno convenzionale, non assoluta. Sugli stessi concetti possono trovarsi categorizzazioni differenti o addirittura opposte. La seconda è in relazione al nostro intento. La tesi non nutre alcuna pretesa teleologica o di esaustività, data la complessità e l'ampiezza dell'argomento. Non si vuole mostrare nessuna ipotesi "evoluzionistica", il cui scopo sarebbe di dimostrare che le formulazioni più recenti sono superiori alle precedenti, né il contrario, ovvero che le ultime teorie rappresentino un'involuzione rispetto all' "età dell'oro" della narratologia, quella del formalismo russo e dello strutturalismo. La terza, invece, interessa specificatamente tale parte dell'*excursus*: sebbene la storia della narratologia si divida spesso in classica e postclassica¹⁴⁸, non si può considerare questa seconda fase una rottura netta con la narratologia classica. Gli approcci postclassici sono caratterizzati da una revisione o resistenza alle metodologie classiche, ma raramente¹⁴⁹, se lo fanno, rompono completamente con esse. Alcuni concetti vengono adottati, altri rigettati, adattati o ampliati. Del passaggio dalla narratologia classica alla narratologia postclassica sono responsabili sia fattori interni alla disciplina che fattori esterni. Si tratta di eventi apparentemente slegati, e certamente lo sono sul piano storico, ma tutti toccano da vicino questioni di fondamentale importanza per gli studi sulla narrativa e ne influenzarono l'evoluzione. Come abbiamo visto, la narratologia classica di matrice strutturalista ha sviluppato una terminologia per descrivere la diversità testuale e ha istituito un numero di categorie chiave per la formazione di una grammatica narrativa e di una poetica. All'inizio degli anni Ottanta il modello classico vide una crisi, dovuta alla crescente consapevolezza dei limiti descritti nel paragrafo precedente. I teorici della narrazione compresero che l'impianto narratologico classico, strutturalista e post-strutturalista, confinato al piano della testualità, non avrebbe potuto elaborare risposte adeguate a domande imprescindibili per un'analisi critica esaustiva: quali sono i processi e quali principi alla base della distorsione temporale di una sequenza cronologica di eventi in un racconto? In che modo la manipolazione del punto di vista di una storia genera una

¹⁴⁸ Ad iniziare da Herman, 1999, pp. 2-3.

¹⁴⁹ Cf. Gibson, 1996.

differente percezione della storia stessa? Quali strategie sono messe a punto dal lettore nell'elaborazione degli elementi presenti in una narrazione? Erano questioni che rimanevano insolte. La tensione tra l'originale preoccupazione strutturalista per la sistematicità e la coerenza logica e il bisogno di una teoria della narrazione orientata pragmaticamente verso la risposta a un tale ordine di quesiti non poteva essere più ignorata. Un primo passo verso questa direzione si compì, ancora una volta, grazie alla linguistica. In quel periodo l'analisi conversazionale, la sociolinguistica e la *Speech Act Theory* (la cosiddetta "rivoluzione pragmatica") deposero la linguistica strutturalista. Laddove i modelli linguistici precedenti avevano ispirato la formazione di grammatiche narrative e semiotiche, le nuove teorie enfatizzarono la nozione di funzione in modi che permettevano numerose relazioni tra forma e funzione, sollevarono nuovi dibattiti¹⁵⁰, come quella della veridicità delle affermazioni narrative nei contesti finzionali, contribuirono all'imporsi della narratologia contestuale e della narratologia cognitiva e, in particolare, ampliarono il corpus narratologico, che oltre al romanzo, al racconto e al cinema, arrivò ad includere anche le narrazioni orali (aneddoti, racconti di proprie esperienze, fandonie). La nuova ricerca narratologica promosse in maniera decisiva il concetto di narrazione come comunicazione, risultando in una più estesa lista di istanze narrative oltre all'autore e al narratore e reintrodusse la semantica come dimensione di analisi del racconto. Questa tendenza si unì alla tradizione americana che aveva per capostipite *The Art of the Novel* (1909) di Henry James, e Friedmann e Lubbock come esponenti principali, e diede vita alla già menzionata narratologia contestuale¹⁵¹. La narratologia contestuale è una branca dello studio della narrazione che lega i fenomeni incontrati in una narrazione ai suoi specifici ambiti di produzione, estendendo, quindi, il *focus* della narratologia oltre gli aspetti puramente strutturali, verso questioni di contenuto narrativo. Il "contesto" di cui si occupa la narratologia consiste in una serie di fattori riguardanti l'autore, il destinatario, l'età, il genere, l'istruzione, la classe sociale, l'area culturale, il periodo storico, il tema dell'opera, la filosofia e l'ideologia. Secondo i

¹⁵⁰ O ancora, lavorando nel quadro della linguistica chomskiana, Ann Banfield nel 1982 sviluppò una teoria della rappresentazione del pensiero e della percezione che sistematizzò i primi lavori sul discorso indiretto libero e il flusso di coscienza e sfidò i modelli comunicativi della narrazione. Banfield Ann, *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*, London, Routledge, 2016.

¹⁵¹ L'espressione viene da Chatman che però critica l'approccio. Chatman S., 1990, <https://doi.org/10.2307/1772619>

principi di questo ramo della disciplina, gli elementi di un intreccio narrativo portano sempre la traccia del retroterra storico-sociale in cui esso svolge le proprie funzioni. Il narratologo contestuale cerca perciò di capire ciò che ha lasciato tali tracce e di descrivere come le tecniche narrative, lo stile della narrazione, la scelta della focalizzazione, la trama o l'uso del discorso diretto o indiretto aiutino a trasmettere determinate strutture, resistano ad esse, le attacchino o le decostruiscano. Un altro merito del presente approccio è quello di aver sdoganato un dogma della narratologia classica, ovvero la presunta "scientificità". Al pari del proprio oggetto di studio, la stessa narratologia viene concepita non più come universale o neutrale ma anch'essa influenzata dal contesto dove si perpetua.

A contribuire a questa ventata di cambiamento e alla presa di coscienza dell'inadeguatezza dei vecchi modelli, come abbiamo già detto, furono anche situazioni esterne alla disciplina ma iscrivibili all'interno dell'ambito generale della cultura narratologica. Per esempio, venne sollevata la questione sul rapporto tra narrazione e società, a causa dell'interesse mostrato da promotori di politiche culturali verso la manipolazione della società attraverso le storie¹⁵², mentre le sperimentazioni in ambito letterario, ma non solo, portarono l'arte narrativa a un tale livello¹⁵³ che lo studio della narrazione avvertì il bisogno di poter spiegare questi e anche altri fenomeni con l'impiego di concetti e metodologie provenienti da altri settori. L'importazione di teorie e concetti da altre discipline fu, infatti, una delle maggiori tendenze delle scienze umane di quegli anni¹⁵⁴. Parafrasando Laura Neri¹⁵⁵, possiamo dire che con l'incontro con altre discipline, la narratologia non deve rinunciare agli strumenti di analisi testuali codificati dalla tradizione, al contrario, essi possono essere ampliati per fruire delle tecniche che queste scienze ora offrono. Ciò non garantisce un riparo dal pericolo che tali estensioni possano risultare in una perdita di precisione e nell'uso metaforico della terminologia narratologica, tuttavia, si sono rivelate piuttosto vantaggiose nel corso degli anni, producendo sia una variegata quantità di "narratologie" che il noto "*narrative turn*" nelle

¹⁵² È il caso della Russia., A partire dagli anni '30, infatti, in Russia misero in piedi una macchina di propaganda culturale che vede nel realismo letterario, il realismo socialista, un'arma di lotta politica.

¹⁵³ Come le sperimentazioni dei modernisti avevano ispirato il formalismo prima e la narratologia classica poi, così le innovazioni postmoderniste, come il *no fiction novel* condussero a nuove elaborazioni nel campo narratologico.

¹⁵⁴ Ryan Marie-Laure, Van Alphen Ernst, *Narratology*, in Makaryk I. R., 1993, pp. 110–16.

¹⁵⁵ Neri L., 2012, p. 118.

altre discipline¹⁵⁶. David Herman è il primo ad osservare a tal proposito che la narratologia più recente sembra essersi ramificata in una miriade di approcci eterogenei e perciò introduce il plurale “narratologie”¹⁵⁷. Il plurale del termine è ad oggi largamente accettato e sebbene il singolare non sia scomparso del tutto quando lo si usa indica perlopiù:

a collective term for a series of specialized narratologies and not a self-sufficient metascience of its own¹⁵⁸.

Nel 2003 Ansgar Nunning¹⁵⁹ tenta persino una classificazione, raggruppando le nuove narratologie degli anni Ottanta e '90 in otto categorie, tre delle quali si sono rivelate i paradigmi dominanti della narratologia contemporanea. Una delle prime aree maggiori di ricerca narratologica nacque dalla critica femminista, specialmente dagli studi filmici, con Susan Sniader Lanser, che rimane l'esponente principale della *gender-oriented narratology*. Nel 1986 ella propose di includere il genere come categoria sistematica per l'analisi del profilo narratorio, mentre Robyn Warhol suggerì il concetto di *Engaging Narrator* nel tentativo di esaminare differenti tipi di discorso narrativo nei testi autoriali maschili o femminili. Oltre alle questioni del genere narratorio, un'indagine narratologica di questo tipo si occupa del genere del narratario e del lettore, di strutture di trama puramente “maschili” o “femminili”¹⁶⁰ e di revisioni della storia della narrazione dal punto di vista femminile. Un'area parallela profondamente fertile per gli studi narratologici fu quella degli studi psicoanalitici. La psicoanalisi aiutò la narratologia del tempo, accusata anche di essere interessata più al discorso che ad altro¹⁶¹, a far rientrare nuovamente in essa lo studio della trama e influenzò lo spostamento degli interessi disciplinari dall'atto produttivo del testo narrativo all'atto ricettivo, cioè allo studio delle intenzioni dell'autore e dei processi di lettura del ricevitore. *Reading for the Plot* (1984)

¹⁵⁶ Il passaggio che lanciò in orbita quest'orientamento ebbe inizio con *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative* di Roland Barthes, un saggio dove egli definì la narrazione internazionale, transtorica e transculturale.

¹⁵⁷ Herman, 1999.

¹⁵⁸ Jannidis Fotis, *Narratology and the narrative* in Kindt & Müller, 2003, p. 50.

¹⁵⁹ Nunning Ansgar, *Narratology or Narratologies?* in Kindt & Müller, 2003, pp. 239-275

¹⁶⁰ Come il “viaggio dell'eroe” e il “viaggio dell'eroina”.

¹⁶¹ Fludernik Monika, *Structuralist Narratology: The Rage for Binary Opposition, Categorization, and Typology*, in Phelan & Rabinowitz, 2005, p. 43.

di Peter Brooks e *Story and Situation* (1984) di Ross Chambers sono le prime opere di stampo psicoanalitico a dedicarsi a ciò. Brooks esplora la motivazione psicologica in gioco nel processo della creazione della trama e compie quella che Baroni definisce una “svolta copernicana”¹⁶² nell’ambito della narratologia formalista, sostenendo che l’intreccio/la trama è una delle ragioni principali per cui l’uomo legge. Chambers sfida lo status cognitivo della narrazione ed afferma che la fonte di autorità nelle opere narrative moderne non è più quella dell’autore o del narratore, ma la storia stessa, così facendo crea un ponte anche con la narratologia decostruttivista. La narratologia psicoanalitica si interroga su cinque elementi importanti presenti in una narrazione: l’autore, la trama, il personaggio, le tecniche narrative e il lettore. A seconda del paradigma, questa analisi può essere freudiana, lacaniana, kleniana, jungiana, vygotkiana, ibrida, etc. In merito all’autore possono essere indagate le motivazioni segrete, inconscie o represses, delle quali persino egli stesso potrebbe essere all’oscuro, che probabilmente si celano dietro la scelta di un tema, di tecniche narrative, di personaggi, di trama, etc. Le trame sono spiegate nei termini di processi psicologici quali la condensazione, ovvero il processo per cui due persone reali vengono unificate in un solo personaggio fittizio, o il dislocamento, l’atto con cui l’autore, consapevolmente o inconsapevolmente, “nasconde” il vero oggetto del desiderio del personaggio, e da altre strutture inconscie come il complesso di Edipo o il complesso di Elettra. I personaggi sono analizzati nelle loro idee e nelle loro azioni mentre le tecniche narrative sono studiate per il loro significato. Lo scenario è ulteriormente complicato nei testi che in apparenza esaltano qualcosa, ma che con le tecniche narrative rivelano una critica sottilmente inserita¹⁶³. Del lettore si indagano le strategie interpretative, il suo coinvolgimento nel testo e quali caratteristiche testuali sono responsabili per alcune reazioni da parte sua, come in *Psychonarratology* (2003) di Marisa Bortolussi e Peter Dixon. Inoltre, la narratologia psicoanalitica si occupa anche di artefatti narrativi extratestuali ed extralinguistici, quali la musica e le arti figurative. Mentre gli psicologi iniziarono ad investigare il processare dei testi narrativi, i rappresentanti delle scienze umanistiche incominciarono ad interessarsi al valore cognitivo delle strutture umane, nel nostro caso specifico, ad occuparsi del valore

¹⁶² Baroni, 2020, p.9.

¹⁶³ Così in molti racconti di Kipling, la voce narrante partecipa al discorso orientalista e colonialista ma le trame delle storie minano le lezioni di superiorità britannica e il contenzioso con i nativi.

cognitivo delle strutture narrative¹⁶⁴. Già Hayden White¹⁶⁵, Paul Ricoeur¹⁶⁶ e Peter Brooks¹⁶⁷ insisterono sull'importanza della narratività nella formazione delle nostre esperienze e nel nostro venire a patti con la realtà. Dopo di loro, in maniera crescente, la teoria della narrazione prese a riorientare sé stessa verso le radici cognitive già presenti nella tradizione strutturalista e morfologica¹⁶⁸, assorbendo, tra le altre cose, concetti e metodologie dalla linguistica cognitiva e dagli studi cognitivi empirici. Il *cognitive turn* degli studi narratologici preoccupa due livelli di base: la percezione degli eventi e delle azioni da un punto di vista intellettuale ed emotivo da parte del fruitore e i parametri cognitivi fondamentali trasmessi dai testi. David Herman pubblica il monumentale *Story Logic* dove si concentra sul primo livello. In quest'opera importantissima lo studioso riprende le categorie narratologiche tradizionali di trama, prospettiva e narratario e le integra con un'ampia varietà di approcci teoretici incardinati sulla linguistica conversazionale. Monika Fludernik, invece, si occupa del secondo livello e costruisce un modello sull'episodio narrativo e sulle superfici testuali. Un tale approccio non è ristretto alla narrazione letteraria ma è allargato alle narrazioni che Fludernik¹⁶⁹ definisce "naturali", i racconti orali di tutti i giorni, già entrati in ambito narratologico grazie alla linguistica, interpretati in questo contesto come rappresentanti di una competenza antropologica nella sua forma originale.

Un altro filone di studi narratologici particolarmente innovativi è di ascendenza filosofica. I più noti sono senz'altro il decostruttivismo derrideano e la teoria dei mondi possibili. Sebbene il decostruttivismo non sia accettato da tutti ma incontri ancora qualche resistenza¹⁷⁰, stimolò nuovi approcci votati alla combinazione tra la preoccupazione strutturalista per la sistematicità e un rinnovamento di interesse per le questioni filosofiche, storiche e ideologiche. La decostruzione di Derrida fu introdotta da Jonathan Culler nel 1981¹⁷¹, quando affermò, contrariamente a quanto sostenevano i narratologi

¹⁶⁴ Si parla anche di "cognitivist turn" delle scienze umane.

¹⁶⁵ White Hayden, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, in *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, *On Narrative* (Autumn, 1980), pp. 5–27.

¹⁶⁶ Nei tre volumi di *Temps et récit*, pubblicati a partire dal 1982. Ricoeur, 1986, 1999a, 1999b.

¹⁶⁷ Brooks, 1984.

¹⁶⁸ Herman, 2002.

¹⁶⁹ Fludernik, 1996.

¹⁷⁰ Nünning, Ansgar, Nünning Vera, *Von der strukturalistischen Narratologie zur 'postklassischen' Erzähltheorie Ein Überblick über neue Ansätze und Entwicklungstendenzen.*, in *Id.* (a cura di), *Neue Ansätze in der Erzähltheorie*, Trier, WVT, p.15.

¹⁷¹ Culler Jonathan, *Story and Discourse in the Analysis of Narrative* in *Id.*, 2001, pp. 169-187.

classici, che è il discorso a generare la *fabula/histoire* e non il contrario. I promotori della narratologia decostruttivista leggevano le trame come allegorie, badavano particolare attenzione a tecniche come il *mise-en-abyme* e sfidavano tutte le letture tradizionali. L'altra maggiore tendenza filosofica che rinnovò la narratologia fu la teoria dei mondi possibili. Il concetto dei mondi possibili fu usato per la prima volta nella ricerca narratologica da Thomas Pavel¹⁷² e Lubomir Doležel¹⁷³ mentre più recentemente l'esponente maggiore di questa branca è Marie Laurie Ryan. I vantaggi più grandi della teoria sono la presentazione di un quadro filosofico che considera il testo narrativo un sistema con leggi proprie, leggi legate anche al contesto¹⁷⁴, la presa in considerazione degli elementi impliciti, di ciò che nel testo è indicato ma non si realizza, e l'introduzione del concetto di *transworld identity*, che risolve la questione delle relazioni tra gli individui reali e la loro controparte finzionale¹⁷⁵. Ryan prosegue sulla stessa linea e utilizza elementi della teoria dei mondi possibili per riformulare il concetto di "narratività"¹⁷⁶ e analizzare "ipertesti". La virtualità narrativa entra anche nelle teorie narratologiche dei personaggi, anch'esse sempre più diversificate, ma accomunate da un problema comune, la questione della completezza: i personaggi possiedono solo le caratteristiche specificate nel testo o hanno caratteristiche ulteriori che potrebbero evincersi da altri elementi?

La narratologia conversazionale, la narratologia contestuale, la narratologia femminista, la narratologia psicoanalitica, la narratologia cognitiva, la narratologia decostruttivista, la narratologia e i mondi possibili sono solo alcune tra le direzioni prese dalla disciplina dagli anni Ottanta ad oggi. Oltre a queste potremmo ancora parlare di:

- (1) una narratologia storica, influenzata da Bachtin e Stanzel, che si occupa dello sviluppo dei concetti e delle teorie narratologiche nel corso del tempo;
- (2) una narratologia postcoloniale, influenzata dal *New Historicism*, impegnata nel descrivere come il testo è imbevuto di discorso neocoloniale che collude con

¹⁷² Pavel, 1986.

¹⁷³ Doležel, 1988.

¹⁷⁴ Queste leggi possono essere legate, per esempio al genere narrativo. Prendiamo il caso della "resurrezione". In un testo riconosciuto come "religioso" o "fantastico", se un personaggio precedentemente deceduto all'improvviso tornasse in vita, allora il lettore non sarebbe sorpreso, ma se ciò avvenisse in un romanzo storico o in una biografia, ciò non sarebbe giustificabile.

¹⁷⁵ Uno degli esempi più citati è il rapporto tra il Napoleone reale e il Napoleone in *Guerra e Pace*.

¹⁷⁶ Ryan, 1991.

l'oppressione delle popolazioni native e come il discorso dello stesso tipo attacca questa ideologia;

- (3) una narratologia tematica, il cui nome è auto esplicativo;
- (4) una socio-narratologia, ovvero una branca che si occupa specificatamente dei rapporti sociali e delle influenze sociali in una narrazione ed esercitate dalla narrazione;
- (5) una *queer-narratology*, un'evoluzione della narratologia *gender-oriented*. Si concentra sui concetti narratologici *queer-coded*;
- (6) una *Cybernarratology*, un'evoluzione della narratologia cognitiva impegnata nel miglioramento delle intelligenze artificiali (AI);
- (7) una narratologia applicata;
- (8) una narratologia comparativa;
- (9) una narratologia applicata alla teoria dei generi.

Sebbene si presentino come discipline indipendenti, le diverse narratologie, avendo concetti e metodi in comune, spesso collaborano per raggiungere lo stesso obiettivo oppure trattano degli stessi argomenti e delle stesse opere. Un esempio può essere l'interesse della narratologia psicoanalitica nell'analisi della condizione delle donne nel testo, condiviso con la narratologia femminista, oppure l'analisi dei discorsi esotici e orientalisti, alla quale partecipano la narratologia *gender-oriented*, la narratologia post-coloniale e la socio-narratologia. Per quanto concerne, invece, altre tendenze postclassiche, non ancora citate, ma comuni un po' a tutti gli approcci, possiamo menzionare l'interesse nei confronti dell'intertestualità, influenzata dal lavoro di Michail Bachtin sulla *чужое слово*¹⁷⁷, gli studi sulla attendibilità e inattendibilità narrativa, ripresi da Ansgar Nunning, o l'apertura all'adozione di paradigmi narratologici da parte dei settori economici, psicologici, legali e medici.

Se la narratologia ha potuto raggiungere un tale livello di sviluppo disciplinare è stato soprattutto grazie all'animato impegno e alla vitalità dei suoi promotori e delle sue istituzioni. Si segnalano le riviste, come la tedesca *Communications*, la *Ssnl* e la *Poetics Today* americane o la russa *Narratorium*, i progetti web, come *The living handbook of*

¹⁷⁷ La teoria dell'intertestualità nasce da un russo, Michail Bachtin, ma si sviluppa principalmente in Occidente. Approderà in Russia solo negli anni '90 con B.M. Gasparov.

narratology o *Narranet*, o i centri internazionali, come l'*Interdisciplinary Center for Narratology* ad Amburgo.

Dalle prime pubblicazioni narratologiche, di strada se n'è percorsa tanta; eppure, c'è ancora moltissimo da fare, nuove direzioni da esplorare, ulteriori problemi da sistematizzare e concetti da revisionare. Ansgar e Vera Nunning nel 2002 hanno condotto un sondaggio sulle diverse narratologie e nel 2003¹⁷⁸ Ansgar Nunning ha mostrato su uno schema quali narratologie sono le più teorizzate e quali meritano uno studio maggiore. Le narratologie che risultano estremamente teorizzate sono la narratologia che applica la teoria dei mondi possibili, la narratologia cognitiva e la narratologia naturale. Nel 2019 Alice Bell e Marie Laurie Ryan hanno pubblicato *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, un'opera in cui hanno ribadito la validità della teoria nell'analisi della narrazione, applicandola anche agli artefatti narrativi più recenti come le *digital fiction*, i videogames, i graphic novel e i social media. La narratologia cognitiva contemporanea, invece, si è spostata più sul campo applicativo, fungendo da supporto agli studi AI e compiendo esperimenti empirici per comprendere se alcune categorie narratologiche, come la focalizzazione, sono realmente rilevanti nella ricezione di un'opera. In Italia una buona sintesi di studi di narratologia cognitiva e dei rispettivi approcci metodologici è stata proposta da Marco Bernini e Marco Caracciolo nel 2013¹⁷⁹, da Michele Cometa¹⁸⁰ nel 2017 e Toni Marino¹⁸¹ nel 2018. Quanto alla narratologia naturale, nel 2011 esce la prima grammatica dell'*unnatural narratology*¹⁸², una reazione ad essa, di ascendenza americana, tedesca e danese. Se la narratologia naturale privilegia l'elemento mimetico e quindi le opere più tradizionali, la narratologia non naturale o innaturale privilegia l'elemento anti-mimetico, cioè l'elemento della struttura narrativa che diverge dalle strutture che regolano il mondo reale, pertanto tocca le esperienze narrative più marginalizzate e in secondo piano. Sul polo opposto dello schema, Nunning registra, come narratologie più meritevoli di maggiore attenzione, le nuove narratologie storiche, l'applicazione transgenere e transmediale della narratologia e l'applicazione tematica e contestuale della narratologia. Posto che tutti gli approcci sono stati più o meno

¹⁷⁸ Nunning, in Kindt & Müller, 2003, pp. 239-275.

¹⁷⁹ Bernini Marco, Caracciolo Marco, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013.

¹⁸⁰ Cometa Michele, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2017.

¹⁸¹ Marino Toni, *Dalla narratologia alla psiconarratologia*, Bologna, Fausto Lupetti editore, 2018.

¹⁸² Alber Jan, Heinze Rüdiger, *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, Berlin, De Gruyter, 2011.

trattati ci preme sottolineare che una sorta di “vuoto” è comunque presente. L’approccio storico alla narratologia rimane ancora oggi uno degli approcci meno sfruttati della disciplina, qualche tentativo, come quello di Giovanni Maffei¹⁸³ in corso o quello di Wolf Schmid nel ricostruire il contributo dei formalisti russi¹⁸⁴, esiste, ma nota Valerij Tjupa nel 2021¹⁸⁵, che esso, da lui definito come la migliore delle influenze bachtiniane, merita ulteriore impegno. La mancanza di figure che si occupino dell’applicazione transgenere e transmediale in narratologia è lamentata anche da Baroni¹⁸⁶ nel 2016, ma nel 2018 esce un autentico manuale per questo tipo di approccio ad opera di Jan-Noël Thon¹⁸⁷. Quanto all’ambito dell’applicazione tematica e contestuale della narratologia, è a esso che tenta di iscriversi il presente lavoro.

Come abbiamo visto, le narratologie contemporanee mirano a diventare discipline che tengono conto dei modelli storici e culturali del mondo, delle teorie psicologiche e comportamentali, delle norme sociali, morali e linguistiche del periodo e del luogo di riferimento del loro oggetto di indagine, della disposizione psicologica a valutare criticamente le narrazioni, delle convenzioni letterarie di genere, dei legami intertestuali e degli stereotipi narrativi nelle caratterizzazioni dei personaggi. Con David Herman¹⁸⁸ possiamo dire che la narratologia può e vuole fare di più di prendere in prestito concetti da varie discipline e diventare il punto di convergenza di ricerche transdisciplinari attorno alla questione sfaccettata della narrazione. In linea con gli sviluppi recenti delle nuove narratologie e di tale affermazione, il nostro intento in questa tesi è di contribuire a dilatare e ad arricchire l’indagine sul racconto, offrendo una proposta di analisi narratologica il cui tema principale è il racconto di ispirazione autobiografica mentre il contesto, il simbolismo letterario russo del secolo d’argento.

¹⁸³ Maffei Giovanni, *Per una storia nartratologica della letteratura italiana*, in Pagliuca & Pennacchio, 2021, pp. 21-35,

¹⁸⁴ В. Шмид, 2003.

¹⁸⁵ nell’intervento *Бахтин и нарратология* in «Идеи Михаила Бахтина и вызовы XXI столетия (Из материалов XVII Международной Бахтинской конференции. Саранск, Россия, 5–10 июля 2021 года)».

¹⁸⁶ Baroni Raphaël, *The Empire of Narratology: Challenges and Weaknesses*, in *Questions de communication*, 30 | 2016, <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.23482>

¹⁸⁷ Thon, 2018.

¹⁸⁸ Herman, David, *Editor’s Column: Exploring Storyworlds across Media and Disciplines* in *StoryWorlds. A Journal of Narrative Studies* 2, 2010, pp. vii–ix.

Capitolo secondo

Il racconto autobiografico.

2.1. L'autobiografia: un genere e una pratica

Pensare di offrire in questa sede una panoramica completa ed esaustiva sull'autobiografia, che riservi la giusta attenzione a tutti gli aspetti messi in evidenza dai ricercatori nel corso degli anni, sarebbe senza ombra di dubbio impensabile e forse, per gli scopi di queste pagine, incentrate su un singolo aspetto, quello narratologico, e su un singolo tipo testuale, il *жизнетворческий текст*, neppure strettamente indispensabile. Ci si vede costretti, pertanto, a offrire nel presente capitolo solamente qualche considerazione introduttiva generale.

L'esperienza personale è comunemente accettata come una delle componenti essenziali di ogni forma di narrazione: per ciascun elemento che è frutto di invenzione, un narratore si trova quasi sempre ad inserire qualcosa di sé, per esempio un personaggio, un dialogo o un luogo profondamente legati al suo vissuto. Quando si parla di testo autobiografico, tuttavia, s'intende una tipologia testuale dove l'autore non si è limitato a includere qualche elemento del proprio essere, ma che si propone di raccontare la propria vita, o quantomeno una parte considerevole di essa. Quest'atto, l'atto di scrivere di sé stessi, apparentemente molto semplice da comprendere, è in realtà davvero complesso per lo scrittore che diventa, nell'ambito della produzione del testo autobiografico, sia il soggetto che indaga che l'oggetto di indagine. Una tale complessità si accompagna anche alla denominazione che designa un siffatto prodotto, "autobiografia". Non a caso è stato detto che l'autobiografia rappresenta "l'incubo di ogni teorico"¹⁸⁹. L'appellativo "autobiografia" denota un genere narrativo o una pratica caratteristica di alcune opere d'arte¹⁹⁰. Come genere indica una narrazione retrospettiva di un periodo esteso nella vita

¹⁸⁹ Holdenried Michaela, *Autobiographie*, in Ditzingen, Reclam, 2000, p. 44.

¹⁹⁰ Paul de Man, in maniera piuttosto ardita, propone anche una definizione di autobiografia che non corrisponde ad una modalità di scrittura o un genere letterario, ma che è una cifra di lettura che interviene, in certa misura, in ogni testo. De Man Paul, *Autobiography as Defacement*, in *Modern Language Notes*, 94, New York, Columbia University Press, 1979.

di una persona, scritto o presentato da quella stessa persona¹⁹¹. Come pratica¹⁹², il termine è concepito come sinonimo di *life-writing* e di “autobiografismo” e descrive un’ampia gamma di modi di rappresentazione del sé che abbracciano diverse forme letterarie, quali il racconto, il romanzo, l’epistolario, il diario, il testimoniaio, etc¹⁹³. Sono due definizioni diverse e a seconda dell’adozione dell’una o dell’altra, un numero più piccolo o più grande di testi può essere considerato autobiografico¹⁹⁴. Sebbene la si consideri un racconto fattuale in senso stretto, in quanto genere narrativo, l’autobiografia ha in comune diverse caratteristiche con altri artefatti narrativi dal contenuto completamente finzionale, prima di tutto, una trama. Scrivere un’autobiografia equivale a guardarsi indietro, a compiere un lavoro sulla propria memoria e sul proprio passato al fine di rintracciare un filo conduttore¹⁹⁵. L’autobiografo assegna un significato a degli eventi, selettivamente sceglie le esperienze che in retrospettiva appaiono rilevanti rispetto all’intera vita e decide se tacere o meno alcuni episodi. Un tale processo può dar vita a trame molto diverse, perché influenzato dal tempo storico, dal luogo, dal sistema di valori, dallo stato psicologico, dallo stile e dallo scopo¹⁹⁶ presente dell’autobiografo. Alla luce di ciò, è possibile affermare che non sono vite diverse a generare autobiografie diverse, ma sistemi di coordinate differenti a generare autobiografie molto differenti. Perciò, dello stesso autore possono trovarsi più di un’autobiografia¹⁹⁷. Questo aspetto, insieme all’evidente superiore soggettività del punto di vista narrativo, differenzia l’autobiografia da un altro

¹⁹¹Бахтин, 1986, с. 206-210; Белокурова, 2007, с. 2; Baldick, 2015, p.112; Lejeune, 1986, p. 12; Spender Stephen, *Confessions and Autobiography* in Olney James, 1980, p. 115; Wagner-Egelhaaf, 2019, p. 503.

¹⁹² Brodskij, per esempio, fa notare che tutte le opere sono un po’ autobiografiche perché l’autore scrive di ciò che conosce che è rifratto nella sua anima. E se studiando la vita e la personalità dello scrittore è consuetudine selezionare con particolare diligenza tutti i dati anagrafici, finanche alle sciocchezze, quindi con uno zelo ancora maggiore bisogna leggere le sue opere, dove descrive inconsciamente la propria vita in modo molto vivido. Н. Бродский, А. Лаврецкий, Э. Лунин и др. (ред.), 1925, с. 10–16.

¹⁹³ Smith & Watson, 2001, p. 14; Wagner-Egelhaaf, 2019, p. 503.

¹⁹⁴ Belokurova dice che anche una qualsiasi opera d’arte in cui l’autore ha utilizzato, dopo aver rielaborato in un certo modo, gli eventi della propria vita personale come materiale di partenza, si chiama autobiografica, mentre Nikoljukin sostiene che l’autobiografia è anche una caratteristica di molte opere di narrativa dove la vita dello scrittore diventa una proto-trama e la sua personalità (mondo interiore, caratteristiche del comportamento) il prototipo del protagonista. Николюкин, 2001, с. 16; Белокурова, 2007, с. 2.

¹⁹⁵ Елизаветина, *Становление жанра автобиографии и мемуаров // ead.*, 1982, с. 243.

¹⁹⁶ Un’autobiografia può riguardare la vita spirituale, artistica, pubblica e culturale dell’autore, può restringere il proprio scopo al racconto di una singola fase della vita dell’autore, come l’infanzia, la giovinezza o anche qualche momento prima dell’inizio della sua stesura o scegliere di concentrarsi sulla posizione dell’autore rispetto alla propria generazione, all’ambiente etnico o sociale. Una tale scelta determina anche il tipo di autobiografia: ad esempio il diario di viaggio avrà un inizio ed una fine in base al tempo e alla durata del viaggio e i dettagli che interverranno nella descrizione delle esperienze dipenderanno in linea di massima dal punto di vista del viaggiatore.

¹⁹⁷ Николюкин, 2001, с. 17-18.

tipo di *life narrative* a cui è spesso legata, la biografia¹⁹⁸. Il processo di costruzione della trama autobiografica, pur essendo diversificato sulla base di quanto abbiamo detto, segue delle norme generiche. Esso ha inizio con lo scavo nella memoria, che è fonte e garante degli atti autobiografici¹⁹⁹, continua con la ricostruzione delle esperienze, grazie alla mediazione tra il ricordo e le scelte linguistiche, e termina con la delineazione dell'identità del protagonista-autore, in altre parole, con la caratterizzazione. Il protagonista di un'opera autobiografica è, solitamente, un eroe positivo, poiché tutto è filtrato dal suo punto di vista ed esso rappresenta il giudizio dell'autore su sé stesso non potrebbe essere altrimenti. Ci sono casi in cui delle qualità positive sono espresse con estrema autoreferenzialità e situazioni in cui proprio attraverso l'ammissione delle colpe e degli sbagli emerge la natura eroica del personaggio²⁰⁰. L'immagine del protagonista viene costruita anche intervallando la descrizione delle esperienze²⁰¹ a sequenze introspettive, dove l'autore riporta i pensieri di quel momento o espone le valutazioni del sé attuale rispetto ad essi. Un terzo elemento presente in altri tipi di narrazione è l'utilizzo dei dialoghi. I dialoghi costituiscono forse l'esempio di artificio più evidente, comunemente accettato come fittizio in tutte le autobiografie, anche in quelle considerate completamente fattuali. Infatti, almeno che esse non siano state trascritte e conservate fino al momento della stesura, le conversazioni sono sempre frutto di un ricordo del passato e, citando liberamente Agostino di Ippona, uno dei primi autori autobiografici, quando il ricordo è dissociato dai sentimenti che ha risvegliato l'esperienza originale, la natura del ricordo dipende da ciò che si vuole e dai sentimenti del momento²⁰².

Dal punto di vista linguistico, l'autobiografia privilegia la prosa, nonostante qualche notevole eccezione²⁰³, e il racconto degli eventi al tempo passato o al presente storico, mentre dal punto di vista strettamente narrativo, la narrazione in prima persona,

¹⁹⁸ L'autobiografia si differenzia dalla biografia anche per un ulteriore aspetto: nessun autobiografo può raccontare la propria morte.

¹⁹⁹ Smith & Watson, 2001, pp. 16-24.

²⁰⁰ Jurij Lotman aggiunge anche che un'autobiografia, per avere senso, deve presentare un protagonista che "реализует не рутинную, среднюю норму поведения, обычную для данного времени и социума, а некоторую трудную и необычную, "странную" для других и требующую от него величайших усилий". Ю. М. Лотман, *Литературная биография в историко-культурном контексте* // *Id., Избранные статьи: В 3 т. Т 1*, Таллин, 1992. с. 365.

²⁰¹ Esperienze che hanno plasmato o cambiato la vita dell'autore o esperienze che fanno emergere la sua personalità.

²⁰² Agostino, *Confessioni*, Milano, Garzanti, 2011, pp.248-286.

²⁰³ Come *The Prelude: An autobiographical poem* di William Wordsworth (1851).

autodiegetica, sembrerebbe essere la forma dominante. Il presente costituisce il fine e la condizione della narrazione, poiché l'autobiografo continua a vivere mentre compone la sua opera, e veicola l'illusione che gli eventi stiano accadendo o riaccadendo, mentre il passato trasmette un senso di fissità e determinatezza. La narrazione in prima persona, invece, produce una scissione nell'autobiografo che i critici²⁰⁴ spesso individuano nella dualità soggetto narrante (l'autore) e soggetto narrato, il soggetto esperiente (il protagonista)²⁰⁵. La narrazione autobiografica, come tutte le narrazioni, ha un destinatario preciso che, nel corso dei secoli, ha dimostrato di poter essere chiunque: dal dio garante e giudice supremo delle origini, al sé stesso del presente o del passato, fino a un pubblico di lettori interessati più che alla vita dell'autore, ai suoi principi artistici.

Le fondamenta e i principi appena enunciati sono stati spesso sfidati e sovvertiti sia dall'arte autobiografica che dalla riflessione poetologica su di essa. Le forme e i generi della scrittura autobiografica, infatti, sono cambiati enormemente negli anni e così anche i nodi concettuali con cui i critici la percepiscono. Un discorso che si potrebbe fare per qualsiasi genere o pratica narrativa, eppure, poche altre produzioni artistiche sono state così profondamente plasmate e risemantizzate da movimenti culturali e orientamenti di pensiero alla base della cultura occidentale. L'autobiografia è un'invenzione di origine europea. Studiosi come Michail Bachtin rintracciano forme autobiografiche già nel mondo greco-romano. Lì sarebbero nate le prime varianti tipologiche di (auto)biografia e i primi motivi autobiografici: la variante "platonica"²⁰⁶, caratterizzata dalla descrizione di una serie di prove, momenti di crisi e di rigenerazione, una variante "retorica"²⁰⁷ che corrisponde all'encomio, una variante romana²⁰⁸, basata sulla storia dell'autocoscienza dell'uomo pubblico e sul cronotopo della famiglia, una variante "energetica"²⁰⁹, imperniata sul rivelarsi del carattere dell'uomo, e una variante analitica²¹⁰ che contempla

²⁰⁴ Schwalm Helga, *Autobiography*, 2014, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/129.html>; Stanzel Franz, *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964;

²⁰⁵ Smith & Watson introducono anche l'io storico reale e l'io ideologico. Smith & Watson, 2001, pp. 59-67.

²⁰⁶ Bachtin fornisce come esempi di questa tipologia *l'Apologia di Socrate* (399-388 a.C.) e il *Fedone* (IV secolo a.C.).

²⁰⁷ Il discorso di difesa di Isocrate appartiene a questo tipo. È anche considerata dallo studioso la prima autobiografia antica.

²⁰⁸ Una variante che presenta i motivi di crescita personale indissolubilmente intrecciati a quelli di crescita dello Stato, il motivo della fortuna, della genialità, etc. Un esempio sono le *Retractationes* (426-427).

²⁰⁹ È il caso delle biografie di Plutarco.

²¹⁰ Essa si fonda su uno schema con determinate rubriche, secondo le quali è distribuito tutto

sia la vita pubblica che quella personale²¹¹. Dall'epoca classica, in particolare dalla tragedia e dalla commedia, deriverebbe anche una concezione epocale dell'essere umano che sarà contigua ai principi di conoscenza di sé e del mondo circostante delle prime autobiografie. L'avvento del cristianesimo introduce un altro elemento strutturale importante: l'ordine cronologico della descrizione degli eventi della propria vita. Prima dell'imporsi della religione cristiana, infatti, le biografie e le autobiografie iniziavano in altro modo, come nel caso de *De vita Caesarum* (119-122 d.C.) di Svetonio (69-126 d.C.) che cominciava dall'elencazione dei vizi e dalle virtù. Agostino di Ippona (354-430 d.C.), da molti considerato il primo autore di un'autobiografia nel senso moderno del termine, formulò l'idea lineare di storia e fu l'iniziatore di questa tradizione. Dalle sue *Confessiones* (397-398 d.C.) nasce un modello di autobiografia che si basa sull'agnizione, un momento di disvelamento che cambia tutto nella vita dell'autobiografo. Nelle autobiografie spirituali questa circostanza è rappresentata dall'incontro con Dio, mentre in quelle mondane, spesso, è il riconoscimento di sé stessi come agente autonomo. Nel corso del medioevo e nella prima età moderna ci furono importanti casi di testi autobiografici, l'*Historia calamitatum mearum* (1132) di Abelardo (1079-1142), il *Secretum* (1347-1353) di Petrarca (1304-1374), gli *Essais* (1588) di Montaigne (1533-1592), etc., ma la svolta successiva avvenne nel Settecento con un'opera il cui titolo richiamava esplicitamente quella di Agostino: le *Confessions* (1782-1789) di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). A fare da sfondo all'autobiografia di Rousseau fu l'epoca illuminista che riconosceva un'importanza ancora maggiore al singolo individuo e alle sue esperienze e che contribuì all'imposizione di una struttura ordinata del testo autobiografico, tanto incentrata sul recupero del proprio passato attraverso una successione cronologica lineare, quanto sulla presentazione di sé stessi come individuo unico e solo responsabile della propria vita, marcato dalla secolarizzazione e dalla temporalizzazione (*Historisierung*) dell'esperienza²¹². Con il Romanticismo matura un certo interesse per i propri conflitti interiori e per la propria intima personalità e nel corso del diciannovesimo secolo cresce la varietà delle autobiografie artistiche: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1811-1833) di Goethe (1749-1832), legata al precetto

il materiale biografico: la vita sociale, la vita familiare, il comportamento in guerra, l'atteggiamento verso gli amici, i detti memorabili, le virtù, i vizi, l'aspetto, l'*habitus*, etc. Il rappresentante maggiore di questa variante fu Svetonio.

²¹¹ Bachtin, 2001, pp. 283-297.

²¹² Burke Peter, *Historicizing the Self*, in Baggerman, Dekker and Mascuch, 2011, p.13.

socratico del “conosci te stesso”, un’opera dove, per ammissione dello stesso autore²¹³, simboli e riferimenti alla tradizione letteraria e mitologica sono utilizzati per servire lo scopo di dire la sua verità, *Confessions of an English opium-eater* (1821) di Thomas De Quincey (1785-1859) in cui l’espedito dell’uso dell’oppio è utilizzato per raccontare una vita turbolenta, illuminata ma allo stesso tempo offuscata dallo stupefacente, *The Prelude*(1850), l’autobiografia in versi di William Wordsworth (1770-1850), l’incompiuta *Vie de Henri Brulard* (1890) di Stendhal (1783-1842), affresco sull’infanzia e l’adolescenza dell’autore, *I miei ricordi* (1891) di Massimo D’Azeglio (1798-1866), incompiuto, ispirato dall’intento patriottico di educare la gioventù. Secolo di grande sperimentazione artistica, di avanguardie, di dittature e tragedie storiche, il Novecento vide una fortunata produzione autobiografica. Sotto l’influenza di Freud e Neumann si stabilì una tipologia di forma autobiografica basata sull’intimità e sulla psicologia dell’autore, allineando diversi modi di narrazione a differenti concezioni dell’identità. Gli scrittori modernisti sovvertirono la linearità cronologica, abbandonarono la possibilità di ricostruire un sé unico e coesivo dalla memoria autobiografica e laddove gli artisti precedenti avevano cercato di ridurre ed evitare, consapevolmente almeno, gli elementi finzionali, le nuove penne iniziarono a sfruttarli liberamente. L’ascesa del cinema prima e il lavoro dei postmodernisti poi, rese il confine tra fatti e *fiction* ancora più sbiadito, portando, per esempio, gli studiosi a formulare nuovi concetti per classificare le opere autobiografiche.

Lo sviluppo dell’autobiografia come genere letterario e pratica di scrittura è stato inestricabilmente legato a una lunga e diversificata riflessione critica, le cui origini si fanno risalire a metà del diciottesimo secolo, quando l’autobiografia viene separata dalla storiografia e da una generale nozione di biografia. Lo studio dell’autobiografia interessa soprattutto gli studi letterari ma non è una sua esclusiva. È particolarmente importante notare il fatto che problemi di auto-presentazione e auto-costruzione del soggetto nel discorso autobiografico sono al centro dell’attenzione di tante scienze umane, quali la storiografia, la filosofia, l’antropologia, la psicoanalisi, la psicologia cognitiva, gli studi teologici, la linguistica, etc. e di molti approcci teoretici (l’ermeneutica, lo strutturalismo, il decostruttivismo, l’analisi del discorso) che dimostrano la rilevanza dell’autobiografia

²¹³ Goethe dichiarò ciò a Eckermann in una lettera datata 30 marzo 1831.

per discipline non strettamente letterarie. Le categorie e gli aspetti più indagati, dai suoi inizi critici, sono il ricordo, il trauma, l'identità, la soggettività, le convenzioni di genere e l'autenticità. Il recupero nella memoria dei ricordi e delle sensazioni provate in passato, durante il processo di soggettività, è osservato dalle neuroscienze, dalla psicologia cognitiva e dalla filosofia che concordano nel definire il ricordo un'interpretazione del passato al presente. Si individuano diverse tecniche e pratiche²¹⁴; come ricordare, cosa ricordare e quando farlo dipende pur sempre dallo scopo dell'autobiografo²¹⁵. Per coloro che soffrono a causa di ricordi di eventi traumatici, la scrittura autobiografica può anche fungere da intervento terapeutico. La studiosa Suzette A. Henke a riguardo conia il termine "scriptoterapia" per indicare tutti quei casi in cui uno scrittore utilizza la letteratura, i suoi processi e le sue modalità creative per sanare le ferite lasciate da un'esperienza conturbante²¹⁶. Una tale visione è corroborata dalla recente tendenza psicoanalitica della ricostruzione, da parte del paziente in terapia, della propria esperienza sottoforma di una storia completa. Si fa strada l'idea che l'autobiografia sia una sorta di sintesi di consapevolezza e significato da parte del soggetto e che il narratore autobiografico dopo la sua stesura sperimenti un cambiamento in sé stesso e nella storia della sua vita. Per questa sua caratteristica, l'autobiografia diventa sede dell'identità dell'autore, e lo studioso che interroga tali forme può risalire ad essa e persino individuare le strategie che hanno aiutato a veicolare quell'immagine. Di questa parte dello studio sull'autobiografia se ne occupano prettamente le discipline letterarie. Solitamente l'attenzione dei critici si concentra sulle modalità di trasformazione dei fatti in *fiction*²¹⁷, sulle strategie narrative, sulle strutture-tipo di autobiografia²¹⁸ e sulle sue specificità come genere letterario, in particolare, su questo ultimo punto è intervenuta una figura fondamentale per lo studio presente sull'argomento, lo studioso Philippe Lejeune.

²¹⁴ James Olney, oltre alla narrazione e all'identità, tratta il ruolo del ricordo nelle autoconstruzioni autobiografiche, in particolare adottando approcci cognitivi e psicoanalitici. Olney James, *Memory & Narrative. The Weave of Life-Writing*, Chicago, Chicago University Press, 1998.

²¹⁵ Smith & Watson, 2001, pp. 17-24.

²¹⁶ Hanke, 1999.

²¹⁷ In Russia, per esempio, Vinokur oltre a prendere in considerazione argomenti di interesse centrale per l'evoluzione del settore di studi, quali la personalità del soggetto/oggetto delle opere, la relazione fra realtà e fantasia, il rapporto della biografia con le discipline storico-culturali e a sottolineare la necessità di operare una sintesi tra biografia e altri aspetti della vita dell'uomo, esaminò la modalità con cui l'esteriore diventa l'interiore, i criteri di selezione del materiale da parte del biografo e la legittimità della violazione del principio cronologico. In Europa, George Misch in *Geschichte der Autobiographie* (1949), Roy Pascal in *Design and truth in autobiography* (1960) Georges Gusdorf in *Conditions and Limits of Autobiography* (1972) trattano lo stesso argomento. Винокур, 2007; Criveller, 2011, pp. 23-25.

²¹⁸ È il caso di Bachtin, che abbiamo già menzionato.

Lejeune afferma che a differenziare il testo autobiografico da qualsiasi altro tipo di testo è un patto stretto tra autore e lettore dove il secondo riconosce che l'entità scrivente è la stessa ad essere al centro della narrazione²¹⁹. Il “patto autobiografico” presuppone perciò che, a differenza dello scrittore di *fiction*, l'autobiografo non sia solo vincolato dalle leggi di consistenza del mondo creato, ma anche dalle regole della fattualità del mondo reale e che il lettore svolga un ruolo attivo nell'interpretazione dei fatti esposti dall'autore. Al contrario, gli storici tentano di isolare il contenuto fattuale dell'autobiografia dalla sua matrice narrativa e riflettono su dettagli come lo spirito del tempo descritto, le usanze e altri dati storici. Tuttavia, elementi come le date non sono sempre attendibili. L'attendibilità, la veridicità, il rapporto tra fatti e *fiction* all'interno dell'autobiografia sono tra gli aspetti più discussi in tutti i campi. Nel corso degli anni sono state adottate le posizioni più diverse. Studiosi come Tynianov²²⁰, Vinokur²²¹, Mašinskij²²², Ginzburg²²³, Mandel²²⁴, Renza²²⁵ ed Eakin²²⁶ sostengono che elementi di *fiction* sono presenti in tutte le autobiografie perché l'arte altera sempre la realtà. Le deviazioni fattuali in nessun modo cancellano l'aspirazione verso l'autenticità come principio strutturale dell'opera autobiografica. È il principio che rende autobiografica l'autobiografia, mentre la sua organizzazione estetica e l'invenzione poetica la rendono narrativa e artistica. Si diffonde anche l'idea che la mistificazione, la mitologizzazione e la finzione nei testi autobiografici non siano altro che “altre forme” di realtà²²⁷ e che la verità in essi sia in costante divenire²²⁸. Si tratta di una formulazione che riprende concezioni passate importanti e che per noi è necessario sottolineare poiché fondamentale nella produzione dell'opera che analizzeremo. Già Aristotele, parlando dei personaggi in letteratura e della loro differenza dalla realtà contestava l'idea del suo maestro Platone che vedeva nell'imitazione artistica della realtà la sua “semplificazione”. Le figure culturali del Rinascimento, poi, definirono la creatività come un atto universale che trasforma il mondo, così i teorici del Barocco,

²¹⁹ Lejeune, 1986.

²²⁰ Ю. Н. Тынянов, *Литературный Факт*//id., 1977, с. 255–270.

²²¹ Винокур, 2007, с. 76.

²²² Машинский, 1960, с. 129–145.

²²³ Гинзбург, 1977.

²²⁴ Mandel Barrett, *Full of Life Now*, in Olney, 1980, pp 49-72.

²²⁵ Renza Louis, *The Veto of imagination. A Theory of Autobiography*, in Olney, 1972, p. 260.

²²⁶ Eakin, 1985, p. 3.

²²⁷ Винокур, 2007; Гинзбург, 1977; Lotman Jurij, *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in Id., 1985, pp. 181-199; Paperno, 1988.

²²⁸ Eakin, 1985, p.3.

Immanuel Kant, che opponeva il mondo della creatività, il mondo dell'essere come segno dell'arbitrarietà artistica al mondo reale, al regno dei bisogni naturali, e la scuola formalista russa²²⁹. Seguendo questa linea, la critica contemporanea raramente cerca di determinare l'accuratezza o l'inesattezza delle informazioni che risulta, quindi, un'attività non solo improduttiva ma anche errata a priori. La strategia letteraria ottimale non sarebbe, quindi, analizzare la relazione tra la fabula (le circostanze reali della vita dello scrittore) e l'intreccio autobiografico, ma esaminare il sistema di coordinate, i canoni culturali, le convenzioni e le tecniche in cui l'autore incorpora la propria biografia per raccontare la sua verità.

2.2. La *fiction* autobiografica: Dal racconto autobiografico all'*autofiction*

*2.2.1. La *fiction* autobiografica*

Fra i diversi generi autobiografici se ne trova uno che rappresenta ancora oggi un luogo di fervente dibattito presso la critica letteraria: la *fiction* autobiografica. Con l'espressione *fiction* autobiografica si è soliti far riferimento a testi narrativi dove vengono utilizzati personaggi o eventi inventati per rappresentare l'esperienza personale dell'autore, in altre parole, si tratta di opere basate su fatti ma non fattuali. Ciò include il romanzo autobiografico, il racconto autobiografico, la biografia romanzata, il *Bildungsroman*, il *roman-à-clef*, il romanzo epistolare, il diario, etc²³⁰. Lo status ibrido e ambiguo di tali composizioni, ma anche ciò che rende vivo e interessante il fenomeno, si fonda sull'apparente contraddizione insita tra due pratiche di scrittura di riferimento, la *fiction* e l'autobiografia. Questa antinomia ha a lungo diviso gli studiosi in: coloro che consideravano autobiografici solo i testi autobiografici in senso stretto, basandosi sulla distinzione aristotelica tra "cronaca" e "poesia", e perciò riconducevano questi scritti a una dimensione esclusivamente finzionale; quelli che, con l'avvento degli studi autobiografici, tentarono di inserire nella categoria di *fiction* autobiografica un numero eccessivo di opere; e una parte di critici che, dalla comparsa del concetto, ha cominciato a ripensare la letteratura, impegnandosi nell'ardua ricerca, tutt'ora aperta, dei principi e delle caratteristiche per cui è possibile definire un'opera letteraria finzionale come

²²⁹ Criveller, 2011.

²³⁰ Ivi, p. 126; McGill, 2013.

autobiografica. Molti teorici hanno tentato di definire l'autobiografia in contrasto con la *fiction* autobiografica²³¹, è però difficile, oltre che controproducente, disegnare una linea di demarcazione netta tra generi autobiografici e generi finzionali. Altrettanto difficoltoso è stabilire criteri interpretativi univoci che possano indicare quando un testo finzionale vada inteso come autobiografico o completamente fittizio. Ciò è testimoniato anche dalla presenza di appellativi quali “semi-autobiografico”, “quasi-autobiografico”, “autobiografia ipotetica”, “autofiction”, “wunschautobiographie”, “roman-autobiographie”, etc. Quando si vuole affrontare il discorso sulla *fiction* autobiografica, infatti, si sollevano una serie di problemi. Una prima questione deriva dalla possibile mancanza di indicazione autoriale. A differenza dell'autobiografia vera e propria e di generi come il *memoir* o il diario, nei racconti o nei romanzi autobiografici non necessariamente viene esplicitato il legame tra l'autore e i fatti narrati. Se non è presente il sottotitolo “romanzo” o “racconto autobiografico”, una nota in quarta di copertina e quant'altro, lo statuto autobiografico di queste opere dipende in ultimo luogo dalla condizione della loro ricezione e circolazione²³². Capaci di passare per opere completamente fittizie, iniziano a venir considerate autobiografiche solo con la scoperta di retroscena della vita privata dello scrittore, che li rendono testi differenti in cui simboli, personaggi, trama e forma suscitano domande su motivazioni, persone reali e trasformazione artistica. A ciò si lega un secondo quesito, probabilmente il più importante: è davvero necessario riconoscere un racconto autobiografico se non si presenta come tale? Si possono leggere *Анна Каренина* (1877) senza sapere che la proposta di matrimonio di Levin è uguale a quella di Tolstoj²³³, *Den lille Havfrue* (1837) senza sapere che le aspirazioni amorose e di immortalità della protagonista sono le stesse del suo autore²³⁴, *Jane Eyre* (1847) senza sapere che tutti i romanzi di Charlotte Brontë (1816-1855) sono variazioni della medesima vicenda autobiografica e comprenderne il senso²³⁵? Naturalmente tali opere possono essere lette e comprese senza porre l'accento sulla loro autobiograficità. Ma la lettura di esse come di testi autobiografici le carica di una nuova energia interpretativa e sblocca ulteriori piani di lettura e di indagine che

²³¹ Lejeune, 1986; Missinne Luit, *Autobiographical novel*, in Wagner-Egelhaaf, 2019, p. 466; Pascal, 1960.

²³² Gasparini, 2004, p.10.

²³³ Гинзбург, 1977, с. 248;

²³⁴ Coursaud, 2022, pp. 87-94.

²³⁵ Gordon, 1989; Martin, 1966.

trascendono la letteratura e toccano ambiti disciplinari tanto diversi quanto la psicoanalisi, la psicologia cognitiva, gli studi culturali, l'antropologia e la narratologia. Ciò non necessariamente crea chiarezza, anzi, paradossalmente, il lettore può trovarsi intrappolato in un testo labirintico dove non si può essere sicuri di cosa sia fatto o di cosa sia *fiction*. Ovviamente, non tutti ritengono indispensabile questo lavoro, per la maggior parte dei lettori è interessante leggere i romanzi come romanzi, non come misteri da essere svelati con chissà quale complessa chiave. Oltretutto, un tale ragionamento presuppone un rischio. Poiché tutte le opere possono contenere uno o più elementi autobiografici²³⁶, il concetto di *fiction* autobiografica corre il pericolo di trasformare ogni narrazione finzionale in una narrazione di fatto. Fortunatamente, esistono una serie di “segni autobiografici”²³⁷ presenti in un testo che consentono al lettore critico di distinguere se si tratta di opere in cui l'elemento non finzionale viene utilizzato ma non è abbastanza a marchiare un racconto come autobiografico o viceversa. Senza dubbio, il principale indizio è costituito da una graduale corrispondenza dei dati anagrafici e delle caratteristiche dell'autore con uno dei personaggi²³⁸. Un autore può scegliere di dare al protagonista il proprio nome, come François-René de Chateaubriand (1768-1849) fece in *Renè* (1802), giocare con il proprio nome, con le sue iniziali o il suo anagramma, come fecero Hermann Hesse (1877-1962) in molti dei suoi racconti, Charles Dickens (1812-1870) in *David Copperfield* (1950) e Charlotte Mutsaers in *Rachels rokje* (2019). Possono corrispondere anche l'età, il luogo di nascita, il luogo di residenza, le aspirazioni, il carattere, il fisico, lo sfondo sociale, l'occupazione, precedenti pubblicazioni, etc²³⁹. Un secondo elemento è dato dalla trama. La trama di un racconto autobiografico può contenere tutti gli eventi vissuti dall'autore fino al momento della stesura, un'esperienza fondamentale della sua vita o una piccola porzione di essa e i conflitti del personaggio possono essere gli stessi del suo creatore²⁴⁰. È il caso di *Little Women* (1868-1869) di Louisa May Alcott (1832-1888), dove le vicende della famiglia protagonista rispecchiano fedelmente quelle della famiglia dell'autrice. Tali indicazioni funzionano solo se in cooperazione con altri elementi extratestuali. Difatti, per poter trovare delle

²³⁶ Бродский, Лаврецкий, Лунин и др. (ред.), 2001, с. 10–16.

²³⁷ Missinne Luit, in Wagner-Egelhaaf, 2019, p. 483.

²³⁸ Nel modello tassonomico proposto da Philippe Gasparini per individuare l'autobiograficità di un'opera, ciò corrisponde all'*identification onomastique*. Gasparini, 2004, p. 16-44.

²³⁹ *ivi*, 2004, p.25.

²⁴⁰ L'*identification biographique* e l'*identification professionnelle*, *Id.*, 2004, pp. 44-59.

corrispondenze tra la trama di un racconto e la vita di colei/colui che l'ha generato è necessario conoscere anche quest'ultima. In tal caso si rilevano particolarmente utili gli *ego-dokumenti*, lettere, diari, testi privati dello scrittore che permettono di individuare l'analogia. Una suggestione autobiografica può essere evocata anche dalla lettura di più testi dello stesso autore, dall'osservazione del ripetersi degli stessi *leitomotiv*, degli stessi conflitti e tipologie di personaggio, probabile segno che lo scrittore stia usando l'"autobiografismo"²⁴¹. Una simile impressione viene risvegliata, per esempio, dai già citati romanzi di Charlotte Brontë. La proliferazione di generi della *fiction* autobiografica è particolarmente feconda tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo²⁴², in un periodo in cui gli scrittori avvertivano le forme convenzionali di autobiografia inadeguate a raccontare la molteplicità di sé che componevano il loro singolo essere. Il sé, anche grazie alle recenti teorizzazioni psicoanalitiche, veniva percepito come avente diversi strati non conoscibili e comunicabili in modo diretto. Cionondimeno, è difficile risalire con precisione all'anno di nascita di tali generi letterari²⁴³, sia per la mancanza di conoscenza di informazioni sensibili su alcuni tra gli autori più antichi che per la notevole potenzialità artistica offerta dalla scelta di scrivere un tale tipo di opera al posto di un'autobiografia classica. Roy Pascal (1904-1980), in un libro pubblicato nel 1960, esplorando le differenze tra il protagonista di un'autobiografia e il protagonista di un romanzo autobiografico, gettò una luce su questo aspetto. La *fiction*, a confronto con l'autobiografia in senso stretto, offre un raggio più ampio di espedienti letterari: può raccontare eventi che hanno luogo al di fuori del campo visuale del protagonista, può soffermarsi sui punti di vista di altri personaggi, permette di giocare con la cronologia degli eventi, etc. Allo stesso tempo, il suo statuto di opera finzionale concede agli autori la libertà di non rimanere obbligatoriamente legati al reale svolgersi dei fatti di cui si narra²⁴⁴ e di poter rendere conto di quei "momenti fugaci", di quegli "scorci inenarrabili" della vita quotidiana che altrimenti rimarrebbero indicibili²⁴⁵. Ma soprattutto, le più

²⁴¹ Secondo alcuni studiosi, come Magdalena Medarić, l'autobiografismo non va inteso come metodo di studio, ma più come metodo degli scrittori. Medarić, 1996, pp. 31-56.

²⁴² Per descrivere il fenomeno Max Saunders utilizza il termine "*autobiografication*" in *Self Impression: Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature* (2010).

²⁴³ Molti studiosi, tra cui Arthur Melville Clark in *Autobiography and its phases* (1935) e Vincent Colonna in *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004), li rintracciano già in Dante.

²⁴⁴ Burdorf Dieter, *Autobiographie. Autobiographischer Roman* in Id., Fasbender, Moennighoff, 2007, pp. 57- 59.

²⁴⁵ Serge Doubrovsky recupera il senso originale della parola *fiction* e la concepisce come un "*donner forme*", cioè un modellare la propria storia con il doppio fine sia di facilitare la confessione delle proprie

grandi concessioni rappresentate dalla scrittura di tale forma del sé è quella di donare agli scrittori la possibilità di trasmettere messaggi importanti, di mettersi a nudo rivelando i retroscena più intimi e di indagare il proprio essere, celandosi dietro la maschera di eventi o personaggi di fantasia. È un aspetto particolarmente importante per lo scrittore che desidera dar voce a pensieri senza sentirsi esposto, appagare un desiderio, dando a degli sviluppi un esito differente rispetto a quello accaduto in realtà, svelare un segreto che altrimenti avrebbe paura di rivelare, prendersi la propria rivincita contro un rivale o ancora rivisitare momenti traumatici della propria esistenza in uno spazio sicuro. Il processo di creazione di un'opera finzionale di ispirazione autobiografica, infatti, può seguire i medesimi passaggi di un'opera autobiografica tradizionale. È sempre dalla memoria che l'autore seleziona persone ed eventi ma il libero e pieno utilizzo dell'elemento di finzione lo porta a essere più flessibile nella creazione di personaggi, di conflitti, di linee di trama, di motivi, di legami intertestuali, etc. La *fiction* autobiografica, quindi, dimostra di poter rispondere al bisogno di rappresentare sé compositi, divisi, complessi, creando veicoli più appropriati per identità che non possono mai essere del tutto conosciute. I generi appartenenti a questo tipo letterario si differenziano per forme di moltiplicazione dell'io dell'autore, grado di fedeltà alla realtà, forme compositive e *medium* utilizzato. Senza addentrarci nella classificazione di ognuno di essi, nei prossimi sottoparagrafi ci concentreremo specificamente sulle forme, secondo una visione tradizionale e perlopiù occidentale dei generi, in cui viene fatto rientrare il racconto che nella parte finale del presente lavoro sarà oggetto della nostra attenzione.

2.2.2. Autofiction

In senso ampio, un testo autofinzionale si propone come un testo che è sia parzialmente autobiografico che parzialmente finzionale. Un paradosso nella comprensione tradizionale dei generi²⁴⁶, in quanto presuppone sia il cosiddetto patto autobiografico che il “patto romanzesco”²⁴⁷. Il termine fu coniato dallo scrittore e critico francese Serge Doubrovsky al momento della stesura della prima bozza di *Fils* (1977) e poi riportato nel

verità, sia di renderla appetibile al pubblico. Doubrovsky Serge, *Autobiographie/vérité/psychanalyse*, in *Id.*, 1988, p. 64.

²⁴⁶ Zipfel Frank, *Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?* in Fotis, Lauer, Winko, 2009, pp. 285–314.

²⁴⁷ Il patto romanzesco o patto narrativo è quello sottoscritto dal lettore di *fiction* per cui egli accetta di partecipare alla finzione narrativa, sospendere la propria incredulità e permettere un processo di immedesimazione ed empatia rispetto a quanto l'autore ha deciso di narrare.

prière d'insérer del romanzo²⁴⁸. Sin dalla sua comparsa molti critici hanno disquisito sulla sua natura e il concetto ha vissuto una complessa trasformazione dal punto di vista semantico, arrivando ad indicare un “termine ombrello” per diverse opere che sono sia finzionali che autobiografiche, non diversamente dalla definizione di romanzo autobiografico. Doubrovsky definisce l'*autofiction* come “[f]iction d'événements et de faits strictement reels”. *Fiction* qui si riferisce al significato originale di invenzione nel senso classico, ovvero di rielaborazione della materia nella soggettività intenzionale attraverso le parole. L'*autofiction* è, quindi, secondo l'ideatore dell'appellativo, essenzialmente un fatto linguistico. Per Doubrovsky la denominazione “romanzo autobiografico” per la sua nuova opera risulta insufficiente perché l'etichetta di romanzo suggellerebbe un patto romanzesco e non uno autobiografico come lui avrebbe voluto. Perciò, un elemento distintivo di questa tipologia testuale, secondo lo scrittore, è la corrispondenza anagrafica totale tra autore, protagonista e narratore. L'*autofiction* è, però, anche un fatto organizzativo e viene ulteriormente spiegata da Doubrovsky come una forma di scrittura simile alla psicoanalisi dove il narratore in prima persona diventa l'analista di sé stesso²⁴⁹. Successivamente Vincent Colonna è autore di un'importante monografia²⁵⁰ dedicata al tema dove afferma come essa non possa essere considerata un genere, bensì un procedimento rintracciabile già nei tempi antichi. Nell'ottica dello studioso francese, l'*autofiction* costituisce un processo di proiezione del sé in un'esistenza immaginaria. Una posizione simile è quella di Gerard Genette, che definisce l'*autofiction* un genere integralmente paradossale in cui l'autore racconta una storia di cui è il protagonista ma che non è mai accaduta davvero. Afferma anche, in aperta polemica con le posizioni di Doubrovsky, che l'*autofiction* è una pratica molto critica, che affonda le proprie radici addirittura nella *Commedia* di Dante e che si verifica laddove la fiction è riconoscibile e non relegata al paratesto²⁵¹. Un altro studio fondamentale è opera di Philippe Gasparini, il quale, non diversamente rispetto al lavoro compiuto sul romanzo autobiografico, individua dieci criteri attraverso i quali è possibile riconoscere un'opera autofinzionale:

1° – l'identité onomastique de l'auteur et du héros-narrateur;

²⁴⁸ Grell Isabelle, *Pourquoi Serge Doubrovsky n'a pu éviter le terme d'autofiction*, in idem, 2007, pp. 39-51.

²⁴⁹ Doubrovsky, 1980.

²⁵⁰ Colonna, 2004.

²⁵¹ Genette, 1993, pp. 66-67.

- 2° – le sous-titre: «roman»;
- 3° – le primat du récit;
- 4° – la recherche d’une forme originale;
- 5° – une écriture visant la «verbalisation immédiate»;
- 6° – la reconfiguration du temps linéaire (par sélection, intensification, stratification, fragmentation, brouillages...);
- 7° – un large emploi du présent de narration;
- 8° – un engagement à ne relater que des «faits et événements strictement réels »;
- 9° – la pulsion de «se révéler dans sa vérité»;
- 10° – une stratégie d’emprise du lecteur.²⁵²

Tali criteri sono a loro volta ripartiti in tre gruppi. Il primo gruppo è composto dai tratti 2, 4 e 5 che “notifient en quelque sorte les prérequis du projet autofictionnel”²⁵³. Gli eventi reali e l’invenzione in un’*autofiction* sono legati da un particolare rapporto; gli elementi finzionali si nutrono dei fatti autobiografici, pertanto, gli avvenimenti descritti dall’autore possono essere sia reali ma incorniciati in modo fittizio oppure inventati ma costruiti a partire da un elemento autentico della propria vita. Il secondo gruppo riunisce gli indici 1, 8, 9 e 10 e chiarisce “la relation entre l’écrivain autofictionnaire et son lecteur”²⁵⁴. La corrispondenza anagrafica tra autore, narratore e protagonista si allaccia all’intenzione dello scrittore di rivelarsi nella sua verità che nell’*autofiction* si esprime sia attraverso un racconto personale di eventi reali che attraverso la narrazione di un racconto fittizio il cui vero scopo è proprio quello di far risaltare la voce dell’autore-personaggio. Il terzo e ultimo gruppo è formato dai tratti 3, 6 e 7, i quali precisano “les rapports qu’établit ce type de récit entre le temps raconté et le temps réel”²⁵⁵. A differenza dell’autobiografia tradizionale, dove è più facile che si ripercorra una vita secondo un ordine cronologico, l’*autofiction* si costruisce sviscerandone solo alcune “fasi”, selezionate dalla memoria e narrandole secondo il proprio linguaggio originale, più o meno sperimentale. Tali caratteristiche agevolano l’intensità romanzesca, ossia l’enfasi della drammatizzazione che l’autore riversa nel proprio testo.

Sebbene sia spesso considerato da una parte di studiosi come un genere di bassa lega o un semplice rinnovamento del paradigma autobiografico²⁵⁶, è stato ben accolto dal pubblico di lettori ed è diventato un autentico fatto letterario. Ad oggi un numero clamoroso di testi letterari, antecedenti alla formulazione del concetto, è attribuito

²⁵² Gasparini, 2008, pp. 204-205.

²⁵³ *ivi*, p. 205.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Gronemann Claudia, *Autofiction*, in Wagner-Egelhaaf, 2019, p. 241-243.

all'*autofiction*: compaiono spesso i nomi del già citato Dante, di Saffo, di Duras, di Houellebecq, di Guibert, di Chevillard, di Stendhal, di Proust, etc. a testimonianza dell'energia elastica del concetto che continua ad essere fonte di ispirazione per scrittori e studiosi della letteratura.

2.2.3. *Il roman à clef*

Un *roman à clef*, “romanzo a chiave”, è un'opera narrativa in cui luoghi, personaggi reali ed eventi realmente accaduti vengono riportati non così come sono ma dietro una maschera di finzione in modo da non renderli immediatamente riconoscibili se non attraverso determinate soluzioni²⁵⁷. La definizione di un'opera quale *roman à clef* non è ristretta a un determinato genere letterario, sono, difatti, molti i generi narrativi che contengono *romans à clef* nei loro ranghi. Perciò sembrerebbe più opportuno definire il *roman à clef* una “categoria interpretativa”, uno strumento analitico da utilizzare per meglio comprendere i segreti e i piaceri di un certo tipo di opere piuttosto che un genere. Nonostante un certo grado di imprecisione terminologica, le opere marchiate con l'etichetta di *roman à clef* presentano tutte caratteristiche molto precise. All'apparenza i romanzi a chiave sono spesso esibiti come semplici romanzi. Questo accade perché l'autore confida nel fatto che i destinatari capiranno di cosa si parla o perché l'autore semplicemente non aveva l'intenzione di pubblicare un *roman à clef*²⁵⁸. L'elemento distintivo principale di un tale prodotto letterario è, come il nome suggerisce, una “chiave”. La chiave è il mezzo che permette di eliminare la facciata fittizia, gli elementi narrativi come i simboli, i motivi e i legami intertestuali e di identificare i referenti reali della narrazione. Essa può trovarsi all'interno del testo o venir fornita separatamente. A livello testuale, la chiave si può ritrovare nel corpo principale del testo, in alcuni dettagli apparentemente insignificanti o nel ripetersi di alcuni simboli, o nel paratesto, in una prefazione, postfazione, nell'epigrafe o nella dedica. Quando viene fornita separatamente, l'autore può scegliere di creare una guida alla lettura, anche attraverso un semplice messaggio. Ci sono, poi, casi in cui gli autori non desiderano che si scopra una chiave e quando ciò avviene, è possibile ottenerla o attraverso i testi privati dello scrittore, anche dopo anni di studio su diari, appunti e bozze, o grazie all'intervento di una figura esterna

²⁵⁷Сорокина, 2016; Шилин, 2009; Douglass, 2012; Latham, 2009.

²⁵⁸ Latham, 2009, p.9.

al romanzo. Nel XX secolo, per inciso, furono molti i critici, i recensori e i giornalisti che invitarono a leggere questo tipo di opere come allegorie di qualcos'altro rispetto a ciò che raccontavano sulla superficie²⁵⁹ e furono perciò loro a fornire le chiavi. Un terzo tratto distintivo del romanzo a chiave è una certa omogeneità tematica. L'elemento romanzesco del *roman à clef* concede, come anche altri generi di *fiction* autobiografica, di poter scrivere di argomenti controversi senza creare troppo scandalo e, soprattutto, senza esporre pubblicamente l'intimità dell'autore. Di conseguenza, i temi persistenti che si incontrano nella lettura di tali romanzi corrispondono a relazioni illecite, omosessualità, autoerotismo, triangoli amorosi, *ménage à trois*, tradimenti, sadomasochismo, eresia, anticlericalismo e sovversione politica²⁶⁰. Da un punto di vista più propriamente narratologico, è stato osservato che nel romanzo a chiave l'autore del romanzo sembrerebbe coincidere con il narratore, il quale, a sua volta, svolge una duplice funzione: quella di testimone e minore partecipante degli eventi che osserva²⁶¹. Per quanto riguarda l'organizzazione del cronotopo²⁶², invece, essa tende ad essere sempre simbolica e solo raramente il cronotopo dell'opera combacia con quello in cui sono avvenuti gli eventi ai quali il romanzo si ispira. Infatti, la scelta di ambientare la propria storia in un'epoca differente consente all'autore di un romanzo a chiave dal forte contenuto politico di proteggersi da una possibile censura²⁶³. Da un punto di vista tecnico, il *roman à clef* fa ampio uso di motivi e immagini simboliche e culturali molto potenti per codificare le esperienze da rinarrare e sfrutta procedimenti tipici anche di altre forme testuali, tra cui la satira, la parodia e il testo filosofico.

Il *roman à clef* è rimasto una costante nel corso della storia, fin dall'antichità, infatti, è stato particolarmente utilizzato nelle società e nelle epoche caratterizzate dalla scarsa libertà di parola. Ancora una volta, un primo esempio di questo tipo letterario è identificato nella *Commedia* dantesca, ma è solo a partire dal 1600 che il *roman à clef* inizia ad assumere contorni più definiti, in Francia. *Argenis* (1621) di John Barclay (1582-1621) è senz'altro uno degli apri fila. In esso sono presenti tutti gli elementi chiave del *roman à clef*: la sua finzionalità condizionale e la manipolazione occulta di elementi

²⁵⁹ Ivi, p. 42.

²⁶⁰ Ivi, p. 43.

²⁶¹ Сорокина, 2016, с. 6.

²⁶² Ivi, с. 8-9.

²⁶³ È ciò che succede ne *I promessi sposi* (1825-1827) di Alessandro Manzoni (1785-1873).

apparentemente insignificanti sfidano i lettori a riconoscere sé stessi o ad ammettere il loro comportamento scandaloso²⁶⁴. Altri notevoli prodotti francesi sono i romanzi di Madeleine de Scudéry (1607-1701), in cui ella attacca le convenzioni e la condotta dei salotti parigini e *Les Aventures de Télémaque* (1699), romanzo didattico di François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715), dove Luigi XIV è rappresentato come Ulisse e suo nipote come Telemaco. Secondo Sean Latham, una tale forma d'arte ha avuto un ruolo generativo anche nel rinnovamento del romanzo a partire dalla fine del XIX secolo, aiutando nel passaggio dal freddo realismo, che aveva caratterizzato il secolo precedente, a una superba commistione tra fatti e *fiction*²⁶⁵. In questo periodo furono autori di romanzi a chiave: Oscar Wilde (1854-1900), autore di *The Portrait of Dorian Gray* (1890), un romanzo filosofico che racconta anche dei nascosti ambienti omosessuali della Londra del suo tempo, Sigmund Freud (1856-1939), con il suo *Dora - Bruchstücke einer Hysterie-Analyse* (1901), dove lo psicoanalista riporta un presunto caso di isteria, Virginia Woolf (1882-1941), autrice di *Orlando: a biography* (1928), un resoconto della vita della sua amante Vita Sackville-West, D.H. Lawrence (1885-1930) e il suo *Women in Love* (1920), un ritratto della società londinese con personaggi facilmente identificabili, Francis Scott Fitzgerald (1896-1940), che scrisse *The Great Gatsby* (1925), definita l'"autobiografia spirituale" di Fitzgerald, e *Tender is the night* (1934), Ernst Hemingway (1899-1960) con il suo *Fiesta* (1925), Klaus Mann (1906-1949), autore del controverso *Mephisto: Roman einer Karriere* (1936) e tantissimi altri. Il *roman à clef* è però presente anche in opere contemporanee, come *Hollywood! Hollywood!* (1989) di Charles Bukowski (1920-1994) e *The Devil wears Prada* (2003) di Lauren Weisberger, e in altre forme narrative, come testimoniano *The Rape of the Lock* (1712), un poema in pentametro giambico di Alexander Pope (1688-1744), *Le roi s'amuse* (1832), dramma teatrale satirico di Victor Hugo (1802-1885) e *The Great Dictator* (1940), pellicola cinematografica, scritta, prodotta, diretta e recitata da Charlie Chaplin (1889-1970).

2.2.4. Il Bildungsroman.

Come romanzo autobiografico, il *Bildungsroman* o "romanzo di formazione" tratta del processo di crescita e maturazione di un personaggio (l'autore) dal punto di vista

²⁶⁴ Latham, p. 23.

²⁶⁵ Ivi, p.7.

biologico e intellettuale, all'interno di un arco di tempo che è tipicamente situato tra l'infanzia e la prima maturità²⁶⁶. La formazione, ovvero la maturazione del protagonista, consiste in un processo di progressiva presa di coscienza di sé stesso, del proprio carattere, della propria natura e del contesto sociale in cui si è immersi. Siccome si concentra su un singolo personaggio²⁶⁷, il *Bildungsroman* è solitamente un'opera monofonica, in cui viene riportata la voce di un narratore, che può essere, e più spesso è, il personaggio principale, che compie una narrazione retrospettiva delle proprie esperienze, o un narratore in terza persona, il quale focalizza maggiormente la sua attenzione sul protagonista. L'arco narrativo del personaggio principale è necessariamente trasformativo, non si può parlare di protagonista "statico" nel *Bildungsroman* per la natura stessa dell'opera²⁶⁸. Il racconto del giovane eroe, sovente, inizia nel periodo spensierato e innocente della sua vita, l'infanzia o la preadolescenza, finché un avvenimento inatteso rompe l'equilibrio iniziale. Ciò genera una crisi nel giovane che lo porta, spesso attraverso una serie di prove da superare²⁶⁹, a raggiungere la piena consapevolezza della responsabilità delle sue scelte, ad accorgersi di eventuali difficoltà o ingiustizie e a lasciarsi alle spalle il periodo imperturbabile della sua esistenza. Per alcune di queste caratteristiche, il romanzo di formazione sembra discendere da due altri generi letterari, molto più antichi, il romanzo picaresco e la fiaba²⁷⁰. Come un romanzo picaresco²⁷¹, alcune trame del *Bildungsroman* possono presentare un protagonista che decide di lasciare il nido, viene iniziato al mondo da un fatto sfortunato, vive una serie di vicissitudini e arriva al successo con le proprie capacità. Come nella fiaba²⁷², un iniziale equilibrio è turbato da un accadimento inaspettato, il protagonista è sottoposto a un rito di iniziazione, incontra personaggi che possono svolgere la funzione di aiutanti o antagonisti e deve superare una serie di prove per giungere al premio finale. La differenza principale è che l'eroe del *Bildungsroman* non deve confrontarsi con atti di eroismo né con imprese straordinarie, ma con eventi piuttosto comuni che fanno parte delle normali esperienze

²⁶⁶Николюкин, 2001, с. 149-150; Baldick, 2015, p.121; Golban, 2018; Graham, 2019; Smith & Watson, 2001;

²⁶⁷ Бахтин, 1986, с. 205.

²⁶⁸ Cf. *ivi*, с. 206.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ Torres, 2021.

²⁷¹ Miles, 1974.

²⁷² Il legame con la fiaba è associato principalmente ai *bildungsromane* dove la protagonista è una ragazza. Torres, 2021, p. 48.

umane: il conflitto con il mondo degli adulti, lo scontro con una dura realtà sociale, il confronto con i coetanei, il primo lutto, le prime delusioni amorose, il cambiamento di un ambiente, la scoperta del proprio talento e l'impossibilità di metterlo a frutto, esperienze lavorative infelici e la lotta per un lavoro migliore e così via. Inoltre, a differenza delle fiabe, le sfide nel *Bildungsroman* sono caratterizzate da una variabilità di esiti ed è proprio attraverso queste che le qualità (o i difetti) del protagonista vengono forgiate e fortificate. Michail Bachtin²⁷³, autore di uno dei primi lavori critici sul *Bildungsroman* che non sia tedesco, individua diverse trame possibili, sulla base di caratteristiche spazio-temporali:

- (1) *Гидиллический роман воспитания* “il romanzo di formazione idilliaco”, caratterizzato dall'unità del luogo, presenta grandi eventi (amore, matrimonio, nascita dei figli, morte) in stretto contatto con la natura. L'azione si svolge in uno spazio limitato della terra natale e l'autore può mostrare come con un cambiamento nell'età dell'eroe anche il suo carattere cambia;
- (2) Un secondo tipo di *Bildungsroman* presenta “изображение жизни, как опыта”, come una scuola attraverso la quale tutti dobbiamo passare. I principali eventi di questo romanzo veicolano uno scontro tra il protagonista e la dura realtà della vita;
- (3) Il *Роман-становление* “romanzo del divenire”, caratterizzato dalla descrizione di un mondo in cambiamento, il cui sviluppo è parallelo a quello dell'eroe.

Nonostante l'apparente prevedibilità della sua struttura narrativa, un romanzo di formazione può concludersi in modi molto diversi. Il protagonista può inserirsi felicemente nell'età adulta, simboleggiata dal successo professionale, dal matrimonio con la persona amata, o dall'accoglienza nel gruppo sociale al quale si desidera appartenere. Ma può anche accadere che il protagonista non riesca a superare gli ostacoli, a causa di forze esterne o di limiti del suo stesso carattere, e ne risulti distrutto, confuso sulla sua nuova condizione e incapace di realizzare le proprie aspirazioni. I temi affrontati dal romanzo di formazione sono importanti a livello sociale quanto a livello personale. Non è raro che si incontrino il tema di un'infanzia difficile, come accade in *Cat's Eye* (1988)

²⁷³ БАХТИН, 1986, сс. 199-249.

di Margaret Atwood, il tema del conflitto generazionale, lo si ritrova ad esempio in *Padre padrone. L'educazione di un pastore* (1975) di Gavino Ledda, il tema della vita provinciale, presente in *Le rouge et le noir* “ Il rosso e il nero” (1830) di Stendhal, il tema dell'identità sociale, tipico dei famosissimi *Bildungsromane* di Charles Dickens, il tema dell'alienazione, toccato da Haruki Murakami in *色彩を持たない多崎つくると、彼の巡礼の年* (2013), il tema dell'amore, ampiamente trattato nei romanzi di formazione di Jane Austen (1775-1817), il tema della ricerca di una vocazione e della difficoltà di assecondarla, significativa in opere quali *The Portrait of an Artist as Young Man* (1916) di James Joyce (1882-1941) e *Romanul adolescentului miop* (1989) di Mircea Eliade (1907-1986).

Indubbiamente, il *Bildungsroman* è uno dei generi più duraturi e apprezzati della storia della letteratura. La sua narrazione, difatti, offre un accesso privilegiato allo sviluppo psicologico di un personaggio principale, mentre si barcamena tra dilemmi personali ed interiori e più globali questioni sociali. La capacità del romanzo di formazione di esplorare la relazione tra il sé e la società potrebbe spiegare il fascino imperituro esercitato su numerosi artisti e lettori. Sebbene i tratti più esclusivi del *Bildungsroman* come romanzo nel senso moderno del termine, discutibilmente, vengano fatti risalire all'illuminismo tedesco²⁷⁴, diverse sue caratteristiche sono, in realtà, molto più antiche, riscontrabili già nei romanzi di Longo (III a.C.), Caritone (I-II a.C.) e Apuleio (120-17? d.C.)²⁷⁵, oltre che in altri generi più tradizionale come il poema epico. Franco Moretti, basandosi su criteri narratologici illustrati da Lukàcs, dai formalisti russi e da Jurij Lotman, ha individuato quattro fasi storico-nazionali del *Bildungsroman*: la prima fase del classico *Bildungsroman* tedesco, in cui non c'è alcuna traccia di conflitto tra l'individuo e la società; una seconda fase, inaugurata da Stendhal, dove si introduce il conflitto che nasce dall'incompatibilità tra le ispirazioni individuali e i dettami sociali; una terza fase, con Balzac, che demistifica l'autonomia individuale in favore dell'integrazione sociale e del successo, e una quarta e ultima fase, quella del romanzo di formazione inglese in cui un personaggio si comporta in modo tale da violare lo *status quo*, ma guidato da principi morali e dal determinismo sociale, riesce a maturare e a

²⁷⁴ Graham, 2019, p.2.

²⁷⁵ Per ulteriori informazioni si veda *The Greek and the Roman Novels: parallel readings* (2007).

guadagnarsi un'identità sociale, restaurando così l'ordine²⁷⁶. Il *Bildungsroman* ha continuato a conoscere un nuovo sviluppo nel XX secolo, partecipe dello stesso rinnovamento sperimentale che aveva permeato tutta l'arte modernista e post-modernista. Al giorno d'oggi il *Bildungsroman*, non solo non è più limitato alla forma del romanzo²⁷⁷, ma ha anche condotto alla nascita di nuovi generi come il *coming out novel*²⁷⁸ e lo *Young Adult novel*²⁷⁹.

2.3. La *fiction* autobiografica in Russia

L'origine della prosa biografica nella letteratura russa risale alle agiografie e alle storie quotidiane nei secoli XVI-XVII, lo stesso periodo in cui compaiono i primi esempi di opere autobiografiche: *Хождение за три моря* (1475) di Afanasij Nikitin (14??-1474), la cui struttura fa già pensare a uno stretto legame con la letteratura di finzione²⁸⁰, e *Житие протопопа Аввакума, написанное им самим* (1673 circa) dell'arciprete Avvakkum (1621-1682), considerato un testo fondativo dell'autobiografia russa. Quanto ai generi della *fiction* autobiografica, essi iniziano a far parte del processo letterario russo negli anni a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo, quando numerosi cambiamenti che potremmo definire rivoluzionari investirono la cultura. Il sorgere della *fiction* autobiografica in Russia coincide con quello dell'autobiografia tradizionale che si deve, principalmente, a fattori storico-culturali. In primo luogo, alle riforme di Pietro I e Caterina II nel XVIII secolo. L'"occidentalizzazione" del paese contribuì all'arrivo di nuove tendenze dall'occidente europeo, compresi i capolavori autobiografici di Rousseau e Goethe, e lo shock culturale che si era manifestato in alcuni strati della società accrebbe in alcuni scrittori il desiderio di conoscere sé stessi attraverso la propria arte. Conseguentemente, Puškin, Gogol', Lermontov, Turgenev e gli altri introdussero lo psicologismo²⁸¹ in letteratura. Una delle prime opere appartenenti alla *fiction* autobiografica del XIX secolo è *Рыцарь нашего времени* (1802-1803) di Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766-1826). Riconoscibile come un *Bildungsroman*, роман

²⁷⁶ Moretti, 1999.

²⁷⁷ Film, sceneggiati televisivi, *graphic novels* e prodotti videoludici sono sempre più frequenti. Graham, 2019.

²⁷⁸ Ivi, pp. 239-266.

²⁷⁹ Ivi, pp. 174-200.

²⁸⁰ L'opera di Nikitin è il primo resoconto di viaggi che non siano a scopo religioso della letteratura antico slava, ricca di divagazioni liriche, dei motivi del pellegrinaggio e della descrizione di terre esotiche.

²⁸¹ Есин, 2011.

воспитания in russo, narra la storia di Leon, una persona onesta, gentile, nobile e coraggiosa. Il romanzo, per ammissione dello stesso autore, basato su “воспоминания молодости²⁸²”, contiene molti elementi in comune con *Les Confessiones* di Rousseau e presenta diversi spunti che si riveleranno caratterizzanti per il genere, quali la delineazione, per la prima volta, del mondo interiore di un fanciullo, digressioni liriche, esposizioni ritardanti (в.глава XI ОТРЫВОК ГРАФИНИНОЙ ИСТОРИИ) e riferimenti mitologici (Глава XIII. НОВЫЙ АКТЕОН)²⁸³. Sergej Timofeevič Aksakov (1791-1859) nel 1856 pubblica *Семейная хроника*, un’eropea autobiografica che costituisce un fulgido esempio di *семейный роман* “romanzo familiare”. È la storia di due generazioni della famiglia dell’autore a partire dal nonno, Stepan Michajlovic Bagrov, personaggio principale, *pater familias* buono e saggio ma anche collerico. Il libro è seguito da *Детские годы Багрова-внука* (1858), racconto dell’infanzia dell’autore, e da *Воспоминания* (1858) in cui Aksakov parla della propria adolescenza, marcata dall’inevitabile allontanamento dalla madre a causa del suo ingresso al Liceo di Kazan prima ed all’Università poi. Nell’ampio corpus di Nikolaj Vasil’evič Gogol’ (1809-1852), un esplicito utilizzo del metodo autobiografico è riscontrabile in *Портрет* (1835) e *Мёртвые души* (1842)²⁸⁴. L’atteggiamento di Gogol’ nei confronti della propria arte è fortemente presente nel racconto Pietroburghese e molti dettagli di *Мёртвые души* sono legati ai ricordi d’infanzia dell’autore e gli stessi personaggi hanno molti tratti autobiografici, Gogol’ scrive infatti: “Я уже от многих своих гадостей избавился тем, что передал их своим героям...” (Гоголь, т. 6, с. 81)²⁸⁵. Un altro tra i maggiori scrittori del XIX secolo, Michail Jur’evič Lermontov (1814-1841), rielabora i fatti della propria vita all’interno delle proprie opere, in particolare nel dramma teatrale *Странный человек* (1831) in cui si narra la tragedia di un adolescente, conteso dai genitori, rifiutato dalla fanciulla amata, incompreso dalla società ed ostile al mondo, nel racconto incompiuto su Saša Arbenin, nel quale si descrive l’infanzia di un ragazzo capriccioso, precocemente annoiato dai giocattoli, segnato da un’acerba sensualità accompagnata a un «certo istinto di distruzione», la cui inquieta fantasia è colma di immagini cupe, di briganti del Volga,

²⁸² Ricordi di gioventù.

²⁸³ И. Г. Зайнетдиновна, АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ Н.М. КАРАМЗИНА // Научные междисциплинарные исследования, №3-2, 2020.

²⁸⁴ Н. А. Акрамова, Автобиографическое начало в творчестве Н.В.Гоголя // Science and Education. 2022. №5.

²⁸⁵ “Mi sono già sbarazzato di molte delle mie cose orribili trasferendole ai miei eroi”.

“di abbandoni quasi estatici ai tramonti”²⁸⁶, *Герой нашего времени* (1840), ritratto di una generazione con i suoi vizi e le sue speranze, e *Княгиня Лиговская*²⁸⁷ (1882), un romanzo incompiuto affine al *roman à clef*, che presenta persone ed eventi reali trasfigurati nelle immagini artistiche del poeta. Sempre dello stesso periodo, è la raccolta *Записки охотника* (1852) e il racconto-*roman à clef*, *Первая любовь* (1860) in cui è narrata la delusione di amore del giovane Vladimir Petrovič, rifiutato da Zinaida Aleksandrovna, innamorata di suo padre²⁸⁸, di Ivan Sergeevič Turgenev (1818-1883). Di più difficile collocazione è la monumentale narrazione autobiografia di Aleksandr Ivanovič Gercen (1812-1870) *Былое и думы* (1868), romanzo autobiografico in cui vicenda personale, vita interiore e storia sociopolitica dell’Europa si intrecciano in modo insolito. Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821-1881), tra i più grandi scrittori dell’epoca, scrive due romanzi marcatamente autobiografici: *Идиот* (1866) e *Записки из Мертвого дома* (1860). La prima è una specie di "storia di ordinaria follia" alla maniera di Dostoevskij. Nel 1863 l’autore si recò a Wiesbaden per svago. Lì, in pochi giorni, perse non solo tutti i suoi soldi, ma anche quelli dell’amata Apollinaria Suslova. Per pagare i debiti, firmò un contratto con una casa editrice per scrivere il prima possibile un nuovo romanzo e ci riesce, in soli 26 giorni. Questo aneddoto quasi divertente viene qui mescolato a vicende familiari, personaggi moralmente ambigui e storie d’amore alla francese. Il secondo libro è di natura documentaristica e contiene molti appunti degli anni di prigionia dell’autore, inseriti in una cornice pseudo-finzionale dove il protagonista, che è anche il narratore, Aleksandr Petrovič Gorjančikov, un nobile, è condannato ai lavori forzati per l’omicidio della moglie e dove i personaggi incontrati nella realtà si trasformano in tipi che appariranno successivamente in diversi altri romanzi dell’autore. Sebbene siano già apparse pagine sull’infanzia, come abbiamo visto,²⁸⁹ il genere

²⁸⁶ Giusti Wolf, *Il demone e l'angelo. Lermontov e la Russia del suo tempo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1968.

²⁸⁷ Sono le parole dello stesso Lermontov a confermare l’autobiograficità dell’opera. L’8 giugno 1838, per esempio, scrisse a Raevskij: *Роман, который мы с тобою начали, затянулся и вряд ли кончится, ибо обстоятельства, которые составляли его основу, переменились, а я, знаешь, не могу в этом случае отступить от истины.*

²⁸⁸ Questo è uno di quei casi in cui la “chiave” è fornita dall’autore stesso: *Описано действительное происшествие без малейшей прикраски... я изобразил своего отца. Меня многие за это осуждали, а в особенности осуждали за то, что я этого никогда не скрывал. Но я полагаю, что дурного в этом ничего нет. Скрывать мне нечего.* Н. Богословский, *Жизнь Замечательных Людей. Тургенев*, Москва, ЦК ВЛКСМ "Молодая Гвардия", 1964.

²⁸⁹ Non limitatamente al contesto del racconto autobiografico, i lettori erano già stati introdotti ai racconti sull’origine dei personaggi da bambini (per esempio, Onegin e Tatjana in Puškin, Pečorin nel romanzo di Lermontov).

dell'*автобиографическая повесть о детстве* venne introdotto in Russia da Lev Nikolaevič Tolstoj (1828-1910). Un nuovo tipo di eroe, un bambino con un modo unico e complesso di sentire e pensare, fa il suo ingresso sulla scena della letteratura russa ottocentesca con *Детство*, la prima parte della trilogia autobiografica dello scrittore²⁹⁰, nel 1852. Il suo nome è Nikolaj “Nicol’enka” Irtenev e la sua storia è una storia sperimentata da tanti bambini della sua età, fatta di primi amori, riluttanza all’obbedienza, capricci, imbarazzo e risentimento. Nell’opera Tolstoj inserisce i propri ricordi e le valutazioni dei parenti intrecciandoli alla finzione romanzesca; per esempio, non potendo ricordare la madre, morta di parto quando aveva solo due anni, ricuce la sua immagine attraverso i racconti della sorella e del fratello e descrive il dolore della famiglia del piccolo Nicol’enka, a nove anni, dopo la sua morte. Il racconto è caratterizzato da forte emotività, momenti drammatici e linguaggio semplice e figurativo. Già in esso, secondo la critica, era presente il sottile psicologismo di Tolstoj e Nicol’enka non era l’unico personaggio a risultare “tridimensionale” e ambiguo, anche l’insegnante, la servitù e i parenti lo sono e verranno ulteriormente approfonditi in *Отрочество* (1854). *Отрочество*, molto più simile a un *Bildungsroman*, narra l’adolescenza di Nikolaj, il suo trasferimento a Mosca e la scoperta delle prime passioni. Nonostante l’autore si sia poi dichiarato insoddisfatto del risultato, il percorso del personaggio principale è chiaramente delineato e i lettori acquisiscono gradualmente consapevolezza del cambiamento del sistema di valori e della maturazione del protagonista. *Юность* (1857), ultima parte della trilogia, è un resoconto degli anni universitari di Nikolaj, intervallato da varie riflessioni filosofiche, e contiene sia i tratti del *Bildungsroman* (la ricerca di uno scopo nella vita, il confronto con i coetanei, la dicotomia dovere-piacere, percorso di crescente consapevolezza di sé, etc.) che tratti del romanzo familiare (il matrimonio del padre, il conflitto padre-figli, il conflitto matrigna-figliastri). A continuare la tradizione inaugurata da Tolstoj e Aksakov nel periodo classico è Nikolaj Georgevič Garin-Michailovskij (1852-1906) che scrive una tetralogia autobiografica, la cui prima parte è rappresentata dal racconto d’infanzia *Детство Тёмы. Автобиографическая повесть* (1892). Il protagonista della vicenda è il bambino Tëma Kartašev, cresciuto da un padre

²⁹⁰ Nonostante la trilogia rimanga l’esempio più fulgido della prosa autobiografica di Tolstoj, lo scrittore continuerà ad usare il metodo autobiografico in racconti, piccoli passaggi, in intere linee di trama e in qualche personaggio della sua illustre opera. È il caso di *Севастопольские рассказы* (1855) e della linea narrativa che riguarda il personaggio di Levin in *Anna Karenina* (1877).

severo e da una madre giusta ma sentimentale, che vive una serie di avventure, tra cui la costruzione di una barca per poter salpare in America. La letteratura dell'infanzia di origine autobiografia del XIX secolo presentava un mondo vastissimo. Sono opere che descrivono i sentimenti e le esperienze del bambino e rivelano la ricchezza e il valore della vita emotiva. Sono opere psicologiche che cercano di capire quale sia la gamma d'interessi del bambino, ciò che gli sta più a cuore e ciò che provoca protesta e rifiuto. Esse incarnano perfettamente due tra le più importanti tendenze del periodo, il Romanticismo, che dona alle opere tratti sentimentali e fiabeschi, e il realismo, che aiuta a comprendere lo status attuale della realtà e ad affermare il valore della personalità del piccolo protagonista. Il realismo del XIX secolo aveva creato un sistema in cui le forze motrici di una narrazione erano personaggi storicamente, socialmente e biologicamente determinati e in cui tutti i fenomeni venivano percepiti come uguali. Quest'ultimo aspetto comporta, da un lato, la potenziale opportunità di ciascuno di essi di acquisire valore estetico, dall'altro il bisogno di affermare la propria esperienza come unica. Entrambe le implicazioni conducono gli scrittori del XX secolo a designare la narrazione della propria biografia, autentica o fittizia, come il mezzo di espressione più adeguato per ribadire l'esistenza del singolo e al tempo stesso assegnarle un senso anche per sé stessi. Il XX secolo vede la sorprendente, e talvolta difficile, convivenza tra le esperienze culturali più differenti: le avanguardie artistiche, la psicoanalisi, il misticismo, il formalismo, la letteratura erotica, il realismo socialista, la letteratura di massa etc. Una tale complessità si riflette nel *corpus* delle opere autobiografiche dell'epoca per cui si osservano, per esempio, sia la ripresa e la sovversione dei generi precedenti (quali il racconto d'infanzia e il romanzo familiare) che il sorgere di un nuovo genere di *fiction* autobiografica, il *roman à clef*, di cui rimandiamo momentaneamente le specifiche. In quel periodo, il premio Nobel Ivan Alekseevič Bunin (1870-1953) pubblicò *Жизнь Арсеньева* (1927-1933, 1939), scritto dopo l'emigrazione. La resa delle esperienze del suo io precedente, prima da bambino e poi da amante e artista, è mascherata dietro situazioni fittizie che non sono nient'altro che riprese di motivi della letteratura classica russa. È un'autobiografia in cui l'eroe ricrea continuamente sé stesso e in cui la relazione eroe/narratore/autore è davvero molto complessa. Maksim Gorkij (1892-1937) nella sua trilogia autobiografica (*Детство, В людях e Мои университеты*) (1913-1923) riprende i temi del genere del passato ma rappresenta un percorso umano diverso. Mentre nei racconti autobiografici di

Tolstoj, Aksakov e gli altri veniva narrata la vicenda di un nobile, qui egli racconta di un adolescente della strada, gettato nella miseria dal flusso della vita di massa, dal bisogno e dalla crudeltà del nonno. Il suo spirito si forma in una lotta disperata con l'ambiente che lo circonda e con i due principi della sua anima, l'amore e la pietà verso gli altri, ereditata dalla nonna e la rabbia, il rigore e il disprezzo degli altri, ereditati dal nonno. Sebbene vengano considerate opere autobiografiche prive di *fiction*, l'autore si ostinò nel chiamarle *повести* e numerosi elementi tipici delle opere finzionali, quali il conflitto tra il principio materno e quello paterno, la crescita del protagonista, le descrizioni vivide e le dinamiche fra personaggi, fanno parte della trilogia. Tali sono anche *Охранная грамота* (1929) di Boris Leonidovič Pasternak (1890-1860), soprattutto per quanto concerne la descrizione dei personaggi chiave dei movimenti artistici di quegli anni, *Педагогическая поэма* (1935) di Anton Semënovič Makarenko (1888-1939) e *Перед восходом солнца* (1943) di Michail Michailovič Zoščenko (1894-1968), principalmente a causa dell'esposizione degli eventi. Nel contesto del realismo socialista, i racconti autobiografici e i romanzi di formazione avevano il compito di creare l'uomo nuovo e perciò assunsero altre caratteristiche: narrazione episodica, i cui eventi non erano necessariamente collegati, mitizzazione della figura dell'educatore, etc. Da parte degli scrittori emigrati, invece, per reazione e nostalgia, ci fu una preferenza per i racconti d'infanzia. Questa situazione, in qualche modo, proseguì immutata fino alla fine dell'epoca sovietica, quando l'urgenza del diffondere ciò che era stato taciuto per anni provocò una nuova spinta nei generi autobiografici, una spinta che continua a perdurare ancora oggi.

2.4. Жизнетворческие тексты: il particolare testo autobiografico del secolo d'argento

2.4.1. Il contesto: il simbolismo russo

Il *Серебряный век* "l'età d'argento" (fine XIX - inizio XX) corrisponde al periodo in cui in Russia nasce una nuova arte rispetto a tutto ciò che era stato il XIX secolo, animata da una brillante e straordinaria diversità di movimenti culturali (il decadentismo, il

simbolismo, *Мир Искусства*, *ОПОЯЗ*, il formalismo, etc.)²⁹¹. Tradizionalmente considerata l'era del modernismo, l'inizio si fa risalire ai primi anni del 1890 mentre la fine si fa coincidere con la guerra civile, che ebbe come conseguenza diretta la disgregazione del simbolismo, una delle tendenze artistiche più importanti dell'epoca. La corrente simbolista rappresenta, infatti, la principale rivoluzione culturale dell'età d'argento. Se è innegabile che le prime tracce del movimento fossero già presenti negli anni Ottanta del secolo precedente²⁹², fu intorno al 1896 che il numero e la rilevanza di coloro che operavano sotto la sua egida non poterono più essere ignorati²⁹³. Tutto scompare, più o meno, intorno al 1919 quando molte delle condizioni che avevano permesso il suo sviluppo vennero meno: molti simbolisti, che avevano accolto la rivoluzione con gioia rimasero delusi, i contatti fra loro, i futuristi e gli acmeisti si indebolirono, la libertà di stampa venne distrutta, l'ambiente metropolitano, che aveva fatto da sfondo a molti romanzi, non fu più lo stesso e la religione e il misticismo vennero fortemente stigmatizzati. Tuttavia, la fiamma del simbolismo non smise di bruciare del tutto, nemmeno dopo la morte di Aleksandr Aleksandrovič Blok (1880-1921), verosimilmente il poeta più importante dell'età d'argento, l'assassinio di Nikolaj Stepanovič Gumilëv (1886-1921), fondatore dell'acmeismo, e le deportazioni dell'autunno del 1922, e alcune innovazioni simboliste continuarono a vivere nella messa in discussione dei confini del postmodernismo²⁹⁴, nel sottotesto del "samizdat", nei centri della diaspora russa (Kiev, Parigi, Berlino, Riga, etc.) e in figure importanti per la letteratura russa, quali Michail Afanas'evič Bulgakov(1891-1940)²⁹⁵, Evgenij Ivanovič Zamjatin (1884-1937) e Vladimir Vladimirovič Nabokov (1899-1977)²⁹⁶. La cultura simbolista non si percepiva come il più recente passaggio storico, ma come un fenomeno messianico escatologico in cui tutte le epoche precedenti si riunivano in una sintesi mitologica e atemporale. In quanto tale, agli scrittori simbolisti non bastava più vivere la

²⁹¹ Белокурова, 2007; Богомолов, 1999; Богомолов, 2010a; Бродский, Лаврецкий, Лунин и др., 2001, с. 966-967; Гинзбург, 1997, с. 52-54; Лавров, 2007; Ханзен-Лёве, 1998; Ханзен-Лёве, 2003; Шахадат, 2017; Gasparov, Hughes, Paperno, 1992; Paperno, 1998.

²⁹² Белокурова, 2007.

²⁹³ Богомолов, 2010.

²⁹⁴ Шахадат, 2017, с. 191.

²⁹⁵ *Мастер и Маргарита* (1966–67), per esempio, è un'opera ricca di simboli e di richiamo al misticismo, mentre *Театральный роман. Записки покойника* (1965) è un autentico *roman à clef*, un genere che ha acquisito successo in Russia proprio grazie al simbolismo.

²⁹⁶ *Отчаяние* (1934) e *Дар* (1937) possono essere considerati *жизнетворческие тексты* per come regolano il rapporto tra il testo e la vita reale dello scrittore.

loro verità nella scrittura, si rendeva necessario trasferirla anche nel quotidiano. Si tratta di una peculiarità che rende la corrente simbolista russa diversa rispetto a quella tedesca e a quella francese e che si traduce in una serie di altre caratteristiche essenziali del simbolismo. Innanzitutto, nella sfera privata degli autori principali si osservavano quelle che secondo l'epoca erano definite "stravaganze" quali ritrovi amichevoli ricorrenti, baldorie, tormentate storie d'amore, triangoli amorosi, relazioni multiple, matrimoni spirituali, promiscuità sessuale, fluidità di genere, sedute spiritiche, violazioni di leggi non scritte, adesioni a dottrine occulte, etc. Dal punto di vista strettamente letterario, il primo ventennio del XX secolo vedeva convivere in maniera del tutto particolare opere in cui si tentava di unire tipi diversi di discorso artistico²⁹⁷, combinazioni di tipi letterari e non letterari di creatività²⁹⁸, intrecci ambigui e narrazioni apparentemente prive di eventi basate sull'estetizzazione della vita. Di fronte a una tale sperimentazione, il sistema tradizionale dei generi letterari che abbiamo usato come punto di riferimento, talvolta, si dimostra insufficiente a descrivere gli artefatti del simbolismo russo, questo perché molte opere simboliste costituiscono un'eccezione nel genere al quale sembrano appartenere, e anche se non si può parlare esclusivamente di opere decostruttiviste²⁹⁹, si tratta di testi che ribadiscono e allo stesso tempo ridefiniscono e rompono le convenzioni di genere. In questo contesto, viene codificato un tipo di testo autobiografico non canonico nel quale la fusione di realtà e fantasia non è più percepita come falsificazione ma come nuova modalità narrativa del materiale autentico: il *жизнетворческий текст*.

2.4.2. *Жизнетворчество*

Uno dei miti centrali del simbolismo nonché la manifestazione più sorprendente della creatività di quegli anni è il *жизнетворчество*, un principio attraverso il quale i simbolisti speravano di ottenere la fusione tra l'opera d'arte e la vita. L'*ars vitae* sottrae il *быт*, la vita di tutti i giorni, alla pratica psicologica quotidiana e alle tre monotone dimensioni dello spazio e la interpreta come un testo (*текст жизни*) che è possibile plasmare con la propria arte. Di conseguenza, la realtà si trasforma in una realtà mitologizzata dove gli atti quotidiani sono simboli di spiritualità, mentre i testi scritti si

²⁹⁷ Come, per esempio, *Новые люди* (1896) e *Зеркала* (1898) di Zinaida Gippius e *Золото в лазури* (1904) di Andrej Belyj che sperimentavano con la poesia e la prosa.

²⁹⁸ Articoli, appunti di viaggio, diari, impressioni geografiche, etc.

²⁹⁹ Anche perché alcuni procedimenti utilizzati risalgono a paradigmi retorici già diffusi nel secolo precedente.

trasformano in modelli di culto che sono fatti per essere vissuti³⁰⁰. Ciò avviene grazie al simbolo. Un simbolo nasce da un'unione perfetta tra metafora, rituale, immagine e mito, in un ordine che rappresenta quello del cosmo e per crearsi ha bisogno che l'immagine venga sperimentata dalla coscienza. Secondo Andrej Belyj (1880-1934), una delle figure più importanti del simbolismo russo, il simbolismo non è altro che “Метод символизации переживаний образами”³⁰¹ e collega una successione di immagini con una sequenza di sensazioni interiori. Sebbene il concetto di *жизнетворчество* non sia fondamentalmente originale (esistono, difatti, idee simili negli stoici antichi, in Seneca, in Schlegel, nei romantici tedeschi, in Nietzsche, in Wilde e in Kierkegaard³⁰²), l'enfasi sull'arte di vivere in nessun altro caso era stata così forte, né era riuscita nel produrre una tipologia testuale che, come si potrà osservare, mostra rispetto ad altri romanzi delle peculiarità talmente evidenti da rendere inevitabile una sua collocazione particolare all'interno del sistema di genere, tale che per poter essere ben compreso necessiterebbe di approcci di studio interdisciplinari e di strumenti d'analisi originali³⁰³. Le opere letterarie scritte sotto il segno del *жизнетворчество* appartengono tutte alla *fiction* autobiografica³⁰⁴ e perciò presentano sia il patto autobiografico che quello romanzesco³⁰⁵. Essi acquistano, però, nell'ottica della poetica simbolista un carattere specifico. Il patto autobiografico esige, qui, una lettura metaforica e non letterale dei testi mentre il patto romanzesco pretende che gli elementi finzionali siano accettati come verità superiori alla fattualità³⁰⁶. La *fiction* simbolista si forma attraverso il principio della *mimesis*, riflettendo la vita dell'autore nel testo³⁰⁷, ma esso non costituisce il suo obiettivo finale, allo stesso modo nemmeno l'invenzione lo è. Il fine dell'arte simbolista è la *poiesis*, vale a dire, in questo caso particolare, l'autoaffermazione del vero sé nel linguaggio artistico, ottenuta attraverso l'introspezione e la testualizzazione della persona sottoforma di romanzo,

³⁰⁰ Богомолов, 2010а; Лавров, 2007, с. 50; Ханзен-Лёве, 1998; Шахадат, 2017, с. 11.

³⁰¹ Белый, 1910, с. 258.

³⁰² Alcuni di questi autori quali Nietzsche con il suo *Übermensch* e Wilde con le sue idee di estetizzazione della vita sono tra le fonti ispiratrici del concetto. Il principio è anche simile alla *сконструированная личность* di Lidija Ginzburg e alla *поэтика поведения* di Jurij Lotman.

³⁰³ Шахадат, 2017, с. 11.

³⁰⁴ *ivi*, с. 190.

³⁰⁵ *ivi*, с. 179-190.

³⁰⁶ Гинзбург, 1997, с. 53.

³⁰⁷ “Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме, тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром – над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном”. Ф. Сологуб, *Творимая легенда. Том 1*, Москва, Художественная литература, 1991, с. 7.

racconto, diario o *roman à clef*³⁰⁸. Quando il confine tra fatti e finzione e vita e testo sono costantemente violati e sono proprio tali violazioni a formare il tema e il significato di ciò che si raffigura, l'opera in questione richiederebbe che la sua descrizione vada oltre l'apparato categoriale tradizionale, in particolare, la dicotomia fatti-*fiction* che abbiamo usato finora non basta più e si preferisce introdurre un nuovo concetto, il concetto di virtualità, per proseguire nella disamina delle opere narrative simboliste³⁰⁹. La categoria della virtualità o realtà virtuale supera i confini descritti da quelle di fattualità e finzione e le sostituisce con successo nei casi in cui esse cessano di corrispondere all'essenza del fenomeno. La *fiction* simbolista mina la distinzione tra reale e fittizio perché la vita reale che usano come ispirazione è spesso predefinita da miti o da altri testi³¹⁰ e nel fittizio sono presenti verità travestite da finzioni, criptate, che si contagiano proprio come accade nelle autobiografie canoniche. In un *жизнетворческий текст*, il soggetto, il testo e il mondo sviluppano un'interdipendenza pragmatica: perdono i loro contorni, acquistano dinamicità, traboccano l'uno nell'altro e diventano, in ultimo luogo, intercambiabili. Ciò fa guadagnare all'opera uno status di *Iper-realtà*³¹¹ o realtà-simulacro, una condizione in cui ciò che è narrato entra in relazione interattiva con il mondo, influenzandolo, o simula ciò che accade nel reale.

2.4.3. *Il житнетворческий текст: il punto di vista narratologico*

Nella letteratura del simbolismo, la narrazione, con tutti i suoi espedienti, determina tanto la struttura dei testi quanto quella della vita. Il processo con cui ciò avviene è riassumibile in tre passaggi, ovvero traduzione, trasformazione e citazione³¹². Con la traduzione, i miti e altri testi letterari sono assurti a modelli interpretativi della propria vita o a modelli di condotta, i fatti reali, invece, vengono tradotti nel linguaggio della letteratura attraverso espedienti letterari che sono indispensabili per il trasferimento dallo spazio extratestuale a quello intratestuale, per esempio, con la condensazione, lo spostamento, il tropo, l'alternanza di diversi punti di vista, la presenza di piani temporali differenti, la rappresentazione dell'io autobiografico in un personaggio di fantasia, la tendenza alla

³⁰⁸ Шахадат, 2017, c. 11.

³⁰⁹ *ivi*, c. 9.

³¹⁰ A livello letterario ciò si traduce in numerose relazioni intertestuali.

³¹¹ Il concetto è quello introdotto da Jean Baudrillard in *Simulacres et Simulation* (1981) ma inserito in un contesto simbolista, in cui la costruzione risultante non vuole generare inganno, ma l'accesso a verità superiori, la creazione della vita. *ivi.*, c. 153.

³¹² *ivi*, c. 180.

mitologizzazione, l'interesse per la confessione e, naturalmente, il simbolo. Così l'opera simbolista "se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte"³¹³ e i personaggi assorbono, oltre che i miti fondamentali e la biografia dell'autore, anche modelli letterari precedenti. La mitopoietica del simbolismo russo è estremamente variegata, ma è possibile individuare un pugno di miti di base che ricorrono nella maggioranza dei testi: l'apocalisse, l'eterno ritorno, il mito della divina Sofia, il mito di Puškin, il mito di Eco e Narciso, il *двоемуре*. Molto più ampio è il panorama di riferimenti letterari che passa per la letteratura classica, Dante, il Romanticismo tedesco, per Dostoevskij, Černyševskij, Schlegel, Dumas, Goethe, Andersen, Wilde e tantissimi altri finanche alla nascente letteratura di massa. Le caratteristiche della *fiction* simbolista si manifestano principalmente su due aspetti narratologici, la figura del narratore e/o protagonista e l'evoluzione del personaggio principale. Nella sfera soggettiva del *жизнетворческий текст* non c'è più la netta distinzione tra extratestuale (l'autore) e intratestuale (narratore, protagonista) perché l'autore, il narratore e il personaggio si trovano sullo stesso piano autobiografico³¹⁴. In alcuni casi si trova anche un'istanza di narrazione che si comporta come un narratore allodiegetico ed eterodiegetico, ma sembra essere più una maschera dell'autore, trasformato prima in una personalità letteraria, nell'immagine divina del poeta. Come già accennato, sostituendo la finzione con la virtualità, il primo, vero e proprio epicentro di queste opere è la figura del protagonista³¹⁵. Il personaggio principale è l'autore che veste i panni di un'altra persona ed entra inevitabilmente in dialogo con altre immagini del suo io. Un suo primo tratto caratterizzante è il nome. L'onomastica simbolista rappresenta un argomento di discussione apparentemente inesauribile, difatti, per i simbolisti, a causa di ispirazioni cabalistiche, il nome ha un significato mitomagico e può svolgere diverse funzioni: può avere valore sonoro, simbolico, satirico, esemplificativo del carattere del personaggio³¹⁶. L'eroe tipico è una persona eccezionale, un artista, un rivoluzionario, persino un mago. Da un lato è portatore di qualità messianiche, ostracizzato dalla società attorno a lui, portatore di una visione che solo lui è in grado di vedere, dall'altro fa sfoggio

³¹³ Крстева, 1969, p. 146.

³¹⁴ Шахадат, 2017, с. 189.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ I nomi di Otrad, Lazar', Vldar', Svetomir in *Повесть о Светомуре царевиче* "Il racconto del principe ereditario Svetomir" (1971) di Vjačeslav Ivanovič Ivanov (1866-1949) ne sono un chiaro esempio.

di elementi tipici del leader totalitario, pronto a qualsiasi atto pur di creare l'uomo nuovo e un mondo più giusto³¹⁷. È in parte Satana e in parte attore, maestro delle metamorfosi, come gli altri personaggi intorno a lui, cambia maschera se deve e possiede un talento quasi diabolico per la finzione. Per quanto concerne la trama, essa può essere iscritta a diversi generi letterari. Una variante più comune del *жизнетворческий текст* discende dal *Künstlerroman*, un tipo di *Bildungsroman*, dove il protagonista è un artista che desidera possedere l'onnipotenza del creatore. Un tale poeta può agire in diverse forme, può presentarsi come un settario (*Серебряный голубь*, 1909), come un terrorista improvvisato (*Петербург*, 1913/1922), come un insegnante di scuola (*Творимая легенда*, 1907/1913), un uomo senza dio (*Чертova кукла*, 1911), un bambino (*Котик Летаев*, 1919) o una donna dell'alta società non conformista (*Последние страницы из дневника женщины*, 1910). L'eroina/eroe, quasi sempre, compie un arco trasformativo, che può avere esito felice, infelice o incerto, al termine del quale acquista, crea o capisce il suo sé. Al centro delle opere c'è il problema della libertà personale che riguarda la possibilità o l'impossibilità di elaborare un piano per sé stessi e di realizzarlo. La struttura narrativa generale è più o meno la seguente: c'è una trama principale, che può essere attribuita a svariati generi letterari e derivare da situazioni autobiografiche importanti per l'autore, condizionata da un progetto di autorealizzazione (autoscoperta o autoinvenzione della personalità simbolica), nella quale ricorrono una rottura con la società per il bene di creare una realtà alternativa migliore, un progetto di comunità utopica concepito come una sorta di opera d'arte totale ben lungi dal realizzarsi e modelli utopici di relazioni amorose. Particolare attenzione è dedicata al significato spirituale ed interiore degli eventi. Nelle narrazioni con scioglimento non proprio lieto per i protagonisti, l'autore mostra il lato oscuro del *жизнетворчество*, gli eroi che hanno escogitato un piano per sé stessi sono così immersi in esso da non poter più rinunciare e da non accorgersi di eventuali ostacoli. La possibilità di creare la propria vita si rivela un'illusione e i protagonisti si ritrovano prigionieri delle storie che hanno scritto per sé stessi. È ciò che succede in tre fulgidi esempi di *жизнетворческий текст*, ovvero *Мелкий бес* (1905)

³¹⁷ In molti casi, i personaggi incarnano motivi resi famosi già da Dostoevskij in *Бесы* (1837) e da Černyševskij in *Что делать?* "cosa fare?" (1863).

di Fëdor Sologub³¹⁸ (1863-1927), *Серебряный голубь* (1909) di Andrej Belyj³¹⁹ e *Саишка Жегулёв* (1911) di Leonid Nikolaevič Andreev (1871-1919). In *Мелкий бес*, Peredonov soccombe alla promessa di un avanzamento di carriera e a trame e congiure immaginarie, in *Серебряный голубь*, Dar'jal'skij rimane prigioniero di una storia mitopoietica sulla seconda venuta di Cristo e in *Саишка Жегулёв*, il protagonista omonimo si ritrova in un luogo che nulla a che fare con i suoi programmi iniziali. Trattandosi di testi autobiografici, motivi specifici sono legati alla rielaborazione letteraria dell'esperienza personale che si desidera raccontare e perciò esclusiva di quell'opera. Le emozioni che colorano queste opere, le riflessioni che riempiono queste pagine, non sono alienate dai creatori, non rivendicano un'esistenza sovrana estetica ma, con tutta la loro perfezione formale attentamente coltivata, rimangono principalmente segni identificativi dell'io dell'autore³²⁰. È opportuno, infine, fare una precisazione importante a proposito ad altri temi fondamentali connaturati della *fiction* simbolista. Nei romanzi gli autori dispiegano, secondo la propria volontà e in risposta alle proprie necessità al pari degli altri espedienti già menzionati, il tema della creazione, presente in *Серебряный голубь*, *Тридцать три уroda* (1907) e *Творимая легенда* (1907/1913), dove il protagonista, Trirodov, ha la capacità di resuscitare i morti, l'occultismo, sottoforma di visioni mistiche, la magia nera, il settarismo religioso, etc.

2.4.4. *la Литературная мистификация e il roman à clef simbolista.*

Il *жизнетворческий текст* esiste principalmente in due forme: *Литературная мистификация* “mistificazione letteraria” e *roman à clef* simbolista. La *Литературная мистификация* è un testo che ha la particolarità di introdurre nello spazio tra testo del narratore e testo dell'autore un'ulteriore istanza: “l'altro” dell'autore. Lo scopo di un tale procedimento è il rafforzamento della confusione dei confini che dividono fittizio e reale. Lo studio della mistificazione letteraria del secolo d'argento è affrontato dalla slavista

³¹⁸ Sologub è uno di quegli autori in cui si osservano il ripetere di personaggi e motivi, i suoi protagonisti sono spesso insegnanti, come lo scrittore, un'idealizzazione degli anni infantili e adolescenziali, il motivo della creazione, etc. per cui verrebbe quasi spontaneo chiedersi quanti di questi elementi siano autobiografici o meno.

³¹⁹ L'autobiografismo di Andrej Belyj è piuttosto noto. In moltissime sue opere sono presenti personaggi, motivi e situazioni di ispirazione autobiografica. Per esempio, il motivo del conflitto padre-figlio, fortemente basato sul rapporto di Belyj con il padre, è costante in tutte le fasi creative dell'artista.

³²⁰ Лавров, 2007.

Erika Greber³²¹ che, basandosi su lavori precedenti, isolò una serie di caratteristiche del genere:

- (1) le mistificazioni letterarie nascondono tanto quanto rivelano e, per rendere la situazione più complessa, inseriscono elementi di metamistificazione;
- (2) le mistificazioni letterarie sembrano essere più diffuse nei periodi di transizione e la *fin de siècle* russa non fa eccezione;
- (3) la mistificazione letteraria è strettamente legata alla mitopoiesi e al *жизнетворчество* in quanto può fungere da rinascita spirituale per l'autore;
- (4) la mistificazione è una specie di maschera sotto la quale si nasconde una persona reale. Questa maschera è il nome sotto al quale si nasconde il vero autore;
- (5) Le mistificazioni letterarie presentano un aspetto di epigonismo.

L'autore fittizio soddisfa il ruolo di creatore dell'opera, ma per poter essere percepito come autore reale richiede per sé un'immagine personale, un testo "mistificatore" che potrebbe essere una piccola biografia, delle lettere, una prefazione, o un titolo, o qualsiasi altra cosa si trovi nel paratesto³²². Ne deduciamo che gli elementi caratterizzanti che realizzano una mistificazione letteraria sono l'autore, il testo e il paratesto, ordinati secondo una rigida gerarchia che produce una costruzione a *matrěška*. Nell'opera di Valerij Jakovlevič Brjusov (1873-1924)³²³, la mistificazione occupa una posizione speciale. L'autore è, infatti, autore di romanzi, racconti e versi dove nasconde sé stesso dietro una serie di pratiche mistificanti, facendo ampio uso dell'apparato paratestuale, inventandosi una scuola letteraria o reinventandosi come autrice donna, un fenomeno relativamente nuovo sul mercato letterario. In *Огненный ангел* (1909), lo scrittore crea una costruzione piuttosto intricata per attribuire la narrazione a un autore di fantasia, in *Последние страницы из дневника женщины* (1910) e *Стихи Нелли* (1913), Brjusov usa il *приём* del *gender-shift* e scrive come se fosse una donna, in racconti come *В подземной тюрьме*, *В зеркале*, *Бемоль* "Bemolle", una breve indicazione attribuisce il racconto a uno psichiatra, a un manoscritto ritrovato o a un altro autore. L'emergere del *roman à clef* nella letteratura russa è indissolubilmente legato al crescente interesse per

³²¹ Greber, 1993.

³²² Genette, 1989.

³²³ Лавров, 198; Шахадат, 2017.

la letteratura documentaria e memorialista degli anni Venti. Un romanzo simbolista è quasi sempre un *roman à clef*³²⁴, perché è un genere pensato per rimuovere i confini tra realtà e finzione, spostando l'azione in un terzo spazio sintetico (in senso hegeliano) che potremmo definire "realtà virtuale". La trama del romanzo a chiave simbolista rivela nella maggior parte dei casi il tema della rivoluzione che di regola possiede due dimensioni: una dimensione sociopolitica, improntata al miglioramento delle condizioni materiali e, soprattutto, una dimensione spirituale, votata alla riparazione delle coscienze distrutte nei secoli precedenti. Una lettura di questo tipo si ritrova in *Огненный ангел* (1909) e *Серебряный голубь* (1909). Nel romanzo *Огненный ангел*, Valerij Brjusov si divide in un anonimo editore, nel possessore di un manoscritto e nel cavaliere Ruprecht, Nina Ivanovna Petrovskaja (1879-1928), letterata e amante contesa del poeta si trasforma in Renata, un personaggio ambiguo, una strega o una visionaria, Andrej Belyj, rivale in amore e in poesia, diventa l'angelo Madiele e l'enigmatico Heinrich, Mosca cede il posto a Colonia e l'azione viene trasferita dal XIX secolo al XVI secolo. Il vissuto autobiografico diventa la base di una narrazione complessissima che ha bisogno di molteplici chiavi per svelare tutti i suoi piani. Oltre al sottotesto rivoluzionario, infatti, si trovano elementi di occultismo, di patografia, reinterpretazione, mitopoiesi, ibridazione letteraria, etc. È un'opera che entrò in contatto diretto con la realtà e in qualche modo la modificò, considerando che quando uscì molti, capendo di chi si stesse parlando, scoprirono dei retroscena sulle persone reali e che Nina Petrovskaja si convertì al cattolicesimo e cambiò il suo nome in Renata. Andrej Belyj in *Серебряный голубь* ricicla la propria esperienza personale, usa l'arte letteraria come strumento terapeutico (scriptoterapia) e racconta una storia in cui poeti a lui vicini e amici si trasformano in personaggi di fantasia³²⁵ e il settarismo religioso funge da allegoria del conflitto oriente-occidente, dello spettro del nichilismo. Altri romanzi a chiave sono la dilogia di Zinaida Nikolaevna Gippius (1869-1945), *Чертова кукла* (1911) e *Роман-царевич*, una combinazione di verità e bugie, risultato della tragica solitudine della sua anima e *Сашка Жегулёв* (1911) di Leonid Andreev, che descrive la storia di un perdente, basata sulle vite di persone reali, per descrivere il modello di un personaggio negativo.

³²⁴ ; Шахадат, 2017, с. 178.

³²⁵ L'amico Sergej Solov'ëv, nipote del filosofo importantissimo per i simbolisti, diventa insieme a Belyj stesso il prototipo del protagonista, nel falegname Kudejarov la critica ha riconosciuto Dmitrij Sergeevič Merežkovskij, nella bella Katja, Assia Turgeneva, amata dall'autore.

Capitolo terzo

Тридцать три урожая: la narrazione autobiografica di Lidija Zinov'eva-Annibal

3.1. Lidija Zinov'eva-Annibal: Vita e opere

Она не очень много говорила, не давала идейных решений, но создавала атмосферу даровитой женственности, в которой протекало все наше общение, все наши разговоры. Л. Д. Зиновьева-Аннибал была совсем иной натурой, чем Вяч. Иванов, более дионисической, бурной, порывистой, стихийной, вечно толкающей вперед и ввысь³²⁶.

Queste le parole del famoso Nikolaj Aleksandrovič Berdjaev (1874-1948) su Lidija Zinov'eva-Annibal, uno tra i personaggi femminili più affascinanti dell'età d'argento. Lidija nacque in una famiglia nobile, imparentata con l'aristocrazia serba da parte di padre e da parte di madre con quella svedese. Tra i suoi avi vi si trovava anche l'antenato etiope di Puškin, Abram Petrovič Gannibal (1696-1781) a cui si ispirò per il proprio nome d'arte. Già durante l'infanzia iniziò a maturare quesiti che la perseguiteranno per tutta la vita. In particolare, un episodio che riguarda l'accudimento di cuccioli d'orso poi uccisi da falciatori generò in lei le prime domande sul bene e sul male e su perché Dio permetta quest'ultimo. L'istruzione domestica non ebbe molto successo, era una bambina pestifera e diede non poche frustrazioni ai suoi genitori. Lei stessa scrisse riguardo la sua adolescenza:

³²⁶ “Non parlava molto, non mostrava posizioni ideologiche, ma aveva creato un'atmosfera di femminilità in cui si svolgevano tutte le nostre interazioni e le nostre conversazioni. Lidija Zinov'eva-Annibal era di una natura ben diversa da quella di Vjačeslav Ivanov, era più che dionisiaca, vivace, impetuosa, spontanea, sempre rivolta in avanti e verso l'alto”. Da Н. А. Бердяев, *Ивановские среды* // С. А. Венгерова (Под ред.), 1918. с. 98.

к 14-ти годам я была уже настолько невыносимо капризна <...>, что родные решили позвать докторов и с их совета отправить меня на несколько лет за границу в немецкую школу.³²⁷

Successivamente, venne espulsa dal ginnasio di Pietroburgo (perché aveva chiamato le sue istitutrici maiali) e mandata in un collegio femminile in Germania, dove si guadagnò il soprannome “der Russische Teufel³²⁸”. Lì tenterà due volte il suicidio, salvandosi solo grazie all’intervento delle suore e delle compagne, ma sarà allontanata solo dopo essere stata sorpresa in atteggiamenti intimi con un’altra collegiale. Per poter continuare la sua istruzione, i genitori si videro costretti ad assumere un insegnante di storia, un promettente storico chiamato Konstantin Semënovič Švarsalon (1857-?), un uomo che svolse un ruolo significativo nella sua vita. Egli fu in grado di riempire rapidamente i vuoti spirituali della giovane Lidija, che si crogiolava nell’eloquenza dell’istitutore che le raccontava di mitologia greca, degli eroi di Roma e delle idee del socialismo. Švarsalon le parlava di obiettivi elevati e di persone nobili, Lidija assorbì queste idee di libertà ed eroismo e con lui intraprese l’attività rivoluzionaria e cospirativa degli anni Ottanta. Ben presto l’amicizia e la reciproca ammirazione si trasformarono in qualcosa di più e i due decisero di convolare a nozze nel 1886. Dal matrimonio nacquero tre figli: Sergej (1887-1941), Vera (1890-1920) e Konstantin (1892-1918?). Nel 1888, la futura scrittrice si iscrisse all’università di Berna e nel 1889 viene pubblicato il suo primo *рассказ*, *Неизбежное зло* su *Северный вестник*, firmato “Švarsalon”. Nell’estate del 1893, scoperta l’infedeltà di lui, il matrimonio si sciolse. L’anno dopo, durante un viaggio a Roma, fece un incontro destinato a cambiare per sempre la sua vita, quello con il suo grande amore, Vjačeslav Ivanov³²⁹. Lo scrittore russo descrisse quel momento con queste parole:

“Встреча с нею была подобна могучей весенней дионисийской грозе, после которой все во мне обновилось, расцвело и зазеленело...”³³⁰

³²⁷“A 14 anni ero già insopportabilmente capricciosa [...] i miei genitori decisero di chiamare i medici e dietro loro consiglio mi mandarono all’estero per qualche anno, in un collegio tedesco”. Da H. A. Богомолов, *История несостоявшегося брака. Памяти Ларисы Ивановой, // Id.*, 2010b, c. 101.

³²⁸ “Diavolo russo”.

³²⁹ “О милый, милый, помимо страсти мы так близки друг к другу, мы могли бы жить вместе и быть счастливыми и полезными, потому <что> вместе мы вполне находим себя...” scrive l’autrice su di lui.

³³⁰“Incontrarla è stato come una possente tempesta primaverile, dionisiaca, e dopo quel momento tutto in me è sbocciato, si è rinnovato ed è diventato fecondo”. Da Богомолов, 2009, c. 7.

Per Ivanov, lei era l'emblema della forza dionisiaca in grado di rinnovare il mondo. Quello stesso anno si trasferisce in Italia per diventare cantante, prima a Pesaro e poi a Firenze, dove riprende i contatti con il futuro marito. Nel 1895 i due intrecciarono i loro destini, benedetti nell'anno successivo dalla nascita di una bambina, Lidija. Nel 1896 Ivanov ottenne il divorzio (con il divieto di risposarsi però), ma fino al 1899 i due furono costretti a nascondere la loro relazione poiché Švarsalon minacciava di portarle via i figli e rifiutava di divorziare. Vissero in Francia, Svizzera ed Italia, recandosi solo occasionalmente e separatamente in Russia. Intanto, Lidija proseguiva gli studi di lettere e canto (con esperti quali Pauline Viardot (1821-1910), che le spiegò infine l'impossibilità di diventare una cantante professionista). Nel 1899, dopo qualche tentativo infruttuoso, i due riuscirono a sposarsi in una chiesa greca di Livorno e a battezzare la loro figlia. La cerimonia terminò alla maniera greca, con l'avvolgimento degli sposi nella lana d'agnello, che loro trovavano molto affascinante. Entrambi gli sposi, infatti, credevano che il cristianesimo discendesse oltre che dall'ebraismo, dalla religione ellenica. Dall'autunno 1899 alla primavera del 1900, la coppia visse in Inghilterra, dove nacque la loro secondogenita Elena, che purtroppo morì solo due settimane dopo. Trascorsero l'estate a San Pietroburgo, dove Ivanov vide il filosofo Vladimir Solov'ëv. Nel 1900-1901, gli Ivanov partirono per Atene da dove compirono un pellegrinaggio in terra santa, visitando per strada anche l'Egitto. Si stabilirono a Ginevra nel 1902. Il soggiorno di quattro mesi degli Ivanov a San Pietroburgo, nel marzo-luglio 1904, fu significativo per il riavvicinamento con gli scrittori del circolo simbolista: Valerij Brjusov, Konstantin Bal'mont, Andrej Belyj e altri. Qui Lidija si distinse come personaggio centrale nel cenacolo della *Башня* "La torre", il loro appartamento, grande e confortevole, pieno di vecchi mobili e di stampe, illuminato esclusivamente da candele. Nella "torre" tutta l'élite artistica di San Pietroburgo si ritroverà nei famosi *jours fixes*, le notti tra il mercoledì e il giovedì, momenti di conversazione e autopresentazione artistica, secondo i famosi simposi platonici:

На «Ивановских средах» встречались люди очень разных даров, положений и направлений. Мистические анархисты и православные, декаденты и профессора-академики, неохристиане и социал-демократы, поэты и ученые, художники и мыслители, актеры и общественные деятели, — все мирно сходились на Ивановской башне и мирно беседовали

на темы литературные, художественные, философские, религиозные, оккультные, о литературной злобе дня и о последних, конечных проблемах бытия...³³¹

In quel periodo Lidija riesce a pubblicare il dramma *Кольца*, il primo a riportare il nome dell'autrice. Nel 1905 escono *Северные цветы* e *Тени сна*, contraddistinte dai problemi filosofici e da forti impronte liriche. In linea con i dialoghi della torre e influenzati dallo stile di vita di Dmitrij Sergeevič Merežkovskij, Zinaida Gippius, Dmitrij Vladimirovič Filosofov (1872-1940) e Michail Alekseevič Kuzmin (1872-1936), nei coniugi Ivanov si sviluppò l'idea di creare una famiglia come unione di tre. Lidija e suo marito, infatti, credevano che un'unione erotica in cui sperimentare l'estasi rituale potesse condurre alla purificazione e preparare il ritorno dell'individuo ad un'unità divina, portando così alla creazione di una chiesa universale, "где Эрос воплощается в кровь и плоть"³³². A questa unione presero parte prima Sergej Mitrofanovič Gorodeckij (1884-1967), giovane poeta ventiduenne, e poi Margarita Vasil'evna Sabašnikova (1882-1973)³³³. Ma l'idea si rivelò ben presto utopica: da un lato Gorodeckij rifiutò di unirsi ad Ivanov perché uomo, dall'altro il matrimonio della Sabašnikova con Maksimilian Aleksandrovič Vološin (1877-1923) si sciolse e l'amore travolgente di quest'ultima per Ivanov spaventò Zinov'eva-Annibal. In questo periodo maturò l'idea della scrittrice di raccogliere e unire tutte le storie basate sui ricordi d'infanzia, nacque così *Трагический Зверинец*. Dal 1904 al 1906 comparvero sulle riviste anche i racconti *Отрывок из письма о неблагополучии мироздания* e *Нет*, che attirarono l'attenzione dei lettori sui problemi del terrore politico, degli omicidi e delle discrepanze tra il male nel mondo reale e la divinità dell'uomo. Il lavoro più famoso di questi anni rimane però *Тридцать три урода* (1907), pubblicato dalla casa editrice *Оры* e dedicato ad Ivanov. Morì di scarlattina nel 1908, a soli 41 anni,

³³¹ "Nei mercoledì degli Ivanov si riunivano persone con posizioni, tendenze e doni molto diversi: ortodossi e mistici anarchici, accademici e decadenti, neocristiani e socialdemocratici, poeti e scienziati, artisti e pensatori, attori e personaggi pubblici. Tutti convergevano pacificamente nella torre degli Ivanov e discutevano amabilmente di questioni letterarie, artistiche, filosofiche, religiose, occulte, dell'argomento letterario del giorno o sugli ultimi problemi dell'essere". Da Н. А. Бердяев, *Ивановские среды* // С. А. Венгерова (Под ред.), 1918. с. 321.

³³² "in cui l'Eros si incarna nel sangue e nella carne". Da М. В. Михайлова, // С. Ю. Вадимовна (Ред.), 2018, с. 62.

³³³ Pare che entrambi i coniugi nutrissero una simpatia particolare anche per Valerij Brjusov ma non si concretizzò mai. *Id.*, с. 14.

dopo che, già segnata dalla polmonite, venne contagiata da figli di contadini ai quali prestava cure:

...лег с ней на постель, поднял ее. Она прижимала его, легла на него и на нем умерла. Когда с него сняли ее тело, то думали, что он лежит без чувств. Но он встал сам, спокойный и радостный. Ее последние слова были: "Возвещаю вам великую радость: Христос родился."³³⁴

Dopo la sua morte³³⁵, Ivanov si preoccupò della pubblicazione delle opere di sua moglie e altri personaggi di sua conoscenza, come Anna Rudol'fovna Minclova (1865-1910) crearono persino una mitologia sulla scrittrice, dove la Zinov'eva-Annibal prendeva il posto del "maestro" esoterico e la sua dipartita aveva un significato sacro. Con la scomparsa della principale mecenate, i mercoledì nella torre non furono più gli stessi e ben presto svanirono. Ad Ivanov rimase solo il ritratto dipinto dalla Sabašnikova. Per molti anni, a detta di Vjačeslav Ivanov, Lidija visitò in sogno suo marito e in uno di questi lo avrebbe invitato a prendere in moglie la figlia Vera, Lidija sarebbe entrata in lei e i due avrebbero potuto di nuovo stare insieme fino alla prossima vita.

Lidija Zinov'eva-Annibal, donna illuminata, chiamata Diotima come il personaggio del dialogo platonico, visse una vita breve ma molto difficile, interamente composta da contraddizioni e slanci mistici, dal desiderio di emancipazione sociale all'assoluta indifferenza, dall'adorazione di Dioniso alla dolorosa ricerca di Cristo, dalla tendenza all'ostinazione alla più completa abnegazione, dall'ebbrezza dei piaceri sensuali al rigoroso ascetismo, dalla gioia di vivere a vari tentativi di suicidio. Tuttavia, le sue aspirazioni quasi mai miravano a trovare personalmente la felicità e la prosperità, erano, piuttosto, rivolte al mondo e alle persone. Per tutta la vita ha cercato l'amore perfetto, "l'amore senza parzialità", senza istinto possessivo, un amore nella sua essenza ideale, purificante, aperto al mondo intero. Nelle sue opere, Annibal ha tracciato tutte le possibili varianti del sentimento: l'amore passionale, l'amore come rapimento, l'amore cieco, l'amore sacrificale, l'amore amicale, etc. e lo ha incarnato in eroine viventi e sofferenti. Le sue passioni per la letteratura, la scrittura, il canto, l'arte e il *жизнетворчество* la accompagnarono sempre, insieme a un forte senso religioso. La religiosità di Zinov'eva-

³³⁴ "...si sdraiò sul letto con lei, la sollevò, la abbracciò e la tenne stretta a sé e su di lui lei morì. Quando hanno spostato il suo corpo da lui, pensarono che avesse perso i sensi. Ma ad un tratto si alzò sereno e felice. Le sue ultime parole sono state: vi annuncio una grande gioia: Cristo è nato". Da Волошин, 2000, 26 ноября.

³³⁵ Un evento così travolgente nella vita del poeta da ispirare uno dei suoi cicli più grandi, *Cor Ardens*.

Annibal prese, talvolta, forme dolorose: dalla ribellione contro la chiesa alla costruzione di una nuova chiesa universale come unione di cuori traboccanti d'amore. Eccentrica, indipendente, orgogliosa, provocatrice, allegra, amichevole e aperta alle persone, era caratterizzata da una straordinaria attrazione verso gli altri. Sapeva ascoltare con uguale benevolenza un raffinato ragionamento simbolista e le parole ardenti e incoerenti di una contadina del villaggio. Questa sua personalità unica, da autentica menade russa, baccante di Dioniso, ha attirato diverse figure attorno a lei, primo fra tutti il marito Vjačeslav Ivanov. Molti elementi del personaggio Lidija Zinov'eva-Annibal ci sono noti grazie a numerose *memoir* del simbolismo russo. Frequentemente vi è descritta come una figura intensa, di straordinaria bellezza e saggezza, con indosso un caftano cremisi, che, come una tunica, le scendeva dalle spalle sullo sfondo di un interno *bohémien* drappeggiato di tappeti rossi, o come una versione *fin de siècle* dell'archetipo de "la moglie del grande poeta", o ancora come un'appendice o un'eco del marito. Sergej Gorodeckij, in uno studio sulla sua creatività³³⁶, la definì una capostipite della letteratura femminile, che finalmente aveva ritrovato una voce propria, Aleksandr Blok scrisse che in lei era presente "по-детски дерзостно, по-женски таинственно"³³⁷. Vrjusov e Kuzmin parlarono beffardamente del modo in cui si comportava, sia nella vita che creativamente. Margarita Sabašnikova la descrive così:

странно-розовый отлив белокурых волос, яркие белки серых глаз на фоне смуглой кожи. Лицом она походила на Сивиллу Микеланджело — львиная посадка головы, стройная сильная шея, решимость взгляда; маленькие уши парадоксально увеличивали впечатление этого львиного облика: Такая любого Диониса швырнет себе под ноги³³⁸.

L'unione con Ivanov, durata 12 anni, è stata un'unione creativa di personalità forti e brillanti e i coniugi si consideravano un'unica entità. Ciononostante, se Vjačeslav Ivanov fin dall'inizio è stato accompagnato dal successo, la prosa, le opere teatrali e i versi di Zinov'eva-Annibal sono stati subito oggetto di rifiuto e critiche, considerati scandalosi per la sua insolita interpretazione del tema dell'amore, della morte, della famiglia e del matrimonio e, soprattutto, a causa dell'introduzione del tema dell'amore saffico. È noto

³³⁶ Городецкий, 1908, с. 97.

³³⁷ "impudenza infantile e mistero femminile". Da Блок, 1971. с.22

³³⁸ "strana sfumatura rosa nei capelli biondi, occhi grigi bianchi e luminosi sullo sfondo della pelle scura. Il suo viso era come la sibilla di Michelangelo: testa di leone, collo snello e forte, sguardo determinato; le orecchie piccole paradossalmente aumentavano l'impressione della somiglianza con un leone. Una persona del genere getterebbe qualsiasi Dioniso ai suoi piedi". da *Воспоминания о Максимилиане Волошине*, 1990, с. 121.

che nei circoli simbolisti russi l'opera di Zinov'eva-Annibal fosse percepita con una discreta nota di ironia. Esemplificativo è il caso del famigerato lavoro iniziale, il romanzo incompiuto *Пламенники*. Proposto per la stampa, riuscì a pubblicarne solo qualche capitolo che provocò la reazione negativa di Fëdor Dmitrevič Batjuškov (1857-1920), Aleksandr Ivanovič Kuprin (1870-1938), Dmitrij Merežkovskij e Zinaida Gippius. Batjuškov lamentava la scelta delle parole, mentre Merežkovskij le rimproverava l'artificiosità e Brjusov, dopo aver letto il romanzo, cercò di impedirne la pubblicazione³³⁹. Il romanzo riflette la passione di Vjačeslav Ivanov per i culti dionisiaci. Per quest'opera, Zinov'eva-Annibal si ispira per la trama al mito tragico di Agave, che, resa folle per non aver creduto in Dioniso, uccise il proprio figlio, e crea un artefatto in cui le idee di Ivanov vengono sottilmente trasposte. Definito *роман-поэма*, nel romanzo in questione (e nella produzione dell'autrice in generale) fanno da sfondo principi che si negano a vicenda: il dionisiaco e il Cristo, il cattolicesimo e l'emancipazione femminile, la giustizia sociale umana e la giustizia divina, etc. Dal punto di vista artistico, l'autrice combina il realismo, mostrando vivamente il *быт*, con i principi dell'impressionismo ornamentale modernista, creando una prosa che gravita sempre di più verso il simbolismo. Prima dell'incontro con Ivanov aveva pubblicato un altro racconto, *Неизбежное зло*. Questo testo, definito *Этюд* "studio" dall'autrice³⁴⁰, è una storia tradizionale che affronta il tema classico dello sfruttamento dei contadini, ma si concentra anche sui temi della maternità e dell'accudimento. La protagonista è Avdoja, una giovane donna che è obbligata ad occuparsi delle cure di ricchi proprietari terrieri per impedire alla propria famiglia, soprattutto al figlio neonato, di cadere in rovina. La particolarità del racconto è la caratterizzazione dei personaggi, nello specifico della protagonista, che emerge da dialoghi o gesti. Annibal delinea i propri personaggi da un punto di vista esterno, qualche volta li fa dialogare, ma non esprime mai i loro pensieri usando monologhi interiori. Avdoja parla poco e quando lo fa la maggior parte delle sue battute consistono in "Я ничего", "Я ничего, Николай", "не нам бабам решать", "Я ничего...деньги нужн", "сесть надо", etc. Le parole di Avdoja sembrano essere una negazione del suo essere e della propria possibilità di scelta, parole di indifferenza che però sono spesso contraddette

³³⁹ Михайлова, 2022. <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/360/>

³⁴⁰ https://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2011/03/zinovjeva-annibal_archiv_rim_opis_v.1.0_06.2012.pdf, p. 8.

dal suo corpo, dal movimento delle spalle e dei seni, dal pallore del viso e dalle lacrime che scendono sulle guance, che danno una risposta più autentica delle frasi pronunciate.

Cercando di stabilire la propria voce come scrittrice, Zinov'eva-Annibal ha dovuto definire prima la propria posizione rispetto a un discreto numero di influenze forti e pervasive: la visione mistica della donna dell'epoca, il ruolo riservato alle donne nell'arte e nell'amore, ma soprattutto il matrimonio con Ivanov, una delle figure chiave che teneva in piedi questa visione. Tale sforzo è facilmente rintracciabile in *Кольца* (1905), il primo illuminato debutto a suo nome. Nella prefazione che precede il dramma, Ivanov parla della base filosofica dell'opera, ovvero l'espansione del nostro io sofferente al mondo infinito attraverso l'approfondimento della sofferenza personale. Questo, a suo avviso, riporta il dramma al mistero e alla sua fonte originaria, il servizio liturgico all'altare del dio sofferente. Ciononostante, l'interpretazione dell'opera non è cosa semplice, già i contemporanei sottolineavano l'incomprensibilità della sua interpretazione³⁴¹ e, secondo qualche esegeta, è addirittura una partitura dal concetto di amore di Vjačeslav Ivanov³⁴². La tragedia si compone di tre atti che trattano i temi dell'ampliarsi dell'amore monogamo, della rinuncia e della necessità del sacrificio. Solo apparentemente il tradizionale motivo del triangolo amoroso costituisce la base dell'intreccio della trama, il reale conflitto generatore è da ricercarsi nel problema della scelta tra l'amore ordinario e l'amore universale, divino. In tal senso, l'opera può essere definita un *drama à clef*, le cui chiavi possono essere recuperate nella riflessione estetica e filosofica di Vjačeslav Ivanov. Il personaggio principale è Aglaja, moglie e madre felice, che con il secondo marito Aleksej condivide un sentimento speciale e profondo, imperniato sulla reciprocità del loro amore. Tuttavia, ella sa che amare Aleksej non vuol dire tenerlo solo per sé. Pertanto, in nome dell'amore assoluto, cerca di liberarsi dal proprio egoismo e di condividere l'amato con gli altri. Com'era successo nella vita reale agli Ivanov, questa missione si rivela votata al fallimento: il matrimonio di Aglaja subisce delle crisi, Aleksej la tradisce e quando alla fine decide di rimanere con Anna, ella perde sia i figli che lo stesso Aleksej. La tragedia è caratterizzata da un sapiente utilizzo del simbolismo dei fiori e dei colori. Aglaja, personaggio lacerato, ideale di donna fatale e di manifestazione di femminilità divina, è dominata dal bianco e dal rosso, i gigli bianchi che sono menzionati nel suo appartamento

³⁴¹ Михайлова, 2009, с. 17.

³⁴² М. В. Михайлова, // С. Ю. Вадимовна (Ред.), 2018, с.

sono i fiori che nella tradizione cristiana sono attribuiti a Maria, madre di Dio, indici di un amore puro e sacro, e creano un delizioso contrasto con le rose rosse e viola, simboli di passione che rimandano ad Afrodite e designano Aglaja come personificazione della bellezza. Talvolta compaiono anche i papaveri rossi, presagio delle perdite che di lì a poco avrebbero colpito i protagonisti, e i tulipani gialli (già dal primo atto), simboli di tradimento e menzogne³⁴³. Ma l'immagine forse più significativa dell'intero dramma è quella del delfino morto che galleggia sull'oceano. Il cadavere del mammifero simboleggia l'avvicinarsi della tragica fine, il mare rappresenta la libertà e insieme manifestano l'impossibilità di raggiungere l'autodeterminazione per i personaggi, un tema che risuonerà più forte in *Тридцать три урода*. L'opera è un *жизнетворческий текст* nel senso più profondo del termine. L'autrice riprende elementi delle *Βάκχαι* "Le Baccanti" (405 a.C.) di Euripide (485-406 a.C.), motivi tipici del simbolismo e li intreccia al proprio vissuto autobiografico. In particolare, con la costruzione di un racconto in cui si supera l'amore egoistico e ci si riconcilia con le rivali in amore, Zinov'eva-Annibal cercava di redimere uno dei suoi grandi peccati, l'aver portato via Ivanov alla moglie e al figlio, l'unica volta in cui ha messo i propri interessi prima di tutti gli altri.

Sebbene non sia la sua opera più famosa, la raccolta *Трагический Зверинец* è definita il *magnum opus* dell'autrice, poiché dimostra di essere quella dove Zinov'eva-Annibal è in pieno controllo dei suoi talenti. È un ciclo di racconti (*Медвежата, Волки, Царевна-Кентавр, Черт*, etc.) elaborati da ricordi d'infanzia, adolescenza e giovinezza che è stato in grado di ispirare anche altre opere, quali *Зверинец* (1909,1911) di Velimir Chlebnikov (1885-1922) e *Небесные верблюжата* (1913) di Elena Genrichovna Guro (1877-1913). Le storie parlano di ribellione, giovinezza, dell'amore per il corpo, della crudeltà, della disumanità, dell'intersezione tra natura e cultura, feroce e domato. Il libro inizia con la *наивность* "ingenuità" e la *чистота* "purezza" che avevano reso più affascinanti le pagine di Tolstoj, ma qui i ricordi vengono rifratti attraverso lo straniamento dello spirito insicuro della donna presente. Essendo un ciclo di racconti autobiografici, le storie condividono tutte la stessa eroina, Vera, un nome che ricorre spesso nella produzione di Annibal. Nelle prime pagine si esplora la relazione di Vera con gli animali selvatici, orsetti o volpi, e la progressiva presa di coscienza del privilegio di classe. In *Царевна-*

³⁴³ Токарев, 1982, с. 90.

Кентавр, per esempio, l'autrice utilizza i motivi del mondo naturale e il desiderio di essere per metà donna e per metà cavallo per manifestare la presenza del divino nella natura e nell'animale, ma ci sono anche scene di sofferenza e di elemosina che si colorano di un vivo significato politico. In *Черт*, l'artista guida il lettore attraverso l'inferno dell'adolescenza, trasformata nel classico demone della decadenza russa, affascinata dalle fruste, dai giochi erotici, dalle ruberie, dall'inganno e dalla tortura. Si giunge in *Воля* "Volontà", al paradiso ritrovato, in cui una Vera diciottenne è pronta a condurre una vita piena d'amore e di lotta. La sua missione è ispirata sia dall'inerzia sociale russa, dal dolore (che nasce, per esempio, dalla vista del cadavere di un'amica di bassa estrazione sociale morta di parto) e dalla sua insaziabile voglia di libertà. Ogni storia termina con la ricerca e il ritrovamento di risposte nel cristianesimo.

Un altro aspetto della sua vita, le relazioni nate nell'ambiente della torre, è presentato in altre opere, in *Голова Медузы* o nel dramma satirico *Певучий осел*. In *Голова Медузы*, le idee di Ivanov sono mostrate nella loro fallacità (per cui non si può parlare esclusivamente di una Lidija appendice o eco, asservita alle idee del marito). Raffigura l'incontro di un artista decadente russo, un Perseo, un certo Neznakomov, in cui non è difficile riconoscere Blok, con uno scultore inglese ossessionato dalla pietra e da Medusa per la sua capacità di trasformare in pietra inerme e caos ciò che contempla. *Певучий осел* (1906) è una variazione di *A Midsummer night's dream* (1596) di William Shakespeare (1564-1616), composta da versi con inserti di Ivanov. In *Певучий осел*, il tema principale consiste nella differenza tra vita ed arte. Se nella vita, per l'autrice, tutti sono uguali, nell'arte si manifesta la differenza tra gli umani comuni e i celestiali, coloro che sono in grado di far risplendere il divino che è dentro di loro e possono sentire l'impulso dell'energia creativa. Il dramma usa Shakespeare come pretesto per satirizzare il canone simbolista russo. Anche esso è un *drama à clef* e la trama in cui un asino è conteso dal re e dalla regina delle fate, Oberon e Titania, richiama l'amore sciocco che legava Gorodeckij (l'asino), Ivanov (Oberon) e Zinov'eva-Annibal (Titania).

3.2. *Тридцать три уroda*: il punto di vista della storia della letteratura

Lidija Zinov'eva-Annibal è famosa in Russia per due ragioni, la prima riguarda il suo ruolo di moglie di uno dei lumi del simbolismo russo, Vjačeslav Ivanov, la seconda, invece, è l'aver scritto un racconto di infima reputazione, *Тридцать три уroda*, la prima

opera letteraria russa a sviluppare i tratti salienti di una relazione omosessuale femminile. La prima idea del racconto è associata a una crisi del rapporto dell'autrice con il marito, probabilmente tra il 1904 e il 1906. In una lettera a Marija Michailovna Zamjatina, Lidija Zinov'eva-Annibal parla dell'origine della storia:

Вместе с тем навязывается и зреет повесть большая о страшной любви ледяного огня, моей любви, которую почуяла Гиппиус когда так неожиданно спросила меня: «А Вы Л.Д. любите ли кого-либо? Наприм. любите ли Вяч. Ив.?» и я смутилась до души и ответила «Не знаю». Я не люблю, я люблю, я горю, я безумна. Не знаю...³⁴⁴

Successivamente il titolo dell'opera viene citato per la prima volta in una lettera di maggio dello stesso anno:

А я вчера написала рассказ: Тридцать три уroda. Это моя мука высказалась в очень странной форме. Задуман он давно. Только, увы, так как я рассорилась с "Весами" и не в мире с "Руном", то поместить такой рассказ - негде. Ужасно это...³⁴⁵

La versione di cui si parla in questo passaggio, completata il 15 maggio 1906, si rivela non definitiva e Annibal decide di portarla con sé in Svizzera, a luglio, per rielaborarla, come è testimoniato da un ricordo di Lidija Ivanovna, figlia dell'autrice:

Над чем он тогда работал, для меня было еще неясно, а мама писала повесть, называвшуюся «Тридцать три уroda». Ко дню рождения мамы я вырезала из бумаги 33 фигурки, сшила их в виде маленькой тетрадки, преподнесла маме с надписью и вопрошала: не могут ли 33 уroda образовать одного красавца? Я помню, что эта мысль позабавила взрослых и, к моей гордости, возбудила у них целую дискуссию...³⁴⁶

³⁴⁴ “Allo stesso tempo mi si impone e matura una grande storia sul terribile amore del ghiaccio per il fuoco, il mio amore, che Gippius ha intuito quando mi ha inaspettatamente chiesto: e voi «Lidija Dmitrievna, amate qualcuno? Per esempio, amate Vjačeslav Ivanov?» Ero imbarazzata fino al midollo e ho risposto «Non lo so». Amo, non lo amo, sto impazzendo, soffro, non lo so...” Da *РГБ. Ф. 109. Карм. 23. Ед. хр. 7. Л. 16 об.*

³⁴⁵ “Ieri ho scritto un racconto: *Trentatré mostri*. È il mio supplizio espresso in modo molto strano. L'ho pianificato per molto tempo. Solo che da quando ho litigato con la *Bilancia* e sono in guerra con il *Vello*, non c'è posto per una storia del genere. È terribile...” Da Н. А. Богомолов, С. В. Шумихин, 2000, с. 471.

³⁴⁶ “A cosa stesse lavorando in quel momento non mi era ancora chiaro, ma mamma stava scrivendo un racconto chiamato *Trentatré mostri*. Per il compleanno di mamma ho ritagliato 33 figure di carta e le ho cucite in un piccolo quaderno. Ho presentato a mamma l'iscrizione e le ho chiesto: «33 mostri non possono formare un bell'uomo?» Ricordo che questo mio pensiero divertiva gli adulti e, a mio vanto, suscitava tra loro una tale discussione...” Da Л. В. Иванова, 1992, с. 241.

Lì si scambia lettere con il marito, vuole sapere cosa ne pensa e, forse, qualche consiglio³⁴⁷. Due mesi dopo ci fu la prima lettura pubblica del racconto durante uno dei ritrovi nella torre. Fin da subito, ciò che suscitò maggior dibattito fu la sessualità delle protagoniste e i trentatré artisti. Il 10 gennaio 1907, gli Ivanov ricevono una lettera. È del *Петербургский Комитет по делам печати* “Comitato stampa di San Pietroburgo”, *Тридцать три урода* è troppo esplicito, vi si trovano segni di reato, perciò non potrà essere pubblicato. Fortunatamente, in seguito a un processo, Zinov’eva-Annibal otterrà il permesso. Il fatto che suo fratello all’epoca rivestiva il ruolo di governatore cittadino di San Pietroburgo può aver contribuito in questo. Fu un immediato *succès de scandale*, la trama sensazionale, inedita per il pubblico di lettori russo, creò scalpore e solo nel primo anno d’uscita l’opera venne ristampata tre volte. Purtroppo, lo stesso non si può dire dell’accoglienza da parte della critica. Difatti, sia i critici ostili al simbolismo, che i rappresentanti della filosofia religiosa russa, che i fratelli “nella penna”, i simbolisti stessi, con unanimità condannarono l’opera: lo scrittore Aleksandr Valentinovič Amfiteatrov (1862-1938) la definisce un’inezia spacciata per opera d’arte³⁴⁸, lo studioso di letteratura pornografica russa, Grigorij Semënovič Novopolin (1873-1940) dirà che nessuno è sceso così in basso prima di lei³⁴⁹, Andrej Belyj, al quale non piaceva Lidija, che considerava pretenziosamente stravagante, era convinto che l’autrice avesse ceduto alle tendenze dell’epoca e che così non potesse far fronte ai “сложнейшими загадками и противоречиями существования”³⁵⁰, Zinaida Gippius la considerò un’opera mediocre³⁵¹ e così tanti altri che bollarono il racconto come immorale, pornografico o incomprensibile. Dopo la morte di Lidija Zinov’eva-Annibal, all’apice del suo successo, Vjačeslav Ivanov tentò la pubblicazione di una quarta edizione dell’opera della defunta moglie, ma senza successo e la cultura sessuofoba sovietica impedì per anni un’ulteriore ristampa. Tutto ciò ha permesso che il racconto finisse nel dimenticatoio per un certo periodo di tempo, anche se, per la sua qualità artistica, ha continuato a esercitare fascino su una discreta quantità di studiosi. Nel corso degli anni, gli esegeti hanno interpretato in

³⁴⁷ *Письмо от 27 июля 1906 года // РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 3. Л. 23 об.*

³⁴⁸ А. В. Амфитеатров, *Против течения*, Москва, Т8, 2018. с. 149.

³⁴⁹ Г. С. Новополин, *Порнографический элемент в русской литературе*, СПб., Издание книжного склада М. М. Стасюлевича, 1909. с. 164.

³⁵⁰ “misteri complessi e le contraddizioni della vita”. Da А. Белый, *Л. Д. Зиновьева-Аннибал. Тридцать три урода* // С. Соколов (ред.), *Перевал. Журнал свободной мысли.*, 1907, № 7. Москва, В. Линденбаум, 1907, с. 53.

³⁵¹ З. Гиппиус // С. А. Поляков (ред.), *Весы. 1907. № 7*, 1907, с. 61.

vario modo *Тридцать три урода*, prendendo in esame talvolta un aspetto più che un altro, a riprova dell'immensa complessità del lavoro di Zinov'eva-Annibal. L'opera, un po' come molti altri testi simbolisti, è notevolmente difficile da classificare, presentando elementi appartenenti a diversi generi letterari. Può essere considerata, naturalmente, un racconto autobiografico³⁵², un *roman à clef*³⁵³, un *роман-обращение* “romanzo di formazione”, un *роман-диалог*³⁵⁴ “romanzo dialogico”, un racconto erotico, un racconto filosofico³⁵⁵, una tragedia³⁵⁶, etc. E secondo le classificazioni più moderne, anche un testo autofinzionale. Molte riflessioni critiche, non diversamente dai contemporanei dell'autrice, si concentrano sull'orientamento sessuale delle due protagoniste³⁵⁷. Questo approccio viene però definito limitante, in quanto la relazione saffica, nonostante occupi un posto centrale nella narrazione, non viene considerata l'elemento più importante per l'autrice³⁵⁸. Strettamente connesso alla sessualità femminile, è la lettura che vorrebbe *Тридцать три урода* un racconto femminista. Da questo punto di vista l'opera è vista come un inno alla libertà dei sentimenti e alla libertà del corpo. Le due eroine, infatti, professano il loro amore esplicitamente e l'autrice non si fa scrupoli nel raccontare con dovizia di particolari anche momenti intimi e fisici della loro relazione. Oltretutto, è nota l'ammirazione che Lidija Zinov'eva-Annibal nutriva per i movimenti femministi all'inizio del XX secolo e non suonerebbe strano se avesse incorporato alcuni suoi ideali all'interno della storia. Tuttavia, anche l'inserimento di *Тридцать три урода* all'interno della letteratura femminista viene percepito come “una prigionia”³⁵⁹. Nel 1993 Gennadij Vladimirovič Obatnin ha pubblicato l'incompleta prefazione alla presunta quarta edizione di *Тридцать три урода* ad opera di Ivanov, rendendo così ancora più salda la posizione di chi vorrebbe interpretare il racconto alla luce della filosofia dello scrittore russo. Tale lettura è, non a torto, forse quella più diffusa³⁶⁰. Non c'è dubbio che i temi principali della filosofia (ivanoviana) dell'arte siano parte dell'opera: l'idea che la realtà empirica sia solo un infrangersi dell'eterno e dell'unico ente nel fluire disgregante del tempo si manifesta

³⁵² Шахадат, 2017, с. 243–252.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Михайлова, 1996b; https://a-z.ru/women_cd1/html/mihailrddd.htm

³⁵⁵ Михайлова 1996a; <https://a-z.ru/women/texts/mihailrd.htm>

³⁵⁶ Сомова, 2019; . http://slovorggu.ru/2019_1/48.pdf

³⁵⁷ Бургин, 2004; Энгельштейн, 1996.

³⁵⁸ Эконен, 2011, с. 194.

³⁵⁹ Михайлова, 1994, <https://a-z.ru/women/texts/mihailrddd.htm>; Энгельштейн, 1996, с. 397.

³⁶⁰ Баркер, 2003; Обатнин, 1993; Шишкин, 1998;

nelle trentatré opere, la dimensione mistico-iniziatica è evidente nel rapporto tra l'anonima protagonista e Vera, l'ideale di bellezza platonica e l'amore ellenistico permeano tutto il racconto, soprattutto sono presenti i tre elementi cardine della religiosità dello scrittore: lo smembramento di Orfeo attraverso la creazione delle trentatré opere, il sacrificio di Dionisio attraverso il suicidio di Vera e la Passione di Cristo delle due protagoniste nel corso della storia. A parere di Kirsti Ekonen l'originalità di *Тридцать три уroda* non si troverebbe nel coinvolgimento del sistema filosofico di Ivanov, tanto quanto non si troverebbe nel lesbismo, nel femminismo o nell'autobiografismo dell'opera, tutt'al più, il vero tratto unico sarebbe la sua metaletterarietà. Secondo la studiosa, l'opera narra di artisti e di opere d'arte prima che di tutto il resto, è un'autoriflessione sull'arte simbolista che affronta poi tutti gli altri temi di cui abbiamo già parlato. E ancora c'è chi ha parlato di *Тридцать три уroda* come una reazione alle idee di Kuzmin³⁶¹, autore della prima opera letteraria incentrata su una relazione omosessuale maschile, come di una psicopatografia dell'amore³⁶² e di una reazione alle idee del marito riguardo l'arte, le relazioni amorose e la femminilità³⁶³.

3.3. Il punto di vista autobiografico

И я полюбила Маргариту большою и настоящею любовью, потому что из большой, последней ее глубины проник в меня ее истинный свет. Более истинного и более настоящего в духе брака тройственного я не могу себе представить, потому что последний наш свет и последняя наша воля — тождественны и едины...³⁶⁴

Un'altra lettura frequente del racconto di Zinov'eva-Annibal è quella autobiografica. *Тридцать три уroda* è un *жизнетворческий текст* che stabilisce il rapporto tra testo e vita in modo particolare: sia le esperienze personali dell'autrice che le proprie idee filosofiche vengono tradotte in una narrazione letteraria³⁶⁵. Per quanto concerne l'ideologia dell'autrice, come abbiamo visto, è ancora in corso il dibattito. La maggior parte della critica è concorde nell'individuare come sottotesto autobiografico dell'opera l'esperienza dei coniugi Ivanov con Margarita Sabašnikova. Nata in una ricca famiglia di

³⁶¹ Никольская, 1998, с. 130.

³⁶² Михайлова, 1996. <https://a-z.ru/women/texts/mihailrd.htm>.

³⁶³ Михайлова, 2018; Эконен, 2011, с. 195.

³⁶⁴ e mi innamorai di Margarita con un amore grande e sincero perché dalla sua grande e unica profondità penetrava in me la sua vera luce. Non posso immaginare qualcosa di più autentico e vero del nostro triplo matrimonio perché le nostre luci uniche e le nostre uniche volontà sono una cosa sola. Da *РГБ. Ф. 109. Карт. 24. Ед. хр. 11. Л. 9 об. – 14 об. Письмо к М. Замятниной от 2 марта 1907 г.*

³⁶⁵ Шахадат, 2017, с. 243.

mercanti, Margarita Sabašnikova sognava di diventare un'artista e scriveva poesie. Per tre anni ha vissuto all'estero, visitando musei e teatri, migliorando le proprie conoscenze linguistiche e diplomandosi brillantemente a Mosca. Ha studiato a San Pietroburgo pittura sotto Konstantin Alekseevič Korovin (1861-1939) ed è diventata allieva del filosofo, allora estremamente popolare, Rudolf Steiner (1861-1925). Di lì a poco a Parigi incontra Maksimilian Vološin. La loro storia d'amore è narrata dettagliatamente nelle loro rispettive memorie. Nel 1906 i due si trasferiscono al numero 25 della Tavričeskaja e come vicini del piano di sopra si ritroveranno per l'appunto la famiglia Ivanov. Fu proprio il marito a condurla nella "torre" la prima volta e fu lì che alla giovane donna divampò la passione per i simbolisti e per la loro missione di costruire la nuova società umana. Lei da parte sua, con la sua grazia, con il suo fare civettuolo, con i suoi occhi a mandorla messi in risalto dalle ciglia dorate, incantò molti dei presenti, tra cui lo stesso Ivanov e sua moglie. Margarita si innamorò di Vjačeslav Ivanov e Lidija, che aveva subito notato il nascere di tali sentimenti, fu la prima a comunicare alla Sabašnikova che, essendo i due sposati, erano un essere unico, che entrambi la amavano e avevano bisogno di lei allo stesso modo:

Ты вошла в нашу жизнь и принадлежишь нам. Если ты уйдешь, между нами навсегда останется что-то мертвое. Мы оба не можем потерять тебя. Потом мы говорили втроем. У них была странная идея: если два человека, как они оба, стали настолько единым целым, они могут любить третьего. <...> Такая любовь является началом новой общности людей, даже новой церкви, в которой эрос претворяется в плоть и кровь. Так вот каким было их новое учение!³⁶⁶

Sia Lidija Zinov'eva-Annibal che il marito avevano costruito il testo biografico della loro vita secondo il modello triadico dell'eros e l'incontro con Margarita aveva rappresentato per loro una conferma delle loro opinioni. Eppure, il sodalizio dei tre non sembrava poter avere pace. In primo luogo, la moglie di Vološin si fece prendere dai sensi di colpa per ciò che aveva fatto al marito, il quale aveva deciso di lasciarla per un periodo da sola con gli Ivanov per poterle permettere di chiarirsi le idee sull'intera situazione. Poi la famiglia di lei, rappresentanti di un'antica e rispettata stirpe, si indignò per la nuova relazione della

³⁶⁶ Sei entrata nelle nostre vite e ci appartieni. Se te ne andrai, ci sarà sempre qualcosa di morto fra noi. Entrambi non possiamo perderti». In seguito, ne abbiamo parlato insieme. Avevano avuto una strana idea: se due persone, come loro, sono una cosa sola allora possono amarne una terza [...] un tale amore è l'inizio di una nuova comunità di persone, di una nuova chiesa in cui l'eros si trasforma in carne e sangue. Tale era il loro nuovo insegnamento! Da M. B. Волошина (Сабашникова), 1993, с.161.

figlia e proibirono a Margarita di intrattenere rapporti con i due artisti, semplicemente portandola fuori città e isolandola per un po'. Dopo qualche tempo, ella provò a ritornare ma l'unione a tre divenne ancora più confusa. Lidija, da che sentiva di non poter più vivere senza la Sabašnikova, iniziò a soffrire di gelosia, una gelosia morbosa che ebbe anche effetti psicosomatici, e a pensare che un tale tipo di rapporto l'avrebbe condotta alla morte. Le ragioni di questo stato d'animo derivavano dal fatto che ella notava quanto Margarita fosse più legata a Vjačeslav Ivanov. Così l'unione Ivanov-Annibal-Sabašnikova ebbe fine, a Margarita tutto ciò costò un esaurimento nervoso e agli Ivanov uno scandalo con Vološin e la condanna di alcuni amici (tra cui Anna Minclova), perciò decisero di partire nuovamente per un breve periodo. *Тридцать три урожая* porta senz'altro il segno di questo esperimento d'amore fallito. Si crede che il personaggio dell'attrice Vera sia stato modellato su Margarita Sabašnikova stessa e che l'espedito della creazione del ritratto derivi dal ritratto reale che la pittrice aveva dipinto per l'autrice nel 1906. Marija Michajlova arriva addirittura a chiamarla una "psicopatografia" dell'autrice sull'esperienza amorosa³⁶⁷. C'è anche chi crede che Lidija Zinov'eva-Annibal si sia ispirata alla vicenda sentimentale con Sergej Gorodeckij³⁶⁸. Sergej Gorodeckij era un giovane poeta, allievo di Ivanov, frequentatore attivo della torre e parte della società *друзей Гафиза* "gli amici di Gafiz", un circolo più ristretto di soli uomini in cui si diceva avvenissero incontri omoerotici. Sotto l'influenza di Michail Kuzmin, Ivanov si innamora del giovane poeta e comunica a Lidija di aver trovato la persona perfetta per realizzare la mistica unione di tre anime. La relazione è però, probabilmente, del tutto platonica, Gorodeckij, come rivela Ivanov in una lettera, non riusciva ad amarlo come amava le donne e perciò ben presto si scioglie. Il breve sodalizio dei tre artisti si dice che abbia generato tre frutti letterari: la raccolta di Gorodeckij, *Ярь* (1906), la raccolta *Эрос* (1906) di Ivanov, versi in cui c'è l'esplicito corteggiamento di un uomo da parte di un altro uomo, e *Тридцать три урожая*. Le letture autobiografiche qui esaminate, si riferiscono alla rielaborazione di eventi specifici nella vita dell'autrice. Non possiamo però ignorare l'opinione di coloro, come Michajlova o Ekonen, che ritengono che il racconto sia una somma di diverse esperienze di Lidija Zinov'eva-Annibal. Innanzitutto, non è stata notata esclusivamente la vicenda sentimentale come elemento autobiografico.

³⁶⁷ Михайлова, 1996. <https://a-z.ru/women/texts/mihailrd.htm>.

³⁶⁸ Trombetta Sergio, *Postfazione*, in Zinov'eva-Annibal, Di Sora Daniela (tradotto da), *id.* (a cura di), 2016, p. 60.

Alla maniera del *roman à clef*, la storia è stata anche interpretata come spiccata parodia della Bohème metropolitana simbolista³⁶⁹, per quanto concerne il loro stile di vita, le loro aspirazioni fallaci di immortalare la bellezza e creare un mondo nuovo e la loro concezione della donna nell'arte e nell'amore. Potrebbe anche essere questa una delle ragioni per cui l'opera di Lidija Zinov'eva-Annibal non sia stata apprezzata dai promotori della nuova arte. L'ammasso di tali esperienze ricade sui personaggi del racconto e, insieme alle idee filosofiche dell'autrice e alla fittissima rete di riferimenti intertestuali, creano una narrazione drammatica, in cui la riscrittura degli eventi sottolinea, per inciso, che la tensione non si basa solo sulle azioni (innamoramento, rapimento, fuga, rinnegamento, passione, suicidio) ma anche sullo sfondo, sulla descrizione della scena e dei movimenti dei personaggi che incoraggiano il lettore ad esaminare ogni dettaglio, simbolo o precursore, dietro al quale è possibile che si celi più di quanto si legge.

3.4. *Fabula e sjužet*: la trama

3.4.1. La fabula: due esempi

Una narrazione ben raccontata è un'unità sinfonica in cui un autore fonde fluidamente struttura, ambientazione, personaggi, temi e significati. Per poter analizzare una storia, è conveniente studiare ciascuno di tali elementi come se fossero strumenti in un'orchestra. Da tempo i formalisti russi, i semiologi francesi, i linguisti testuali e i narratologi classici hanno compreso che una narrazione si dispone su due livelli: il livello degli eventi rappresentati e il livello della rappresentazione. Nel suo studio, un fruitore del racconto deve occuparsi sia di considerare il piano della rappresentazione o "discorso", quello nel quale sono posti gli artifici narrativi e gli elementi compositivi di una narrazione, che dell'ossatura di ciò che viene narrato, ovvero del contenuto del racconto. Il contenuto del racconto consiste nell'insieme di avvenimenti e azioni narrate da un narratore a un narratario che, di solito, si definisce storia o trama. Sono possibili, in questa prospettiva, diverse classificazioni o tipologie. Negli approcci tradizionali si preferisce utilizzare il

³⁶⁹ ЭКОЕН, 2011.

concetto di *fabula*³⁷⁰. La *fabula*³⁷¹ è la sequenza fattuale³⁷² della narrazione, priva di tutti gli artifici narrativi e compositivi della superficie testuale e, come tale, rappresenta una proprietà immanente del testo narrativo. Sebbene un sommario del racconto, ridotto ai punti essenziali della storia, si possa ottenere solo a posteriori, quando quest'ultimo ha esaurito ogni forma di instabilità, la “fabula è il risultato di una serie continua di abduzioni elaborate nel corso della lettura, quindi, il lettore sperimenta la fabula tappa dopo tappa”³⁷³. Fin da Aristotele, nel settimo capitolo della *Poetica*, il succedersi apparentemente aleatorio degli eventi è stato caratterizzato come l’attualizzazione di una sequenza prototipica articolantesi in più fasi. Di solito, la storia rende conto di un cambiamento di stato della situazione iniziale, innescato da una complicazione (che potremmo definire il “nodo” dell’intreccio) e culminante, previa risoluzione (lo scioglimento), in un cambiamento assoluto e talvolta irreversibile, nella ridefinizione dello stato iniziale o nell’instaurazione di un nuovo stato. Ovviamente, a un tale schema non possono appartenere tutte le narrazioni, è ben noto che moltissimi racconti possono terminare senza un vero e proprio scioglimento e che esistono narrazioni, specie quelle episodiche, dove nodi e scioglimenti formano catene di eventi lunghissime. L’operazione consistente nel descrivere gli eventi di un’opera narrativa secondo una tale schematizzazione può essere utile al fine di riassumere il contenuto e a mettere in evidenza il carattere eterogeneo della sua natura testuale, aiutando a distinguere, per esempio, le sequenze narrative dalle altre (dialogiche, argomentative, esplicative, descrittive) presenti in un racconto.

La struttura di *Тридцать три урода* consta di 31 sequenze:

1° dicembre	Sequenza descrittiva
3 dicembre	Sequenza dialogica
6 dicembre	Sequenza narrativa

³⁷⁰ Barthes preferisce usare il termine *récit*, Todorov e Genette *histoire*, Bal usa sia *fabula* che *histoire*, Rimmon-Kinnen sceglie *story*, Brooks *plot*, Garcia Landa *accion*, Stierle *Geschehen/Geschichte*, etc. Шмид, 2003, с. 153; Barthes, 1975; Genette, 1987, Todorov, 1969.

³⁷¹ Выготский, 1998; Есин, 2000; Корман, Тимофеев(ред.), Тураев(ред.), 1974; Томашевский, 1998; Тынянов, 1977, с. 95-96; Шкловский, 1973, 1983; Шмид, 2003; Bal, 2017; Baldick, 2015, p. 231; Brooks, 1984; Garrett, 2018; Herman, Manfred & Ryan 2005; Herman, 2007; Makaryk, 1993; Marchese, 1994; Phelan & Rabinowitz, 2005.

³⁷² Un “fatto” o “evento” è un cambiamento significativo all’interno della storia che viene vissuto nei termini di un valore.

³⁷³ Eco, 1979, p. 31.

15 dicembre	Discorso diretto libero
16 dicembre	Discorso diretto libero; sequenza narrativa
19 dicembre	Sequenza narrativa
20 dicembre	Discorso diretto libero
22 dicembre	Discorso diretto libero
26 dicembre	Sequenza narrativa
27 dicembre	Sequenza narrativa
28 dicembre	Sequenza dialogica
29 dicembre	Sequenza narrativa
30 dicembre	Sequenza narrativa
31 dicembre, mattina presto	Sequenza narrativa
1° gennaio	Sequenza narrativa; sequenza dialogica; discorso diretto libero
7 gennaio	Sequenza narrativa
11 gennaio	Sequenza narrativa; discorso diretto libero
13 gennaio	Sequenza narrativa; discorso diretto libero
14 gennaio	discorso diretto libero
17 gennaio	discorso diretto libero
18 gennaio	Sequenza descrittiva
2 febbraio	Sequenza narrativa
7 febbraio	Sequenza narrativa
10 febbraio	Sequenza narrativa
17 febbraio	Sequenza narrativa
10 marzo	Sequenza narrativa
Aprile	Sequenza narrativa

Tabella 3.4.1.: Sequenze

La *dispositio* sintattico-funzionale di *Трудящая мпу урода* (Tab. 3.4.1.) può essere distinta in sequenze descrittive (2), sequenze narrative (18), discorsi indiretti liberi (8) e sequenze dialogiche (3). Operando il processo di soppressione e sottrazione di tutti gli elementi che non costituiscono la trama, il risultato che emerge è il seguente: l'anonima protagonista, cresciuta dalla nonna, è promessa sposa a un uomo dell'alta società. Alla vigilia delle nozze, durante la visione di uno spettacolo teatrale, la donna viene rapita da

un'attrice chiamata Vera. Tra le due si sviluppa una forte attrazione fisica e decidono di iniziare una relazione. Vera vive di teatro e, soprattutto, della bellezza della sua amante, mentre l'anonima narratrice sembra poter vivere solo per Vera. Quest'ultima, terrorizzata dall'idea dell'invecchiamento e della caducità della bellezza, commissiona a trentatré artisti un dipinto dell'amata con lo scopo di poterla preservare. I quadri vengono dipinti, l'anonima protagonista è sorpresa dal risultato e dalla loro visione prende fiducia in sé stessa; Vera, invece, vede solo trentatré mostri e nulla della beltà della sua amante. Vera impazzisce e si avvelena e l'anonima protagonista intreccia una relazione con un pittore, piange la morte di Vera ma sembra far pace con essa.

La trama può anche essere descritta graficamente secondo lo schema quinario proposto da Jean-Michel Adam³⁷⁴, uno schema che, ci sembra, ben riassume le teorizzazioni precedenti dei protonarratologi e dei narratologi classici:

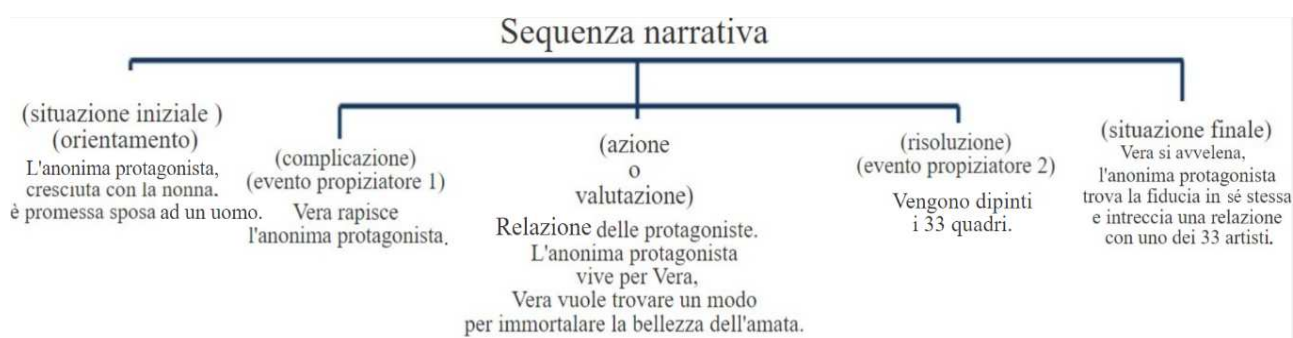


Figura 3.4.1.: Schema fabula n. I.

I narratologi del passato credevano che la fabula fosse una ricostruzione oggettiva della trama di un racconto e perciò che ne esistesse solo una per ciascuna storia. I narratologi contemporanei, invece, hanno dimostrato il contrario. Dallo smontaggio dell'intreccio, ogni lettore ricava una fabula con un diverso livello di astrazione, secondo le proprie esigenze interpretative, e possono essere potenzialmente infiniti i livelli di astrazione a seconda dei criteri esegetici applicati. Allo stesso tempo, altrettanto erroneamente, alcuni narratologi contemporanei³⁷⁵ credono che la ricostruzione della fabula possa servire solo agli scopi precedentemente illustrati. In realtà, la descrizione dello scheletro della storia non esaurisce la sua utilità con essi: la fabula può diventare il punto di partenza di nuove

³⁷⁴ Adam, 1997, p. 54.

³⁷⁵ Cfr. Baroni, 2018.

forme di espansione narrativa, che possono originare intrecci completamente diversi da quelli di partenza, può generare nuove traduzioni del racconto in differenti supporti comunicativi (ad esempio, trasposizioni cinematografiche) oppure può essere il banco di prova dell'ammissibilità o meno di un'interpretazione del testo. Nel caso di *Трудная мпу ypода*, possiamo elaborare un'astrazione della fabula tenendo conto della lettura femminista, utilizzando, quindi, i criteri interpretativi *gender-oriented* che vedrebbero in Vera una donna non conforme ai dettami sociali della sua epoca, fortemente maschilisti, nell'anonima protagonista, all'inizio del racconto un'immagine di donna più tradizionale e nella loro relazione una forma non convenzionale pionieristica:



Figura 3.4.2.: Schema fabula n. II.

Prima dell'incontro tra le due donne, l'anonima eroina è una ragazza comune, probabilmente casta, che conduce una vita piuttosto tradizionale: è mantenuta economicamente dalla famiglia (la nonna) ed è la fidanzata di un uomo appartenente all'alta società. Vera, di contro, possiede tutte le caratteristiche che la rendono una donna non convenzionale: è una donna libera ed economicamente indipendente, fa l'attrice ed è sessualmente aperta. Alla vigilia delle nozze dell'anonima eroina, Vera la rapisce e la conduce nelle sue stanze, dove passano una notte d'amore insieme. L'anonima eroina capisce di non poter vivere più senza Vera e rinuncia alla sua vita tradizionale, lascia il promesso sposo e viene diseredata dalla nonna. Iniziano una relazione, Vera promette all'amata che la renderà bella, che le mostrerà la vera sé stessa e le insegnerà a vivere davvero. L'anonima protagonista è completamente rapita dal fascino e dalle parole di Vera. Dietro il timore che la bellezza dell'amante possa sparire, disgregata dal tempo che tutto cancella, Vera decide di far dipingere un suo ritratto a trentatré artisti diversi. Il risultato genera due diverse reazioni all'interno delle protagoniste: Vera non riconosce la

bellezza della donna in quei quadri, vede solo l'immagine che gli artisti hanno di lei, comprende che la bellezza non si può fermare nel tempo, impazzisce e si suicida. L'anonima eroina è compiaciuta del risultato, si vede bella, si piace di nuovo e decide di diventare l'amante di uno di quegli stessi artisti. Ritorna così a un destino più convenzionale, all'interno di una relazione eterosessuale tradizionale. Questa seconda schematizzazione ci permette sia di renderci conto della validità della lettura da un punto di vista *gender-oriented*, nonostante non sia sufficiente la sola fabula per poter condurre un'analisi dettagliata ed argomentata sulla faccenda, che di formulare qualche ipotesi sugli eventi della narrazione. Per esempio, in entrambe le ricostruzioni notiamo che il momento della creazione dei quadri costituisce il punto più essenziale della narrazione, quello che conduce ai destini finali delle protagoniste. Da questa osservazione è possibile trarne delle altre, ma per poter andare oltre è necessario prima capire in che modo il "discorso", ovvero il livello della rappresentazione, riorganizzi la cronologia degli eventi e focalizzi l'attenzione su un evento piuttosto che su un altro.

3.4.2. *L'intreccio.*

Ogni qualvolta un agente focalizzatore (il narratore/l'autore) agisce sulla catena dei puri fatti costituita dalla fabula, necessariamente essi subiscono una modifica: questi possono essere rappresentati in un ordine diverso (ordine), possono essere omessi, raccontati più volte (frequenza), riferiti con minore o maggiore dettaglio, essere filtrati dal punto di vista specifico di un partecipante a quegli stessi eventi, etc. Il risultato finale è una struttura narrativa concreta, portatrice di nuovi significati e di un ulteriore livello artistico³⁷⁶. Un termine utilizzato per definire sia il processo che il risultato è quello di intreccio³⁷⁷ (*сюжет*). Karin Kukkonen in *The living Handbook of Narratology*³⁷⁸, segnala quali sono i possibili significati dell'appellativo intreccio:

- (1) l'intreccio può indicare una struttura fissa e globale, cioè la configurazione degli eventi che formano la trama della storia, dall'inizio alla fine. A differenza della fabula non si tratta di una ricostruzione mentale del lettore, ma della forma che i

³⁷⁶ Le teorizzazioni di Bal e Genette giungono a distinguere tre livelli: storia, discorso e testo.

³⁷⁷ Corrisponde alla *narratiòn* di Barthes, al *discours* di Todorov, al *discourse* di Seymour Chatman, al *plot* di Peter Brooks.

³⁷⁸ Kukkonen Karin, *Plot*, in Hühn Peter et al. (eds.), 2014. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/plot>

nuclei narrativi funzionali assumono secondo una serie di istruzioni date dall'autore³⁷⁹;

- (2) l'intreccio è la strutturazione progressiva, cioè le connessioni tra gli eventi della storia quali vengono concretamente percepite dai lettori. In altre parole, la storia così come è narrata dall'autore. Se a livello della strutturazione della fabula intervengono i criteri fisico-logici di causa ed effetto, nella configurazione dell'intreccio sopraggiungono criteri psicologici e cognitivi (ad esempio, la motivazione emotiva) e criteri retorici o estetici. In tal senso, l'intreccio renderebbe conto del modo in cui il racconto si affranca dall'ordine cronologico della fabula³⁸⁰;
- (3) l'intreccio è una strategia autoriale, cioè il modo in cui l'autore struttura un racconto al fine di produrre determinati effetti. Secondo Brooks e Baroni, scopo degli espedienti messi appunto nell'intreccio sono l'instaurazione, il mantenimento e la risoluzione di uno stato di tensione inerente alla lettura e funzionale all'interesse del racconto.

Il pregio della nozione d'intreccio è quello di permettere di legare la fabula al discorso, la potenza formale agli effetti di lettura, l'azione degli effetti retorici o, se si preferisce, alla retorica delle forme. I formalisti russi sottolineavano l'importanza della sequenzializzazione, della stratificazione e della riorganizzazione dei materiali della fabula all'interno dell'intreccio³⁸¹, i narratologi classici enfatizzavano aspetti quali l'amplificazione di alcuni eventi, la focalizzazione e la verbalizzazione di essi³⁸², mentre i narratologi post-classici si interrogano sul significato dei meccanismi testuali dell'intreccio³⁸³. Secondo le formulazioni più recenti, il gioco dell'intreccio è il riflesso di due atteggiamenti comunicativi diametralmente opposti: informare il fruitore o, al

³⁷⁹ È la visione di *сюжет* condivisa da Viktor Šklovskij. Per Šklovskij il *сюжет* costituiva uno "straniamento" della *fabula*: un processo che cerca attivamente le singole istanze dal repertorio dei motivi già esistenti e li ricombina. Secondo la sua visione radicale, elementi delle linee di trama vengono introdotti non perché l'opera si basi su contenuti etici, reali o filosofici ma perché la costruzione dell'intreccio lo richiede.

³⁸⁰Petrovskij, Vygotskij e Tomaševskij condividevano tale definizione di *сюжет* e credevano che l'espedito più efficace dell'intreccio fosse la riorganizzazione degli elementi della fabula.

³⁸¹ Выготский, 1998; Есин, 2000; Корман, Тимофеев(ред.), Тураев(ред.), 1974; Томашевский, 1998; Тынянов, 1977, с. 96; Шкловский, 1973, 1983; Шмид, 2003.

³⁸² Шмид, 2003, с. 186; Bremond, 1973; Chatman, 1978; Greimas, 1994; Rimmon-Keenan, 1983; Todorov, 1969.

³⁸³ Baroni, 2018; Brooks, 1984; Kukkonen, in Hühn Peter et al. (eds.), 2014.

contrario, intrigarlo. È su questo gioco che si innesta la coppia dicotomica nodo-scioglimento. Nodo e scioglimento sono subordinati non all'ordine cronologico puro della fabula ma al ritmo della progressione della storia nel testo. Da un punto di vista sequenziale, il nodo dell'intreccio può venire caratterizzato come complicazione che si erge di fronte agli eroi e come meccanismo volto a generare nel lettore un effetto di tensione mediante la prefigurazione di uno scioglimento la cui duplice funzione è condurre a uno stato oltre il quale il lettore non riesce ad immaginare un ulteriore evento e placare l'effetto di tensione innescato dal nodo. Se la fase di scioglimento rappresenta un cambiamento assoluto e non reversibile, risponde a tutti i quesiti posti dalla narrazione e soddisfa tutte le emozioni dei fruitori allora ci si trova davanti a una storia caratterizzata da un finale chiuso. Se una o più di tali condizioni vengono meno si può parlare di storia con un finale aperto o di assenza di scioglimento.

È consuetudine parlare di "intreccio" in contrapposizione a "fabula", ma a ben vedere, una narrazione letteraria di solito consiste in una storia principale e di alcuni "intrecci" secondari, come ad esempio le storie dei personaggi. La fabula che abbiamo mostrato nel paragrafo precedente (Fig.3.1 e Fig. 3.2) corrisponde al "racconto primario", a cui è possibile aggiungere delle "catalisi" che riguardano l'arco personale delle protagoniste:

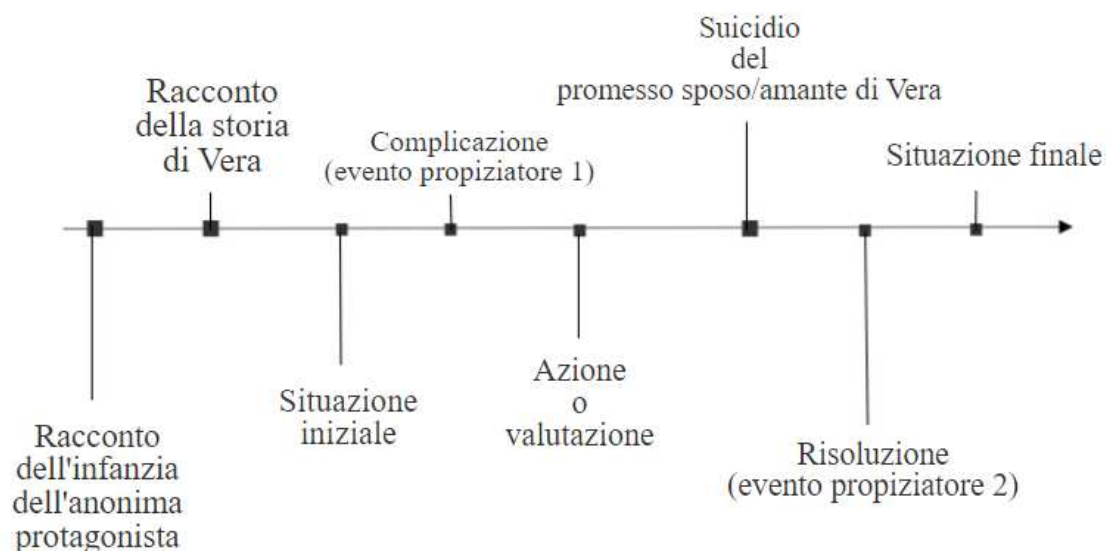


Figura 3.4.2: Schema Fabula n. III e catalisi.

Se confrontiamo questo modello di fabula con la disposizione effettiva degli elementi narrativi nell'intreccio del racconto, potremo notare un'importante anacronia relativa alla

situazione iniziale (l'anonima eroina che vive insieme alla nonna ed è promessa sposa di un uomo) e ai racconti delle storie personali delle due eroine, disposte analetticamente dopo la presentazione della loro relazione, che sul piano della *fabula* corrisponde alla fase di “azione o valutazione”:

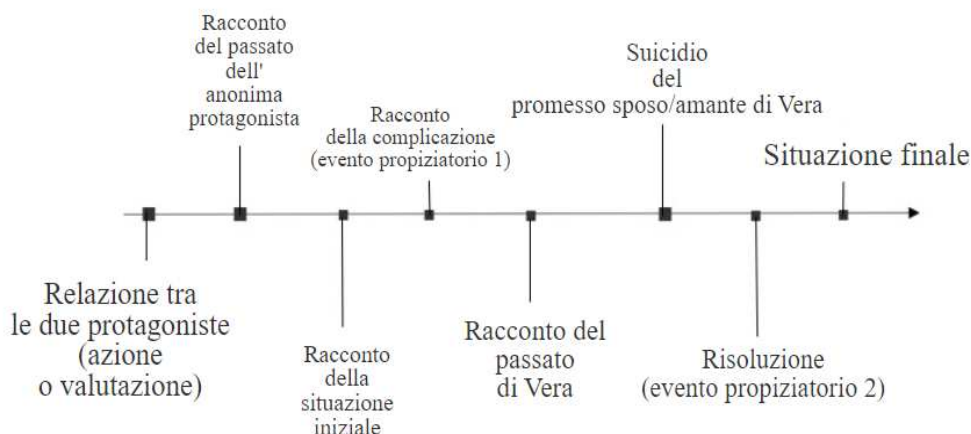


Figura 3.4.2.1.: Schema della cronologia dell'intreccio.

La cronologia dell'intreccio di *Тридцать три урода* è fortemente influenzata dalla forma scelta dall'autrice per il racconto: la narrazione scorre attraverso 28 pagine di diario che raccontano (eccetto che per le catalisi) un periodo di 5 mesi che va dal primo dicembre a un giorno indefinito di aprile. Le prime tre annotazioni circoscrivono la presentazione del rapporto tra le due protagoniste (“На коленях стояла Вера и, уткнувшись в мой матрац”³⁸⁴, “Она целовала мне глаза, и губы, и грудь и гладила мое тело”³⁸⁵), “Когда приходят чужие, Вера набрасывает мне свободно”³⁸⁶) e l'inaugurazione di alcune isotopie semantiche fondamentali del racconto (“Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься...”³⁸⁷, “Не надо привыкать. Я не привыкну к своей красоте”³⁸⁸). La voce successiva narra dell'evento che ha condotto all'inizio della relazione amorosa tra l'anonima eroina e Vera (“Да, утром на локтях вспоминала ночь,

³⁸⁴ Зиновьева-Аннибал, 2021, с. 5. “Vera piangeva inginocchiata, la testa riversa sul mio letto”. Traduzione di Di Sora Daniela, in Zinov'eva-Annibal, 2016, p. 5.

³⁸⁵ Зиновьева-Аннибал, 2021, *Ibid.* с. “Intanto mi baciava gli occhi, le labbra, il seno, mi carezzava il corpo”. *Ibid.*

³⁸⁶ Ivi, с. 6. “Quando qualcuno viene a farci visita, [...], lasciando libere le braccia. ivi, p. 6.

³⁸⁷ Ivi, с. 5. “Ogni cosa di questo mondo è effimera, anche la bellezza. Invecchierai.”ivi, p.5.

³⁸⁸ “Non bisogna abituarsi! non mi abituerò mai alla mia bellezza! *Ibid.*

tu – незадолго до назначенного дня моей свадьбы³⁸⁹). Prima la protagonista racconta brevemente del suo passato (“Еще недавно жила с ними. Бабушка была чувствительна и бессердечна³⁹⁰”, “муж моей матери не был ни ее мужем”³⁹¹, “мама умерла во время родов и бабушка усыновила меня³⁹²”), si tratta di determinazioni narrative che possono essere considerate “indizi-informanti” o catalisi per comprendere le caratterizzazioni etiche e psicologiche del personaggio. In questo stesso punto, apprendiamo la situazione della protagonista prima dell’incontro con Vera: “она добыла мне жениха³⁹³”, “Как она вошла в нашу ложу в вечер перед моей свадьбой!³⁹⁴”. Segue il racconto per analessi, nel dettaglio, del suo rapimento da parte di Vera (la complicazione/l’evento propiziatorio 1) e le circostanze dell’inizio della loro relazione: “Она сказала ему какие-то быстрые слова. Он дрожал весь и выронил из-под локтя мою руку. Вера схватила мою руку жестко и повела...³⁹⁵”, “Почему я пошла в утро дня моей свадьбы на свидание к ней, вот сюда?³⁹⁶”. Il resto della nota e le sei successive portano avanti la narrazione e approfondiscono le caratteristiche dei personaggi. Nella voce datata 26 dicembre, viene raccontata la storia del passato di Vera: “Слишком странно было видеть Веру такую. Вера ведь не всегда была актрисой. Верно, это оттого³⁹⁷”. Il racconto della storia di Vera si rende qui necessario per poter descrivere la giornata appena trascorsa. Le annotazioni seguenti continuano la narrazione della storia primaria fino al 7 febbraio, nota in cui si dedica attenzione al promesso sposo dell’eroina e antico amante di Vera. L’uomo aveva fatto visita a Vera il giorno precedente e l’aveva implorata di riaccoglierlo tra le sue braccia, spiegando che se aveva deciso di sposare l’anonima eroina era solo per dimenticarla. Riceve un rifiuto, torna a casa e si spara. Il resto del racconto rispetta la cronologia della fabula, seppur con qualche rimando

³⁸⁹“Dunque, stamani, la testa appoggiata ai gomiti, mi è tornata alla mente quella notte, poco prima della data fissata per le mie nozze”. Ivi, p. 6.

³⁹⁰ *Ibid.* “Solo fino a poco tempo fa vivevo ancora con i miei. La nonna era sentimentale e dura”. *Ibid.*

³⁹¹ *Ibid.* “Il marito di mia madre non era affatto stato suo marito”. *Ibid.*

³⁹² *Ibid.* “la mamma era morta durante il parto ed ero stata adottata dalla nonna”. *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.* “era comunque riuscita a trovarmi un fidanzato”. *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.* “il suo spettacolare ingresso nel nostro palco, la sera precedente alle mie nozze”. Ivi, p. 7.

³⁹⁵ *Ibid.* “Gli aveva detto alcune rapide parole. Lui era stato preso da un tremito e aveva lasciato cadere il mio braccio che teneva stretto”. *Ibid.*

³⁹⁶ *Ibid.* “Perché la mattina del mio matrimonio sono venuta da lei, proprio qui, in questa stanza che era allora la sua camera da letto?” *Ibid.*

³⁹⁷ “Ivi, c. 13. È stato troppo strano vedere Vera così. Vera non è sempre stata un’attrice. Forse è questo il motivo.” Ivi, p. 13.

al passato. Dal punto di vista della focalizzazione, tutta la narrazione è filtrata attraverso il punto di vista dell'anonima eroina, autrice del diario, mentre per quanto concerne la frequenza, riprendendo la Tab. 3.4.1., notiamo che le sequenze narrative sono presenti in misura maggiore (18) rispetto a quelle descrittive, dialogiche e al discorso diretto libero. Le sequenze narrative più lunghe corrispondono alle analessi e alla narrazione degli eventi risolutivi che portano alla situazione finale. Spontaneamente, tenendo presente la struttura della fabula (Fig. 3.4.1, Fig. 3.2, Fig. 3.4.2.1.) è possibile considerare quale nodo dell'intreccio l'inizio della relazione tra l'anonima protagonista e Vera, e come scioglimento quello che segue il momento dello svelamento dei trentatré dipinti. La lettura delle prime frasi del racconto ci permette però di elaborare un'ipotesi diversa:

Сегодня я проснулась очень рано. Горела свеча на моем столике, у моей постели. На коленях стояла Вера и, уткнувшись в мой матрац, плакала. Я спросила о чем.
— Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься.
Ее лицо было заплакано, и слезы капали отовсюду: из глаз, из носу и из глубоких врезов в углах ее губ, которые делают ее рот трагичным.
Я сказала: — Да³⁹⁸.

Le parole di Vera contengono una sintetica anticipazione di quel che avverrà, “Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься”, si tratta di un caso di “intestazione”, una tecnica narrativa risalente alla Grecia antica e alle tradizioni orali con la quale si anticipano o si riassumono eventi futuri all'inizio della narrazione. Questo passaggio inaugura uno dei temi più importanti del racconto, quello della caducità della bellezza. Il posizionamento dell'introduzione del tema all'inizio della storia attraverso la tecnica dell'intestazione suggerisce, senza dubbio, una certa rilevanza che viene poi successivamente confermata dall'andamento dei fatti e dalle parole della protagonista. La frase di Vera solleva il quesito “è possibile sfuggire alla forza distruttiva del tempo e fermare la bellezza?” che si ripete e accompagna tutta la narrazione. L'ipotesi che Vera possa aver trovato una soluzione al problema, attraverso i trentatré artisti, è l'elemento che genera tensione narrativa (“И вот он настал и уже прошел, прервав тот ряд мучительных дней³⁹⁹”, “Но день вчерашний был днем жертвы для нее, и днем

³⁹⁸Ivi, c. 5. Stamani mi sono svegliata assai presto. Accanto a me, sul comodino, ardeva una candela e Vera piangeva inginocchiata, la testa riversa sul mio letto. Le ho chiesto il motivo. – Ogni cosa di questo mondo è effimera, anche la bellezza. Invecchierai. Il suo viso era gonfio di pianto, le lacrime le scorrevano dagli occhi, dal naso, dalle profonde pieghe agli angoli delle labbra che rendono così tragica la sua bocca. Ho detto: – Sì.” ivi., p. 5.

³⁹⁹“Ed ecco arrivato e trascorso il giorno che ha interrotto la serie di quelle Tormentose attese”. Ivi, p. 24

счастья тоже, и надежды, днем великим⁴⁰⁰”). Le protagoniste, infatti, in particolare Vera, lodano la bellezza e lamentano più volte la sua inevitabile decadenza (“Не надо привыкать. Я не привыкну к своей красоте”, “Ничего нет в жизни. Искра вспыхнула и потухла⁴⁰¹”, etc.) e quando finalmente Vera pensa di aver trovato un modo per poter riprodurre la beltà dell’amata (“В тридцати трех внимательных, видящих парах глаз ты отразишься тридцатью тремя вечными, стойкими, полными мигами красоты...⁴⁰²”), la soluzione si rivela un miraggio e le conseguenze importanti. Alla luce di ciò, è possibile considerare questa domanda come il nodo dell’intreccio. Non seguiremo tutte le altre ricchissime piste del racconto, ci basterà dire che questo primo sguardo sulla trama (*fabula-сюжет*) ci ha già permesso di considerare diverse interpretazioni del racconto e di individuare qualche caratteristica distintiva dell’opera di Lidija Zinov’eva-Annibal.

3.5. La narrazione diaristica e l’anonima narratrice

Per derimere i problemi legati alla narrazione, risulta fondamentale l’individuazione dell’esatta posizione dalla quale è condotto il racconto. La narratologia classica considera il racconto come un messaggio trasmesso da un emittente a un destinatario⁴⁰³. Secondo tale ipotesi, l’emittente (la voce che narra) dirige il racconto a un destinatario, detto anche narratario⁴⁰⁴, e nel farlo può scegliere di fornire maggiori o minori particolari, anticipare o ritardare le informazioni di cui il lettore ha bisogno per ricostruire la trama della storia, svolgere un ruolo di “regia” (quando cerca di rendere più chiara l’organizzazione della storia) o regolare i dati adottando una prospettiva (o punto di vista) specifica. Un principio fondamentale della narratologia è che l’istanza narrativa non vada identificata con l’autore del testo narrativo, colui che materialmente lo scrive e lo progetta, ma con il

⁴⁰⁰ *Ibid.* “Ma ieri è stato il giorno del sacrificio per lei, e anche il giorno della felicità e della speranza, un grande giorno”. *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.* “Non c’è niente nella vita, scintilla che divampa e si spegne.” *Ibid.*

⁴⁰² Ivi, c. 26. “Тrentatré паia di occhi attenti che ti guardano rifletteranno trentatré eterni, tenaci, pieni attimi di bellezza...” Ivi, p.26.

⁴⁰³ Шмид, 2003, c. 60-80; Fludernik, 2009; Genette, 2006; Herman, Jahn, Ryan, 2005; Kindt & Müller, 2003; Margolin Uri, *Narrator*, in Hühn Peter et al, 2014, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>; Jakobson, 1987, 2002; Marchese, 1994, p. 157-183; Prince, 2003, p. 66.

⁴⁰⁴ Prince, 2003, p. 57.

narratore, una creazione dell'autore al pari di qualunque altro personaggio⁴⁰⁵. In senso letterale, il termine “narratore” designa la posizione dalla quale il discorso narrativo che si riferisce ad entità, azioni ed eventi viene generato⁴⁰⁶. La sua presenza è la condizione necessaria perché un testo possa essere considerato come appartenente alla forma narrativa⁴⁰⁷ e, poiché si tratta di un'entità linguistica primaria, è tanto costruita dall'autore quanto ricostruita dal lettore. All'interno di un testo letterario, un narratore svolge diverse funzioni⁴⁰⁸:

- (1) seleziona il materiale narrativo (personaggi, situazioni, trame, dialoghi, pensieri e coscienze) dalla fabula per farne una storia (funzione di regia);
- (2) concretizza e caratterizza gli elementi selezionati con proprietà definite;
- (3) compone il testo narrativo, posizionando gli elementi selezionati in un certo ordine;
- (4) presenta la narrazione in una lingua più o meno marcata, dal punto di vista sintattico, lessicale e grammaticale;
- (5) valuta il materiale narrativo;
- (6) interviene nella narrazione con riflessioni, commenti e generalizzazioni diretti alla storia narrata, all'atto del narrare o a sé stesso (funzione testimoniale, funzione ideologica, funzione metanarrativa);
- (7) racconta la storia (funzione narrativa);
- (8) avvia un rapporto dialogico con il narratario, rappresentato da un personaggio o presente in forma potenziale (funzione fatica di Jakobson/funzione comunicativa).

Naturalmente, non tutte le funzioni hanno uguale rilevanza in tutte le narrazioni letterarie, in alcune di esse possono addirittura non essere presenti. Per l'analisi della categoria dell'istanza narrativa che presiede il racconto, i narratologi hanno definito dei criteri utili per la loro tipizzazione e caratterizzazione⁴⁰⁹:

⁴⁰⁵ Bachtin, 2001, p. 135.

⁴⁰⁶ Margolin, 2014. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>

⁴⁰⁷ De Jong, 2017, pp. 39-40.

⁴⁰⁸ Шмид, 2003, c. 70; Baroni, 2018, pp. 64-77; Fludernik, 2009; Genette, 2006; Herman, Jahn, Ryan, 2005; Kindt & Müller, 2003; Margolin, in Hühn Peter et al, 2014, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrator>; Marchese, 1994, p. 182-183; Prince, 2003, p. 66.

⁴⁰⁹ Шмид, 2003, c. 71; Baroni, 2018, pp. 64-77; Fludernik, 2009; Genette, 1987, 2006, Hansen, Pier, Roussin, Schmid, 2017.

- (1) definire il modo (chi è il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa? Su chi o cosa è focalizzato il racconto?) e la forma della narrazione (parlata o scritta? spontanea o preparata? colloquiale o retorica?);
- (2) definire la competenza narrativa (l'onniscienza, l'abilità di entrare nelle coscienze dei personaggi, l'onnipresenza o l'assenza di tali abilità);
- (3) definire l'identità del narratore (qual è il suo status sociale? quali sono le sue origini geografiche? Che tipo di educazione ha ricevuto? Quali sono i suoi orizzonti intellettivi? Qual è la sua visione del mondo?);
- (4) definire l'attendibilità del narratore;
- (5) individuare le tecniche e le strategie impiegate dal narratore per produrre un determinato effetto.

Tali parametri definiscono la situazione della narrazione e del narratore e sono d'importanza cruciale nella lettura narratologica di un'opera.

Тридцать три года si presenta in modo particolare: l'opera parrebbe essere la riproduzione di un diario, esistente nello *storyworld*⁴¹⁰ o nel mondo reale. Tenere un diario è un'attività narrativa differente rispetto alla narrazione letteraria tradizionale o anche alla scrittura di lettere. Equivale a scrivere a sé stesso riguardo cose di cui necessariamente si è avuta esperienza, non ha uno scopo puramente informativo ma denota uno sforzo interpretativo nella ricerca di strade e traiettorie: la stesura di un diario rappresenta l'intenzione di processare il proprio vissuto, di dargli un ordine, narrativizzandolo⁴¹¹. Si potrebbe iscrivere perfettamente nelle attività di scrittura che Suzette A. Hanke definisce "scriptoterapia" e, di conseguenza, potrebbe sembrare una forma appropriata per un'opera autobiografica o che vuole presentarsi come tale. Il diario come forma autobiografica permette a un narratore la possibilità di dichiarare il possesso della propria storia, di sviluppare autoconsapevolezza e identità e di procurare un senso di concretezza a una serie di esperienze che a volte possono sembrare irreali. Da un punto di vista narrativo, ci troviamo davanti a una forma di narrazione focalizzata, ossia una narrazione incentrata su un personaggio o gruppo di personaggi, basata, teoricamente,

⁴¹⁰ Il mondo finzionale creato dall'autrice, all'interno del quale esistono i personaggi e si svolge la storia raccontata.

⁴¹¹ Nandi Miriam, *Narrative Identity and the Early Modern Diary*, in Alber & Olson, 2018, pp. 93-108.

sulla massima condivisione della conoscenza tra i personaggi e il lettore⁴¹². Tale regime di focalizzazione adotta un punto di vista interno che si traduce, sul piano linguistico, con l'utilizzo della prima persona verbale e, sul piano ideologico, in una visione del mondo mediata da percezioni o pensieri soggettivi. I pregi della scelta di una narrazione diaristica consistono nel facilitare notevolmente i processi di identificazione del lettore con colei/colui che scrive e nel conferire immediatamente lo status di protagonista ai personaggi oggetto di focalizzazione. Se ben costruita, la narrazione diaristica può anche generare effetti di curiosità o di suspense, giocando sulle supposizioni dell'autore/degli autori del diario riguardo il passato (*diagnostics*) o il futuro (*pronostics*) e che possono non coincidere con le ipotesi interpretative dei lettori⁴¹³. Da un punto di vista strettamente narrazionale, invece, la narrazione diaristica implica che l'istanza di ricezione del testo (il narratario) sia necessariamente colei/colui che l'ha prodotto e che il narratore sia per forza un narratore interno, ossia parte del mondo narrativo, dichiarato o palese, ovvero un narratore che si presenta come tale per tutta la narrazione, e omodiegetico o autodiegetico, poiché narra di eventi di cui è protagonista. Nel racconto in cui il narratore è anche il protagonista, quest'ultimo può subire una scissione in *Erzählendes Ich* "io narrante" e *Erzähltes Ich* "io narrato". In questo disegno, il fruitore che si avvicina alla narrazione nell'atto di lettura assume inevitabilmente il ruolo del diario, ottenendo così una visione privilegiata sulla persona che l'ha generato e sugli eventi quali sono filtrati dal suo punto di vista. Nel nostro caso la storia è narrata attraverso gli occhi dell'anonima eroina, siamo completamente situati nel suo punto di vista e ciò significa che conosciamo personaggi ed eventi solo attraverso il suo sguardo. Le uniche volte in cui non siamo completamente nella sua testa è quando cita le parole di Vera o inserisce passaggi dal suo diario. Al cospetto di un narratore in prima persona, un'analisi deve sempre concentrarsi prima sulla sua attendibilità⁴¹⁴ e ricercare gli indizi che la confermano o la smentiscono: la narrazione in prima persona, infatti, tende ad essere soggettiva e raccontare le storie in questo modo tende ad influenzare i lettori nella direzione che il narratore desidera, che non necessariamente corrisponde al "reale" andamento dei fatti. Il segno più evidente della possibile inattendibilità di un narratore sono le contraddizioni che si lascia sfuggire

⁴¹² Baroni, 2018, pp. 74-74, Genette, 1987, 2006; Niederhoff Burkhard, *Focalization*, In: Hühn et al, 2013; <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/focalization>

⁴¹³ Baroni, 2018, pp. 74-75.

⁴¹⁴ Booth, 1983; Nilssen Jannike Hegdal, *Rethinking the Unreliable Narrator: Is the Demarcation Heterodiegetic/Homodiegetic Necessary?*, in Hansen, Pier, Roussin, Schmid, 2017, pp. 25-47.

nel racconto degli eventi. L'anonima protagonista dell'opera di Zinov'eva-Annibal risulta essere piuttosto affidabile, lineare nella narrazione, nonostante qualche breve analessi, tuttavia, dà motivo di dubitare della sua versione della storia solo verso il finale, giudicando le sue azioni come personaggio più che come narratrice. La maggior parte del racconto, infatti, si concentra sulla sua amante, Vera, donna senza la quale, la narratrice ci dice, non potrebbe vivere (“Если Вера умрет, то и я, конечно, тоже. Убью себя, но что же делать?”⁴¹⁵) (*Тридцать три урода*, c. 18; Trad., p. 18), “Я часто об этом думаю, то есть себе это представляю так вот: Веру мертвой, совсем неподвижной, на столе, в гробу... и я тоже уже, конечно, не могу жить”⁴¹⁶) (*T. m. y.*, c. 21; Trad., p. 21). La narratrice è molto più focalizzata sulle sue azioni, sulle sue parole e sul suo personaggio in generale, quasi più che su sé stessa. Quando alla fine lei muore, però, l'anonima eroina non solo decide di non uccidersi, come aveva precedentemente dichiarato di fare e come ci si aspetterebbe secondo le convenzioni di genere di una trama sentimentale, ma addirittura apprendiamo che contemporaneamente al patimento di Vera si è unita a un altro uomo. Oltretutto, rispetto a Vera, nel diario, al suo nuovo amante è dedicato pochissimo spazio e lo conosciamo solo attraverso una singola frase:

Я сговариваюсь с ним через одного его ученика здесь – моего любовника⁴¹⁷.

Un'altra possibile scena suscettibile di minare all'affidabilità dell'anonima protagonista è quella che ha luogo nello studio di Vera:

И струи дождя, и ветер в пустыне – когда все стояло на месте, и горел камин, сухо треща синими и красными огоньками, и две масляные старинные лампы...
 Все маски вдруг ожили теми красными и синими язычками. Закричали. Завопили разинутые рты проклятиями и хохотом.
 Потом вдруг все замолчало.
 Старый Лир в растерзанной одежде и с безумными глазами застыл. И все маски молчали. И ветер и дождь тоже. Огоньки камина утихли. Это длилось очень долго. Мне казалось – невыносимо долго.
 И мне это молчание масок показалось самым страшным и самым новым, что я когда-либо знала⁴¹⁸.

⁴¹⁵ “Se Vera morirà, allora certo morirò anche io. Mi ucciderò, che altro potrei fare.

⁴¹⁶ “Penso spesso a una cosa, o piuttosto me la raffiguro: Vera morta, assolutamente immobile, su una tavola, nella bara... e allora è ovvio che neanche io potrò più vivere.”

⁴¹⁷ Ivi, c. 30. “I miei contatti con lui avvengono attraverso un suo allievo di qui, mio amante”. Ivi, p. 30.

⁴¹⁸ Ivi, c. 11. E gli scrosci di pioggia e il vento nella landa deserta, quando in realtà tutto era al proprio posto, il camino acceso col crepitio secco delle fiamme rosse e azzurre, le due vecchie lampade a olio... All'improvviso queste lingue di fuoco rosse e azzurre hanno dato vita alle maschere, che hanno preso a, a lamentarsi, le bocche spalancate in maledizioni e risate. Poi, d'un tratto, tutto si è placato. Il vecchio Lear, col suo vestito lacerato e gli occhi folli, si è irrigidito. Tutte le maschere sono ammutolite. Il vento e la pioggia anche. Le fiamme del camino si son acquietate. E questa quiete è durata molto a lungo. Un

Le maschere che prendono vita dalle fiamme e l'improvvisa tempesta richiamano una situazione fantastica, laddove l'elemento magico non era stato introdotto né lo sarà nel resto del racconto. Per un lettore versato nella conoscenza del simbolismo russo o delle idee mistiche dell'autrice un simile accadimento è normale e non mina alla veridicità del racconto⁴¹⁹. Ma per i lettori che sono privi di qualsiasi forma di conoscenza dello stile di tali opere, l'episodio può risultare una visione presente nella testa della narratrice che porta a chiedersi: ciò che descrive la narratrice corrisponde a realtà o è una semplice paranoia? Indubbiamente ciò non è sufficiente a dichiarare l'anonima protagonista una narratrice inattendibile, ma quantomeno insinua il dubbio. L'ipotesi di narrazione non completamente attendibile è poi ulteriormente rafforzata dallo statuto di racconto autobiografico dell'opera, che, come abbiamo mostrato precedentemente, tende a sfumare i limiti tra narratore, personaggio ed autore, oltre che tra realtà e fantasia. La narrazione dell'eroina è inframezzata da pensieri e valutazioni che aiutano a rispettare i criteri mimetici di un diario normale. Nella nota datata 20 dicembre, per esempio, si limita ad un'osservazione personale, priva di elementi narrativi:

Я не понимаю, отчего человек должен работать. Тогда счастливее зверь. Я не люблю работать. К чему себя обманывать? Но, если нужно работать, я покорюсь, конечно, без ропота. Так же покорюсь и боли, и смерти⁴²⁰.

Fin dalle prime battute, la distanza tra la narratrice e il lettore viene accorciata e quest'ultimo è in grado di penetrare nella coscienza della protagonista mediante una forma stilistica peculiare, che permette la trascrizione diretta dei moti interiori dell'autrice. Il pensiero o discorso indiretto libero, identificabile anche nel soliloquio, è una tecnica propria della narrazione focalizzata che combina la posizione deittica, l'idioma e la semantica del personaggio ed è tra le più mimetiche di tutte. Le sue finalità precipue spesso sono la confessione e la persuasione⁴²¹. È una tecnica che viene utilizzata anche per rivolgersi o riferirsi implicitamente ai lettori: "Нужно записать вчерашний

tempo che mi è parso insopportabile. Il silenzio delle maschere mi è sembrata la cosa più terribile e più nuova che avessi mai conosciuto. Ivi, p. 11.

⁴¹⁹ Nella narrativa simbolista, come abbiamo ricordato nel secondo capitolo, il mondo reale e quello mistico, inconscio, segreto si alternano, mescolano e confondono.

⁴²⁰ Ivi, c. 11. Non capisco perché l'uomo debba lavorare. Sono allora più felici gli animali. A me il lavoro non piace, perché ingannare sé stessi? Ma se è necessario mi rasseggerò naturalmente, senza brontolare. Allo stesso modo mi rasseggerò al dolore, e alla morte. Ivi., p. 11.

⁴²¹ Marchese, 1994, p. 176-180.

день⁴²²”(T. m. y., c. 13; Trad., p. 13); “Но я по порядку. Сегодня будет запись длинная⁴²³”(T. m. y., c. 24; Trad., p. 24); “Нужно дописать. Почему-то кажется, что нужно⁴²⁴”(T. m. y., c. 28; Trad., p. 28). In certe situazioni, siffatte esclamazioni possono avere l’effetto contrario e condurre a un indebolimento di quello che Phelan ha denominato “consistenza mimetica”⁴²⁵, che porta a chiamare in causa il concetto di autore implicito. In questo caso specifico, si potrebbe pensarlo forse solo per l’ultimo esempio, dove la narratrice usa il verbo *дописать* con il significato di “portare a termine” a poco più di tre pagine dalla fine del racconto. Un altro affievolimento della consistenza mimetica si potrebbe avere anche nel momento in cui la narratrice fa uso di analessi per parlare del passato di un personaggio (“Слишком странно было видеть Веру такую. Вера ведь не всегда была актрисой. Верно, это оттого⁴²⁶.” T. m. y., c. 13; Trad., p. 13) ma è un pericolo che la forma del diario, intesa come narrativizzazione delle proprie esperienze e delle proprie conoscenze, permette di aggirare sufficientemente. La narrazione dell’anonima eroina è anche una narrazione intercalata⁴²⁷, una tipologia di racconto in cui un atto narrativo racconta un evento precedente e a esso succede un altro atto narrativo che racconta un evento successivo al momento in cui si colloca l’atto narrativo precedente di narrazione. In tal modo, il diario diventa sia il *medium* principale del racconto che elemento dell’intreccio e la narrazione non si configura solo come narrazione di una storia ma anche come narrazione di una narrazione, poiché racconta anche della scrittura del diario da parte dell’autrice⁴²⁸. A differenza della narrazione simultanea, dove si genera uno stato di suspense e di forte connessione emotiva con il lettore poiché il narratore/personaggio descrive gli eventi nel momento stesso in cui li vive, nella narrazione intercalata di *Тридцать три урода*, manca l’aspetto contemporaneo, ma l’anonima eroina trascrivendo quanto accaduto, a inizio o fine giornata, conserva vividamente le emozioni provocate dagli eventi, senza che la memoria debba intervenire per aiutarla a ricordare e che così facendo li manometta. Per la stessa

⁴²² “Devo descrivere la giornata di ieri.”

⁴²³ “Ma voglio raccontare tutto con ordine. Oggi saranno lunghi, i miei appunti.”

⁴²⁴ “Questi appunti devono essere portati a termine. Non so come mai, ma mi sembra necessario”.

⁴²⁵ Il criterio per cui leggendo il diario, se è stato costruito bene e non si sa che si tratta di un’opera letteraria, non ci si accorge che si tratta di un’opera di fantasia.

⁴²⁶ “Devo descrivere la giornata di ieri. È stato troppo strano vedere Vera così. Vera non è sempre stata un’attrice. Forse è questo il motivo.”

⁴²⁷ Genette, 2006, pp. 87-210.

⁴²⁸ Una caratteristica che permette di iscrivere *Тридцать три урода* nel filone delle opere “metaletterarie”.

ragione non possiamo nemmeno applicare la distinzione, tipica per quanto riguarda i narratori autobiografici, tra io narrante ed io narrato, poiché la differenza di età ed esperienza rende i due differenti, mentre qui gli eventi narrati sono relativamente vicini al momento della narrazione.

Capitolo quarto

La narratologia del personaggio e lo studio dei motivi

4.1. L'anonima protagonista: un personaggio in cerca di determinazione

Il personaggio costituisce forse il vero problema della narratologia, fin dalle sue premesse critiche. Nonostante l'importanza del concetto, dibattuto da Aristotele, Eliot, Tomaševskij, Šklovskij, Propp, Forster, Lotman, Greimas, Bremond, Campbell, Vogler e tantissimi altri, sulle sue teorizzazioni permane un “*curious impasse*”⁴²⁹. Ricostruendo e sintetizzando i diversi approcci elaborati negli anni, possiamo affermare che gli studiosi abbiano concluso che nell'indagine del personaggio bisogna tener conto di:

- (1) lo statuto anagrafico (nome, genere, età, etnia, status familiare, sociale, attività professionale, condizione economica, etc);
- (2) la caratterizzazione⁴³⁰, cioè la somma di tutte le qualità (psicologiche, caratteriali, etc.) osservabili nel personaggio dopo un attento esame (gli attributi morali, ideologici e comportamentali, la visione dei valori religiosi, etici, politici, e della vita, riflessioni esistenziali, credenze, atteggiamenti verso il mondo e verso gli altri);
- (3) la prassi, le azioni, i comportamenti, le abitudini e le attitudini, anche di carattere comunicativo (gli atti linguistici di cui il personaggio è emittente e ricevente);
- (4) le modalità, ossia ciò che pertiene alla sfera volitiva (bisogni, mancanze, interessi, curiosità e supposizioni, doveri, obblighi, etc.) e al potere (mezzi fisici, strumenti, abilità e competenze specifiche, etc.);
- (5) le relazioni con altri personaggi⁴³¹;

⁴²⁹ Richardson, 1997, p. 87.

⁴³⁰ Già nel XIX secolo si parlava di caratterizzazione, ad esempio in *Poetik* (1888) di Scherer si distingueva fra caratterizzazione diretta o indiretta. Successivamente qualcosa dirà Tomaševskij o Lotman, in relazione al concetto di “codice culturale” (che contiene informazioni che riguardano la percezione del personaggio). Più di recente se n'è occupato Chatman, Margolin, alcuni esponenti della critica cinematografica o letteraria di stampo psicoanalitico.

⁴³¹ Non si dimentichi che il personaggio non è quasi mai solo o isolato: perlopiù è coinvolto in una trama di rapporti e di confronti dai quali emergono quegli elementi tipici dell'io che solo attraverso l'incontro, la reciprocità delle coscienze e la confessione possono rivelare. In ogni racconto è sempre possibile individuare una serie di rapporti fattuali, sentimentali, psicologici o di altro tipo che collegano fra loro i personaggi lungo trame ed intrighi più o meno complessi

- (6) l'evoluzione dei personaggi, attraverso le peripezie (il conflitto dei personaggi)⁴³² che rivelano il carattere, la ripetizione (ricorrenza o contrassegni), l'accumulo, la trasformazione e l'opposizione per relazione con altri personaggi dell'enunciato⁴³³;
- (7) le funzioni del personaggio, il ruolo (soggetto o agente, oggetto, adiuvante o dativo, avversario, destinatario, destinatario, etc.), le azioni e il loro significato nello svolgersi dell'enunciato narrativo, nell'atto di lettura;
- (8) il valore simbolico⁴³⁴;
- (9) l'entità artistica, ovvero il personaggio come costruzione finzionale ed estetica da parte dell'autore, perché è costruito in questo modo e qual è il suo effetto.

Il primo elemento che possiamo prendere in considerazione è il nome del personaggio: “[u]n nom propre doit être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l'on peut dire, le prince des signifiants”⁴³⁵, soprattutto ricordando l'immensa importanza che il nome rivestiva in un contesto artistico quale il simbolismo russo⁴³⁶. Dopo una prima lettura integrale del racconto, si osserva che l'eroina che narra la storia è caratterizzata dalla mancanza di una scelta onomastica. L'anonimia del personaggio può essere giustificata dalla forma diaristica dove, nel caso in cui non sia prevista un'intestazione al termine di ogni annotazione, la presenza del proprio nome non risulta indispensabile, anzi potrebbe addirittura indebolire la consistenza mimetica. Approfondendo la questione dal punto di vista artistico, però, è necessario tener conto degli effetti che una tale scelta può produrre sul lettore: un protagonista anonimo facilita l'identificazione del lettore con il personaggio e, quando si tratta di un'opera autobiografica, rafforza l'idea della corrispondenza fra autore e protagonista. È cosa assodata che l'ispirazione per l'anonima eroina di *Тридцать три урода* venga dall'autrice stessa Lidija Zinov'eva-Annibal,

⁴³² Томашевский, 1999, сс. 116-133.

⁴³³ Hamon, 2000.

⁴³⁴ Un personaggio può essere rappresentativo di un'idea, incarnare un archetipo o un principio astratto a livello allegorico.

⁴³⁵ “un nome proprio va sempre messo in discussione con la massima attenzione perché il nome proprio è, per così dire, principe dei significanti”. Da Barthes, 1985, p. 335.

⁴³⁶ Per tutta l'esistenza della letteratura russa, tra l'enorme numero di mezzi espressivi con i quali gli autori potevano sottolineare alcune caratteristiche dei loro eroi delle opere letterarie, occupano un posto speciale nomi, cognomi, soprannomi (Pečorin, Onegin, Chlestakov, Skotinin, Čackij, Lebezjatnikov, etc.). Nel simbolismo russo la pratica si carica di ulteriori significati. Intrecciandosi con il misticismo della parola, il nome diviene la chiave per comprendere l'opera, l'intenzione di un autore, il sistema di immagini e il suo legame con il mondo altro (Dar'jal'skij, Kotik Letaev, Apollon Apollonovič Ableuchov, Svetomir, Katja, etc.).

probabilmente in due fasi della sua vita, al momento dell'incontro con Vjačeslav Ivanov, secondo le interpretazioni che vedono nel marito un prototipo di Vera, e durante la relazione a tre con Margarita Sabašnikova, la visione più comune. La narratrice si descrive come una “quasi adolescente” (“ребенок”); essendo definita minorenni dalla nonna e considerando l'età da marito media per un'epoca che supponiamo possa corrispondere a quella di creazione dell'opera⁴³⁷, deve avere un'età compresa tra i 17 e i 19 anni. Il suo aspetto è gradevole, androgino (“полумальчик полудевочка”), possiede capelli ricci color rosa cenere, occhi grigi, piccole rotondità slanciate, seni che puntano verso l'alto e braccia e gambe magre, che ricordano quelle di un fanciullo (“в начинающих округлениях и забытых еще детством, вытянутых, худощавых линиях ног и рук”). Ai fini dell'identificazione del modello usato per il personaggio, è importante notare che il suo aspetto fisico corrisponde alla descrizione che Margarita Sabašnikova fa dell'autrice nel passaggio che abbiamo inserito all'inizio del terzo capitolo. Nel corso della narrazione, l'eroina ci rivela il suo passato. È nata in una famiglia di alto lignaggio ma non è figlia del marito di sua madre, che è morta di parto prima che potesse rivelarle la reale identità di suo padre. È stata cresciuta dalla madre di sua madre, donna orgogliosa e severa. A casa della nonna era solita rivolgere le sue preghiere a Sant'Agata martire, poiché possedeva la copia di un dipinto del suo martirio. Viene educata da diversi maestri che le insegnano ad essere la fidanzata perfetta in società e la nonna, non senza fatica, riesce a trovarle marito, una persona un po' strana, ed è per questo, immagina, che la nonna è riuscita a adescarlo. Poco prima delle nozze, la nonna le rivela la terribile verità sulle sue origini: è nata da una relazione extraconiugale e dopo che il marito di sua madre l'ha scoperto, l'ha riportata, svergognandola in pubblico, dal suo amante. È un racconto che lascerà il segno sulla protagonista. Alla vigilia del matrimonio, durante la prima di uno spettacolo teatrale, in un camerino, fa la conoscenza di Vera, la donna destinata a cambiare la sua vita:

“Ты должна их покинуть. Ты не их. Я тебя научу самой себе. Я тебя сделаю прекрасной, потому что я прекрасна. Со мною ты будешь богиней...⁴³⁸”.

⁴³⁷ Dal 1830 un decreto imperiale stabiliva l'età minima per le nozze per una donna a 16 anni e tra il 1860 e i primi decenni del XX secolo, si stima che, nell'alta società, non superasse i 20 anni. Б. Н. Миронов, *Социальная история России периода Империи (XIX—начало XX в.)*. Т. I., СПб, “Дмитрий Буланин”, 1999, с. 167–168.

⁴³⁸ “Devi lasciarli. Non appartieni a loro. Io ti rivelerò a te stessa. Ti renderò bellissima, perché io stessa sono bellissima. Con me sarai una dea...” (Т. м. у., с. 8; Trad., p. 8);

Lei la rapisce e la strappa a una vita convenzionale per viverne una insieme a modello dell'antico tiaso greco e delle feste dedicate a Dioniso. Da questo momento in poi, sotto richiesta dell'amata, inizia a scrivere un diario ed è qui che comincia la storia. Vera vede in lei l'incarnazione della vera bellezza e la protagonista si trova investita di un merito non richiesto. In senso quasi letterale, "Vera la crea", facendole assimilare concetti e verità attraverso la conversazione, in ogni secondo la educa e la modella. A un certo punto crescono in Vera il bisogno di donare l'amata agli altri, perciò inizia a farla recitare con lei, ma allo stesso tempo matura il timore che la sua bellezza possa scomparire. La loro relazione subisce alti e bassi a causa del comportamento di quest'ultima, che non esita di tanto in tanto ad essere violenta nei suoi confronti. Nonostante tutto, l'amore dell'eroina per Vera non è discutibile e lei arriva a considerarla migliore di tutte le persone viventi, una dea in terra alla quale deve tutto, anche se di tanto in tanto ha nostalgia dei tempi passati, prima che la nonna la diseredasse a causa delle sue scelte di vita. Un giorno, Vera le comunica la sua decisione di farla posare per degli artisti di sua conoscenza. È il momento del *climax* della storia. Qualche settimana dopo vengono rivelati i trentatré dipinti. La protagonista non si riconosce in essi, ma allo stesso tempo conferma che ciascuno è una parte di lei. La visione dei quadri, con il tempo, ha un effetto positivo su di lei, mentre Vera a poco a poco avvizzisce. A questo punto del racconto, la narratrice si è stancata della follia di Vera e del suo comportamento e decide di diventare l'amante di uno degli artisti e di visitare Parigi e l'America. Nelle ultime annotazioni del diario, apprendiamo che Vera si è suicidata, l'anonima protagonista ne è addolorata, ma non risolve di togliersi la vita come aveva annunciato di fare in caso di morte dell'amata. Riconosce che la sua scelta si deve alla sua natura tragica e lascia intendere che da questo momento in poi vivrà come aveva previsto di fare, con una nuova consapevolezza e una diversa libertà. L'anonima protagonista è un personaggio relativamente reattivo e passivo. Non è la forza trainante degli eventi ma piuttosto li subisce, si dimostra errante, sottomessa e bisognosa. Prima dipende dalla nonna e poi dipende totalmente da Vera, verso la quale prova amore ma anche timore. Questa sua passività viene superata attribuendole un forte conflitto interiore e circondandola di alcuni eventi drammatici (le misteriose circostanze della sua nascita, il rapimento di Vera, la relazione tormentata, il suicidio dell'ex fidanzato, il suicidio di Vera). Il conflitto di un personaggio è ciò che dà origine al suo percorso nella storia e che gli permette di rivelarsi nelle sue qualità e

aspirazioni. A ben guardare le azioni e le reazioni dell'eroina sono tutte guidate da una sola necessità, quella di autodeterminarsi. La protagonista non ha nome, le manca la forma di determinazione più importante, quella primigenia, e le sue origini sono ignote, una questione che ritorna spesso (“Вера, отчего мать умерла, не назвав отца?”⁴³⁹); “Вера, а мне иногда представляется, что мой отец был жокеем или конюхом, и потому мать не говорила⁴⁴⁰”; Бабушка, конечно, не могла лишить меня моего имени. У меня же нет имени, и это мне нравится⁴⁴¹”; “кто же из них решился бы жениться на девушке такого загадочного происхождения⁴⁴²?”). È spesso piena di dubbi e si pone domande su tutto, specie su cosa sia meglio per lei (“Или вправду не выгодна близость Веры?”⁴⁴³); “Впрочем, что такое выгода⁴⁴⁴”). Tale mancanza probabilmente sta alla radice della necessità di trovare una propria identità e scegliere per sé stessa. Volendo applicare le teorie dei personaggi di Todorov⁴⁴⁵, il quale sosteneva che le relazioni tra un protagonista e gli altri personaggi all'interno di alcune opere possono essere ridotte a una o due, possiamo affermare che la “determinazione” è ciò che sta alla base dei rapporti dell'anonima eroina: la nonna la determina, donandole un legame, una casa, delle radici, seppur frammentate, poi il fidanzato ne determina il posto nella società di cui fa parte e Vera è il personaggio che la determina più di tutti. L'eroina, infatti, inizia a provare dei sentimenti per Vera quando lei le dice che la rivelerà a sé stessa (“Я тебя научу самой себе”). Vera è colei che la rassicura sulle sue origini (“Видишь, видишь, ты царица. Конечно, отец влил в тебя царскую кровь⁴⁴⁶”), le ha fatto scrivere il diario (“От этого я села вот записывать⁴⁴⁷”), una pratica di scrittura fortemente connessa al

⁴³⁹ Ivi, c. 9. – Vera, perché la mamma è morta senza rivelare il nome di mio padre?” ivi, p. 9.

⁴⁴⁰ “Vera, qualche volta immagino invece che mio padre fosse un fantino, o uno stalliere, e che per questo la mamma non ha detto niente. *Ibid.*

⁴⁴¹ Ivi, c. 14. “La nonna, naturalmente, non poteva privarmi del mio nome. E del resto io non ho nome e ne sono contenta.” Ivi, p. 14.

⁴⁴² “ma chi si sarebbe mai deciso a sposare una fanciulla di tanto misteriosa discendenza?” Ivi, p. 23.

⁴⁴³ Ivi, c. 16. “E se davvero l'amicizia di Vera per me non fosse conveniente?” Ivi, p. 16.

⁴⁴⁴ *Ibid.* “Del resto, che cos'è la convenienza?” *Ibid.*

⁴⁴⁵ Todorov, 1978.

⁴⁴⁶ “– Vedi, vedi tu sei una regina. È chiaro, dal momento che tuo padre ti ha trasmesso sangue reale.” (*T. m. y.*, c. 17; Trad., p. 17);

⁴⁴⁷ Ivi, c. 13. “Per questo mi sono messa a scrivere.” Ivi, p. 13.

ritrovamento della propria identità, la plasma (“Вера меня делает⁴⁴⁸”) e le dà una famiglia (“И снова старалась представить себе мать, то есть сегодня утром старалась, но представлялась Вера⁴⁴⁹”). Anche i trentatré artisti in qualche modo determinano la protagonista e, in un certo senso, le offrono la sua forma finale:

– Сегодня ты не такая, как была: такая, которая все старается чем-то сделаться, которая тоскует по чему-то несделанному, и меняется, и не может ни минутки отдохнуть, ни минутки отдохнуть, и так ведь и не придет, а все будет идти, все будет идти.

Этот поход без конца чувствует каждая кровинка твоего тела. Как неприятно, бестолково и безвыходно бьется твое сердце: стук, стук, стук! И все кругом ворочается кровь в бешеной суете...

Сегодня ты будешь тихая, остановившаяся, без жадности, вечная, вечная на полотне. Не будет гореть и переливаться кровь и отсчитывать миги и миги... Станет один миг. Один миг отделится от других и станет весь-весь застывший, полный, свой, вечный⁴⁵⁰.

È con la visione dei dipinti che la ragazza scopre finalmente sé stessa, attraverso trentatré forme diverse; mentre prima era stata sempre l’eco di qualcun altro⁴⁵¹ (la nonna, il promesso sposo, ma soprattutto Vera), ora riesce a raggiungere un’autoconsapevolezza e a diventare una persona indipendente:

Верини глаза уже не отражали меня.

Не отражают.

Я плакала. Потом становилась злою. Глядела с ненавистью на Веру. И, с очень злою радостью, сбегала с нашей высоты, по бесконечной лестнице, на улицу, где все мелькало и дробилось, и туда ехала, к ним...⁴⁵²

Un’emancipazione che viene esplicitata narrativamente dal momento che lei non sottostà più ai capricci dell’amata, abborrisce la sua follia, non è più accudente nei suoi confronti. Mentre sul piano testuale dichiara di essere più sicura di sé a causa dei ritratti, che sono

⁴⁴⁸ Ivi, c. 28. “Vera mi sta plasmando”. Ivi, p. 28.

⁴⁴⁹ Ivi, c. 9 “E ho cercato di nuovo di figurarmi mia madre, intendo dire che ci ho provato stamane, ma mi si presentava sempre l’immagine di Vera.” Ivi, p. 9.

⁴⁵⁰ Ivi, c. 27. Oggi tu non sei come sei sempre stata: una che cerca continuamente di cambiare, che si strugge per quello che non ha fatto e muta a ogni istante, e non può stare ferma un attimo, un solo attimo, e non arriva mai, ma continua ad andare ad andare. Questo cammino senza posa lo avverte ogni goccia di sangue del tuo corpo. Come batte penoso, stolto, disperato, il tuo cuore: bum, bum, bum, e tutto attorno si agita il sangue in un folle affanno... Oggi tu sarai quieta, ti arresterai, non più avida, eterna, eterna sulla tela. Il sangue non arderà, non scorrerà segnando gli istanti, uno dopo l’altro... Ci sarà un attimo solo. Un attimo si scinderà dagli altri e sarà unico, immobile, pieno, eterno. Ivi, p. 26-27.

⁴⁵¹ Non diversamente da come l’autrice era stata un’eco del marito.

⁴⁵² Gli occhi di Vera non mi riflettevano più. Non mi riflettono. Allora piangevo. Poi mi facevo cattiva, e la guardavo con odio. Con gioia assai crudele fuggivo dalla nostra altezza per l’interminabile scala, e giungevo in strada, dove tutto guizzava e si frantumava, e mi dirigevo là, da loro. (*T. m. y.*, c. 30; Trad., p. 30);

un mezzo per aiutarla a far pace con la sua frammentarietà ed è meno dubbiosa rispetto alle note precedenti:

Я стояла одна, обнаженная, перед ними. Я же была их, их – там, на полотне.
И еще смотрела.
И нашла, что мы с Верой были строги накануне и что кричала я и ругалась, как...
проститутка.
И еще была. И еще смотрела много раз. И упивалась своим утешением, своим утешением.
Тридцать три уroda были правдивы. Они были правдою. Они были жизнью. Острыми
осколками жизни, острыми, цельными мигами. Такие – женщины. У них любовники.
Каждый из этих тридцати трех (или сколько там было?) написал свою любовницу. Отлично!
Я же привыкла к себе у них.
Тридцать три любовницы! Тридцать три любовницы!
И все я, и все не я. Изучала уродов подолгу: перед тем как стоять, после того как стояла.
Стояла для того, чтобы изучать. Это было так едко. Мне казалось – я учусь жизни
кусочками, отдельными кусочками. Осколками, но в каждом осколке весь его изгиб и вся
его сила.
И стали уроды делиться. С каждым днем яснее. Половина стали любовницами и половина
– Царицами.
Каждый из тридцати трех создал свою любовницу или свою Царицу
И стало мне забавно отсчитывать любовниц от Цариц. Но каждый день они пугались снова,
а когда уходила, и дома, лежа у себя на локтях, старалась я припомнить каждую себя,
каждый свой осколочек там, – путались личины мучительно, и я смеялась, как глупенькая,
вскакивала и громко шептала: – Тридцать три любовницы. Тридцать три Царицы. Тридцать
три любовницы. Тридцать три Царицы. И все я! И все я!⁴⁵³

Riallacciandoci a un concetto espresso nel capitolo sui testi autobiografici, potremmo dire che la visione dei ritratti costituisce un momento di agnizione della protagonista, in cui vengono disvelati i suoi veri volti e lei comprende di essere l'agente esclusivo della sua vita. Il suo percorso è quindi un cammino verso l'autodeterminazione. Il desiderio di emancipazione dalle determinazioni altrui è poi ulteriormente esemplificato anche dalla visione ricorrente degli altri personaggi nelle bare:

⁴⁵³ Ivi, c. 29-30. Nuda, ritta davanti a tutti, ero loro. Loro, sulla tela. E guardavo. Trovai che Vera e io eravamo state severe, la vigilia, e che avevo gridato e imprecato come una prostituta. E tornai di nuovo. E osservai molte volte. E mi inebriavo della mia consolazione, della mia calma. I trentatré mostri erano veritieri. Essi erano la verità. Erano la vita. Aguzzi frammenti di vita, aguzze totalità di attimi. Così sono le donne. E hanno degli amanti. Ognuno dei trentatré (ma quanti erano, davvero?) aveva ritratto la sua amante. In modo splendido. E io presi confidenza con me stessa attraverso di loro. Trentatré donne-amanti. E tutte io, e nessuna io. Studiai a lungo i mostri: prima di posare, e dopo. Posavo per poterli studiare. Era così efficace. Mi sembrava di apprendere la vita pezzo a pezzo, per brandelli, frammenti, ognuno completo dei suoi meandri, della sua forza. E cominciarono i mostri a separarsi, ogni giorno in maniera più netta.

Una metà divennero amanti, l'altra metà Regine. Ognuno dei pittori aveva creato la sua amante, oppure la sua Regina, e io mi divertivo a contarle, a distinguerle. Ogni giorno però si mescolavano di nuovo, e quando tornavo a casa cercavo, distesa sui gomiti, di riportare alla mente le varie me stessa, i differenti frammenti, ma si mescolavano pensosamente le maschere, e io ridevo, come una scioccherella, balzavo in piedi e sussurravo decisa: – Trentatré amanti. Trentatré Regine. E tutte io. E tutte io! Ivi pp. 29-30.

Я часто об этом думаю, то есть себе это представляю так вот: Веру мертвой, совсем неподвижной, на столе, в гробу... и я тоже уже, конечно, не могу жить. Но мне потому-то и нравится, едко нравится так себе представлять, кого люблю (я раньше бабушку, потом жениха так представляла, даже животных любимых: нашу Искру – кошку с огненными брызгами по черно-серой шерстке)⁴⁵⁴.

Un'ulteriore prova che corrobora tale ipotesi sul cammino del personaggio viene dall'applicabilità del modello del “viaggio dell'eroe” o monomito elaborato da Joseph Campbell e Christopher Vogler. Il “viaggio dell'eroe”, *The Hero's Journey* in originale, è la ricostruzione di una trama archetipica che risale al mito fino ai giorni nostri, articolantesi in tre fasi:

- 1) *Departure*: l'eroe si lascia dietro le spalle il mondo che gli è familiare;
- 2) *Initiation*: l'eroe impara a navigare il mondo sconosciuto, stringe rapporti, incontra antagonismi, etc.;
- 3) *Return*: l'eroe fa ritorno al proprio mondo familiare con una nuova consapevolezza⁴⁵⁵.

Nel caso dell'anonima eroina, questo schema può essere così compilato:

- 1) *Departure*: l'anonima eroina si lascia alle spalle il mondo convenzionale dell'alta società, i cui due rappresentanti più evidenti sono la figura genitoriale (la nonna) e quella sentimentale tradizionale (il fidanzato);
- 2) *Initiation*: l'anonima eroina vive la sua relazione con Vera nei nuovi spazi del suo appartamento e delle scene. Impara cose nuove sulla sua personalità e sulla vita e lotta con la violenza e la follia dell'amata e con i suoi stessi pensieri, che la rendono sua schiava;
- 3) *Return*: accettando la visione dei trentatré artisti, rinnovata da una nuova consapevolezza, l'anonima eroina fa ritorno nel mondo convenzionale, rappresentato dalla relazione eterosessuale che ha con un pittore, cosciente del suo valore e non sottomettendosi più alla volontà della sua precedente amante/carceriera.

⁴⁵⁴ Ivi, c. 21. Penso spesso a una cosa, o piuttosto me la raffiguro: Vera morta, assolutamente immobile, su una tavola, nella bara... e allora è ovvio che neanche io potrò più vivere. Ma per qualche ignoto motivo provo piacere, un piacere aspro, nell'immaginarci chi amo in questo modo (prima mi figuravo così la nonna, poi il mio fidanzato, e persino gli animali cui ero affezionata: la nostra Iskra, una gatta con spruzzi di fuoco nel pelo nero-grigio). Ivi, p. 21.

⁴⁵⁵ Campbell, 2016; Vogler, 2021.

Nella strada per il ritrovamento di sé stessa, Vera si è rivelata un passaggio fondamentale, ma poi è diventato necessario emanciparsi da essa, perché il suo potere sulla protagonista era diventato tanto grande da averla resa solo un riflesso (“В сущности, я камелии люблю, а не розы. Это Вера свои розы мне приписала⁴⁵⁶”). In termini greimasiani, potremmo dire che all’inizio Vera si configurava come aiutante o coadiuvante nel cammino dell’eroe della protagonista, ma poi si è trasformata in un’autentica antagonista, un ostacolo che impedisce all’anonima eroina di andare avanti nel suo cammino dell’eroe:

Шла к Вере, которая часто подолгу сидела на полу, обняв колени руками, и говорила ей:
– Там все не я, потому что в тебе я вся. И больше нигде меня нет.
И становилось мне как-то неудобно. Искала себя и, потерянная, не ощущала. Ближе жалась к Вере. Окручивала ее несгибающуюся теперь шею своими руками. Глядела, заглядывала в глаза. Искала. И было непривычно больно и неудобно в груди. Верины глаза уже не отражали меня.
Не отражают.
Я плакала. Потом становилась злою. Глядела с ненавистью на Веру. И, с очень злою радостью, сбегала с нашей высоты, по бесконечной лестнице, на улицу, где все мелькало и дробилось, и туда ехала, к ним...⁴⁵⁷

Se a prima vista, per la sua passività, l’anonima eroina può sembrarci un personaggio statico (al contrario, Vera viene considerato il personaggio “femminista” o “progressista” dell’intera vicenda), considerando le presenti osservazioni, possiamo operare un ribaltamento della prospettiva. La protagonista all’inizio e per buona parte della sua vita era determinata dallo sguardo e dalla persona di qualcun altro, ma durante il *climax* ella conquista l’autodeterminazione e l’emancipazione dagli altri, che era lo scopo del suo percorso, mentre Vera, come vedremo, non riesce a farlo. Il percorso evolutivo del personaggio che Zinov’eva-Annibal ha creato non fa che suggerire un’ulteriore somiglianza con il proprio, in quanto sia l’autrice che la sua eroina hanno dovuto intraprendere simili lotte emancipatorie. La scrittrice, però, non intendeva sviluppare una semplice riproduzione di un individuo reale. La protagonista di *Тридцать три урода* è, infatti, portatrice di una natura profondamente testuale, che si manifesta principalmente

⁴⁵⁶ Ivi, c. 19. “Questa è la realtà: amo le camelle, non le rose. È stata Vera ad attribuirmi quelle rose.” Ivi, p. 19.

⁴⁵⁷ Ivi, c. 30. Andavo da Vera che spesso ormai sedeva a lungo sul pavimento, le braccia allacciate alle ginocchia, e le dicevo: – Là io non ci sono, perché io sono tutta dentro di te. E da nessun’altra parte. E provavo disagio. Cercavo, senza ravvisarla, quella me stessa smarrita. Mi stringevo di più a Vera. Circondavo con le mie braccia il suo collo irrigidito. La osservavo, scrutavo i suoi occhi. Cercavo. E avevo un molesto dolore al petto. Gli occhi di Vera non mi riflettevano più. Non mi riflettono. Allora piangevo. Poi mi facevo cattiva, e la guardavo con odio. Con gioia assai crudele fuggivo dalla nostra altezza per l’interminabile scala, e giungevo in strada, dove tutto guizzava e si frantumava, e mi dirigevo là, da loro. Ivi, p. 30.

nella sua frammentarietà: l'anonima eroina possiede due anime, una "passiva" e una più "progressista". Queste parti di lei, evidenti sia sul piano della narrazione che della pura caratterizzazione, sono rese estremamente palpabili nel momento *clou* della visione dei quadri, sul piano simbolico. Tra tutti e trentatré, la narratrice riesce a distinguere bene solo due figure: la *Царица* "Regina" o "Zarina" e la *любовница* "amante". In un contesto mistico come quello in questione, la *Царица* si può intendere come la *Regina Coeli*, un'ipostasi femminile di Dioniso, come la Divina Sofia, l'incarnazione del principio femminile di ispirazione solov'eviana, o come una divinità in generale⁴⁵⁸. Se consideriamo l'immagine dal punto di vista delle arti figurative, la *Царица* corrisponde sicuramente alla figura della Madonna, il cui archetipo principale è Maria, madre di Cristo. Comunque la si voglia considerare, questa figura è portatrice di una simbologia molto forte. Indica il rifiuto del male e della menzogna nel rispetto della verità e della purezza, la potenza celeste, il sacrificio, la totale dedizione al bene, la maestria nelle arti cosiddette "femminili", la saggezza, etc. Ma se si considera un'altra prospettiva, le qualità dell'eterno femminile e della Madonna possono essere viste negativamente, indicando anche la sottomissione al principio maschile⁴⁵⁹, il modello tradizionale di donna madre prima di tutto, vergine, priva di qualsivoglia desiderio sessuale. Insieme alla *Царица*, la *любовница* è l'altro volto tipico della donna nell'arte fissato nelle tele da sempre. La *любовница* è portatrice di una bellezza sensuale, è il desiderio incarnato, Afrodite, simbolo di passione ed erotismo, musa ispiratrice ma anche fonte del peccato. Come la *Царица*, l'anonima eroina dimostra un animo puro, è ingenua, bella, avversa alla malvagità ("Отчего моему взгляду быть злому? Я желаю всем людям добра, как и себе желаю⁴⁶⁰"), si sacrifica sottomettendosi prima alla nonna, poi al promosso sposo, a Vera e ai trentatré artisti, cerca la verità, è vittima e dea ("Я как жертва и как богиня!") e saggia perché alla fine si è dimostrata in grado di comprendere ciò che Vera non ha potuto scegliere per sé stessa. Come la *любовница*, l'anonima eroina brucia di passione, è sensuale, ossessionata dalla bellezza ("Не могла заснуть всю эту ночь. Боялась даже

⁴⁵⁸ Ханзен-Лёве, 2001; 2003.

⁴⁵⁹ Vera è stato spesso interpretata quale personaggio portatore di un principio maschile più che femminile.

⁴⁶⁰ "Ma perché mai il mio sguardo dovrebbe essere cattivo? Io mi auguro il bene di ogni essere umano, come lo auguro a me stessa." (*T. m. y.*, c. 15; Trad., p. 15)..

подурнеть. Но нет. Сегодня я даже еще лучше, еще прекраснее⁴⁶¹”), sessualmente attiva e volitiva. Queste due anime si intrecciano nell’anonima protagonista, che possiede tutti gli attributi di tali archetipi sia sul piano della caratterizzazione che su quello della progressione narrativa della storia e la rendono un personaggio femminile affascinante e complesso.

4.2. Vera: una menade tragica

La narrazione dell’anonima eroina pone principalmente l’attenzione su questo personaggio. Sulle sue azioni, sui suoi gesti e sulle sue parole indugia maggiormente e sembra essere lei la forza motrice dietro a tutti gli eventi della storia. È lei che rapisce l’anonima eroina (evento propiziatorio 1), lei convince la protagonista a tenere un diario, creando le circostanze per la narrazione della storia in primo luogo (“Я допишу, потому что такая была ее воля, когда она была в себе, – этот дневник, эти отрывки из дневника. И мы читали друг другу Она же тоже вела⁴⁶²”), lei è la principale responsabile della crescita della protagonista, lei decide di far dipingere i trentatré dipinti (*climax* o evento propiziatorio 2). Vera rappresenta ciò che Phillips e Huntley hanno definito *impact character*⁴⁶³, il personaggio che non necessariamente è il protagonista ma che esercita più fascino sul lettore, colui che catalizza i cambiamenti di stato e ha un maggior impatto sulla storia. Sull’ispirazione dietro al personaggio di Vera non c’è la stessa concordia che c’è sull’identificazione dell’anonima protagonista in Lidija Zinov’eva-Annibal. La visione sostenuta più a lungo è che Vera fosse una versione fittizia di Margarita Sabašnikova e che tutte le qualità negative che l’autrice ha inserito nel personaggio (la follia, la violenza, la tragicità) siano state una forma di vendetta che Zinov’eva-Annibal ha formulato dopo la fine non proprio pacifica del loro rapporto. Ci sono coloro, come Schamma Schahadat, i quali sostengono che Vera è un’altra proiezione dell’autrice al pari dell’anonima eroina⁴⁶⁴, in cui ella ha inserito i suoi tratti più distruttivi

⁴⁶¹Ivi, c. 27. “Questa notte non mi è riuscito di dormire neanche un attimo. Temevo di essere imbruttita. Ma invece no. Oggi sono persino più affascinante, più bella.” Ivi., p. 27.

⁴⁶²Ivi, c. 28. “Termino il racconto degli avvenimenti perché questa è stata la sua volontà, quando era ancora in sé: questo diario, questi brani di diario. Ce li leggevamo l’un l’altra. Anche lei ne teneva uno.” Ivi, p. 28.

⁴⁶³ Huntley & Phillips, 2001.

⁴⁶⁴ Шахадат, 2017, p. 249.

ma anche quelli creativi. Marija Michajlova⁴⁶⁵, invece, crede che il personaggio non sia altri che una maschera di Vjačeslav Ivanov. Come Vera e l'autrice stessa, anche lui si poneva il problema sulla preservazione della bellezza, preoccupato per le derive che l'arte stava raggiungendo all'epoca; ma mentre per lui si trattava perlopiù di una questione estetica, per Lidija Zinov'eva-Annibal era una battaglia da combattere per l'anima delle persone. Inoltre, il racconto viene dedicato a Ivanov e nella sua incompleta prefazione alla quarta edizione dell'opera, il marito dell'autrice esprime tutta la sua ammirazione per Vera. Questo personaggio condivide lo stesso nome con altre creazioni della Annibal e della sua stessa figlia, “*Вера*” che significa “fede”. Anche ciò può fornire un'ulteriore prova che l'eroina sia basata su sé stessa, in quanto Vera è il nome che sceglie per i racconti autobiografici di *Трагический Зверинец*. Tuttavia, è necessario tenere a mente che un personaggio di fantasia, seppur ispirato da referenti nella vita reale, è una costruzione dell'autore e non una persona in carne ed ossa, perciò non si può escludere che l'eroina sia un amalgama di diverse identità e che quindi Vera nasca contemporaneamente dall'autrice, Vjačeslav Ivanov e Margarita Sabašnikova. Vera è una donna di età indefinita, anche se, grazie al racconto del suo passato, possiamo supporre che si tratti di una donna matura o quantomeno più grande della protagonista. Ha capelli neri folti, occhi porpora blu, color dell'uva, labbra piene e superbe, spalle divine e bei piedi. La narratrice la descrive come bellissima, nonostante venga detto di lei che ha un corpo grosso, talvolta goffo e appesantito, linee del seno e del ventre troppo molli. Il suo aspetto fisico ricorda un modello di donna caratterizzata dai capelli e dagli occhi scuri, vivida e vigorosa⁴⁶⁶, resa nota da Puškin, tratta a sua volta, secondo Žirmunskij da Lord Byron (1788-1824). In gioventù era una ragazza che pregava e amava molto la madre, la “idolatrava” non diversamente da come farà con l'anonima protagonista. Per compiacerla accetta di sposarsi all'età di 16 anni. Suo marito era un brav'uomo, che l'amava nonostante tutti dicessero che con lei non sarebbe mai stato felice perché non era né una buona moglie né una buona madre, ma dopo solo due anni di matrimonio morì. Le rimaneva una figliuola di due anni, ma anche lei trapassò poco dopo. Addolorata, cadde in uno stato di inconsolabile follia ed apatia, “она пила воду из колодца

⁴⁶⁵ Михайлова, 2009, с. 91.

⁴⁶⁶ La usa anche Belyj in *Серебряный голубь*.

кладбищенского, чтобы приобщиться червям⁴⁶⁷”, fino all’incontro con una vecchia attrice che le insegnerà, attraverso il teatro, a dare “безумному, безутешному горю матери <...> маску и исступление⁴⁶⁸”. Diventa attrice, distinguendosi soprattutto per i ruoli tragici, prende degli amanti, tra cui il futuro fidanzato dell’anonima eroina, e inizia a frequentare l’ambiente artistico. Qualche tempo dopo (non viene precisato quanto tempo), conosce l’anonima protagonista, in lei pensa di aver trovato l’incarnazione della vera bellezza, qualcosa che aveva sempre cercato, perciò la rapisce e le promette che le farà conoscere la vera sé stessa e che la renderà bellissima come lei. Essa cede e le due iniziano una relazione turbolenta. All’inizio della loro storia, Vera la istruisce sulla vita, sull’arte e sulla bellezza e la venera come una dea, la lava, la bacia su tutto il corpo e la rassicura. C’è una sorta di ciclicità in questo suo gesto, trasmette a lei ciò che l’attrice più anziana le aveva insegnato precedentemente, in un ribaltamento di ruoli. Successivamente diviene ossessionata dal desiderio di donare la sua amata agli altri⁴⁶⁹ e da quello di fermare il suo corpo per l’eternità. Da questo momento in poi assistiamo alla progressiva perdita della salute mentale da parte di Vera: a volte è scontrosa, violenta fisicamente e gelosa con la protagonista, finisce in preda di crisi durante la recitazione dei versi di alcuni personaggi e rischia di dar fuoco alla stanza, piange, si allontana dal letto che condivideva con l’amata, caccia in malo modo gli ospiti e minaccia la vita dell’eroina. Un giorno le fa visita il promesso sposo della protagonista, suo antico amante, è disperato, dichiara di aver deciso di sposare un’altra solo per dimenticarla ma è ancora innamorato di lei e vuole che lo riaccolga, ma lei lo caccia e lui per tutta risposta si spara. Vera sente di portare questa morte sulla coscienza però una cosa buona le rimane, ha capito che facendo dipingere il ritratto dell’amata dal gruppo dei trentatré artisti, suoi amici, potrà preservarne la bellezza. Così, in una scena che ricorda una cerimonia sacrificale, immola la ragazza sull’altare dell’arte. Le cose però non vanno come sperato, il risultato è terribile, i trentatré quadri schiacciano l’immagine della sua prescelta, sono prosaici, volgari e lussuriosamente quotidiani. È il colpo finale che la getta ancora di più in uno stato di profonda disperazione, non mangia, inizia ad invecchiare, gli occhi si spengono, dimagrisce eccessivamente ed è indifferente all’anonima eroina che inizia ad allontanarsi

⁴⁶⁷ “beveva l’acqua dal pozzo del camposanto per entrare in comunione con i vermi”. Trad. di Di Sora (*T. m. y.*, c. 13; Trad., p. 13).

⁴⁶⁸ “al folle inconsolabile dolore di madre [...] una maschera e un’estasi”,

⁴⁶⁹ un pensiero che aveva tormentato anche Lidija Zinov’eva-Annibal, condiviso anche da altre eroine della scrittrice, come Aglaja in *Кольца*.

da lei e forse persino a disprezzarla. Nell'ultima pagina di diario scopriamo che si è avvelenata. Sappiamo poco di Vera prima dell'inizio dei fatti principali del racconto, alcuni dicono che sia stata sempre pazza, altri ne parlano come una buona madre e una buona moglie, da giovane era dedita alla preghiera, cosa che non riuscirà più a fare dopo la perdita della sua famiglia. La narratrice la descrive come buffa, strana ma anche incredibilmente affascinante. È misantropa, odia le persone, soprattutto sembra non aver simpatia per il genere maschile poiché dichiara che se avesse avuto un figlio maschio forse non sarebbe riuscita ad amarlo. È incredibilmente istruita e ha ripreso il modello di vita dei greci antichi, facendo uso di dialoghi per l'insegnamento delle verità, di abluzioni, rituali sacri e dell'abbigliamento tipico. Ha un lato oscuro, che è quello che spaventa la giovane protagonista e che la porta a comportarsi in modo scorretto nei confronti degli altri. È ossessionata da un desiderio apparentemente contraddittorio: venera la bellezza ed è pronta a tutto, persino all'omicidio, per tenerla sempre con sé una volta trovata ma, allo stesso tempo, sente che non può non donarla a tutti. Vera è diverse cose: è la bellezza creatrice, la sacerdotessa dell'arte e di Dioniso ed è un personaggio tragico. È presentata già all'inizio del racconto come il principio attivo, mobile, capace di prendere l'iniziativa della creatività tipica dell'artista. È una geniale attrice tragica e il suo dilemma è un dilemma estetico. Vera sperimenta la sete di vera bellezza e la trova nell'immagine di un essere umano specifico: nel corpo di una ragazza. Un corpo regalmente bello, sensualmente visibile, fisicamente tangibile, ma anche mortale, destinato ad invecchiare e morire. Zinov'eva-Annibal, Ivanov, ma anche altri simbolisti vivevano un simile conflitto. Cercavano di rendere la loro vita uguale alla loro arte e viceversa, ma la vita e l'arte possono essere due cose profondamente diverse e tale conflitto rivelava una natura oltremodo tragica. Vera è anche una menade di Dioniso. Ce lo racconta già l'iconografia del personaggio. Difatti, in uno dei momenti chiave del racconto viene vista indossare “плаще поверх костюма королевы и позабытой на голове короне”⁴⁷⁰. Le caratteristiche principali della menade erano la mania estetica, il comportamento iperattivo e violento oltre i limiti della ragione, il canto frenetico e la danza maniacale, tutti gesti che le vediamo eseguire nel corso della storia:

И струи дождя, и ветер в пустыне – когда все стояло на месте, и горел камин, сухо треща синими и красными огоньками, и две масляные старинные лампы...

⁴⁷⁰ Il mantello, gli abiti regali e la corona fanno parte del vestiario tipico della seguace di Dioniso.

Все маски вдруг ожили теми красными и синими язычками. Закричали. Завопили разинутые рты проклятиями и хохотом.

Потом вдруг все замолчало.

Старый Лир в растерзанной одежде и с безумными глазами застыл. И все маски молчали. И ветер и дождь тоже. Огоньки камина утихли. Это длилось очень долго. Мне казалось – невыносимо долго.

И мне это молчание масок показалось самым страшным и самым новым, что я когда-либо знала.”

Я закричала:

– Вера, Вера, вернись! Этого нельзя делать в комнате, так близко...⁴⁷¹

Поэтому, конечно, я вдвойне покорила, когда Вера, уже часам к одиннадцати утра (я одевалась уже с восьми), взволнованная до полной свирепости, вбежала в комнату, схватила меня за плечи, оторвала от зеркала, набросила длинную хламиду, укутала меня, отталкивая, вроде как месит ржаное тесто, – потом свела с лестницы. Всунула в карету и повезла⁴⁷².

Nelle loro eccitazioni le menadi potevano essere in grado di compiere atti formidabili, come lo sradicamento di interi alberi, o terribili, come l'omicidio di Orfeo. Non si accompagnavano solo al dio del vino e dell'estasi, ma anche alle Muse, dee delle arti e dell'ispirazione (Vera è un'attrice tragica e possiede l'animo dell'artista) e ad Afrodite, dea della bellezza e dell'amore passionale (la venerazione della bellezza e la sua passionalità sono due suoi attributi innegabili)⁴⁷³. In più Vera è un personaggio votato alla venerazione, come una sacerdotessa. Prima venera la madre, poi l'anonima eroina e, dalle sue parole, sembra che abbia idolatrato anche il marito: “хватило покорности кумиру на два года!⁴⁷⁴” (*T. m. y.*, c. 13; Trad., p. 13). Per entrare nei panni di una menade, Vera utilizza le maschere tragiche che le permettono di elevare il suo dolore a una frenesia e di andare oltre i confini della coscienza individuale. Nella nostra opinione, la tragicità del personaggio è il suo tratto più interessante, perché Vera non è solo un personaggio tragico, ma anche il suo arco narrativo è speculare a quello del protagonista

⁴⁷¹ E gli scrosci di pioggia e il vento nella landa deserta, quando in realtà tutto era al proprio posto, il camino acceso col crepitio secco delle fiamme rosse e azzurre, le due vecchie lampade a olio... All'improvviso queste lingue di fuoco rosse e azzurre hanno dato vita alle maschere, che hanno preso a gridare, a lamentarsi, le bocche spalancate in maledizioni e risate. Poi, d'un tratto, tutto si è placato. Il vecchio Lear, col suo vestito lacero e gli occhi folli, si è irrigidito. Tutte le maschere sono ammutolite. Il vento e la pioggia anche. Le fiamme del camino si son acquietate. E questa quiete è durata molto a lungo. Un tempo che mi è parso insopportabile. Il silenzio delle maschere mi è sembrata la cosa più terribile e più nuova che avessi mai conosciuto. Mi sono messa a gridare:– Vera, Vera, torna in te! Questo non bisogna farlo in camera, così vicino. (*T. m. y.*, c. 11; Trad., p. 11).

⁴⁷²Ivi, c. 26. Per questo fui due volte più docile quando Vera, ormai verso le undici (io mi agghindavo dalle otto), in preda a un'agitazione ferina entrò correndo nella stanza, mi afferrò per le spalle, mi strappò dallo specchio, mi gettò addosso una lunga clamide in cui mi avvolse, e a spintoni, come se stesse impastando farina di segale, mi condusse fino in fondo alle scale, mi fece infilare in una vettura, e mi portò via. Ivi, p. 26.

⁴⁷³ Patsi, 1978.

⁴⁷⁴ “Due anni di sottomissione all'idolo erano stati sufficienti”.

di una tragedia. La donna possiede tutte le caratteristiche dell'eroina/eroe più tradizionale del genere classico antico, ovvero l'istinto sacrificale⁴⁷⁵, l'*amartia* e la profezia che si autoadempie⁴⁷⁶:

Да, конечно, это страшная жертва для нее. Но она любит жертвы. Ищет. Ее маска требует от нее жертвы. Так она мне сказала⁴⁷⁷.

Vera è una persona che si è sempre sacrificata. Quando era solo una fanciulla si è immolata all'altare delle nozze per amore della madre, da vedova ha pianto il marito e ha rinunciato alla sua vita per adorarlo e dopo l'incontro con la protagonista matura la decisione di dare il suo tesoro, quello che ha di più caro, agli uomini. Per quest'ultimo aspetto, Ivanov e altri fanno notare, è simile a un altro personaggio tragico di cui declamava i versi, re Lear del dramma shakespeariano. Alla fine del racconto si suicida e anche questo suo gesto ha il sapore del sacrificio, poiché le sue ultime parole, quelle riportate dalla narratrice dal suo diario, suonano come un monito per tutti coloro che vogliono far entrare la tragedia nella loro vita, affinché non finiscano come lei:

«В каждой стихии могут жить только те существа, которые приспособлены ее вдыхать и претворять в себе. Я тоже думаю так
Так и трагическое».
У Веры еще сказано:
«Кто может продохнуть через себя трагедию, тот – спасенный – ее герой и усмиритель⁴⁷⁸».

Un elemento caratterizzante dell'eroe tragico è l'*amartia*⁴⁷⁹, un difetto fatale destinato a causargli sofferenze e, nei casi più estremi, l'autodistruzione. Nel caso di Vera, sono state elaborate diverse ipotesi su quale possa essere il difetto fatale. Considerando le teorie e la filosofia di Vjačeslav Ivanov, nonché la visione del problema sul legame tra vita e arte secondo l'autrice, la colpa di Vera potrebbe essere il solo interesse nell'amare il corpo della protagonista e l'indifferenza verso la sua anima. Ella infatti afferma:

– Я люблю твое тело, оттого что оно прекрасно. Но души твоей не знаю. Не знаю, есть ли душа. И не нужна она мне, потому что прекрасно твое тело о все изменяется, и ты состаришься. Сначала лицо состарится. Дольше будет жить тело. Старое лицо будет издевательством над молодым телом. Потом завялое тело над ядущими желаниями.

⁴⁷⁵ Il sacrificio è una caratteristica tipica delle eroine protagoniste di tragedie: Antigone, Medea, Fedra, Ifigenia, Macaria, Polissena, etc.

⁴⁷⁶ Telò, 2020.

⁴⁷⁷ “Sì, certo, questo è per lei un terribile sacrificio, ma lei ama i sacrifici, ne va in cerca”. Trad. di Di Sora Daniela, (*T. m. y.*, c. 22; Trad., p. 22).

⁴⁷⁸ Ivi, c. 32. “In balia degli elementi possono vivere solo quanti sono in grado di assorbirli e di riviverli in sé. Io penso in questo modo. E in questo modo di pensare è l'essenza della tragedia.” Vera ha anche detto: “Chi vuol far entrare nel suo circolo vitale la tragedia, è l'eroe che si salva e che la doma.” Ivi, p. 32.

⁴⁷⁹ Il difetto fatale di Edipo era un errore di giudizio, in *Serse* fu la tracotanza, in *Eraclè* l'ira, in *Creonte* l'orgoglio, in *Macbeth* l'ambizione, in *Otello* la cieca gelosia, in *Amleto* l'indecisione, etc.

Это как мертвый свет уже закатившегося солнца, который с высоких облаков отражается в воде... бессильный, обманный.
Не убить ли мне тебя, чтобы иметь навсегда себе одной?⁴⁸⁰

Il problema della bellezza per l'autrice, come abbiamo già detto, è una questione etica e morale, e l'anima, secondo i precetti cristiani abbracciati da Zinov'eva-Annibal e le dottrine platoniche in circolo nella "torre", è più importante del corpo. Non si può amare solo il corpo e non l'anima di una persona. Il corpo è condannato a dissolversi, l'anima invece vive in eterno. In quest'ottica, affannarsi per la preservazione di una bellezza tangibile, fisica, è stato l'errore fatale di Vera. Il suo obiettivo si rivela impossibile da realizzare poiché rappresenta una violazione delle regole, persino di quelle letterarie. Difatti, in letteratura sono frequenti gli eroi che cercano di elevarsi spiritualmente⁴⁸¹, di donare l'anima a chi non la possiede⁴⁸² e i viaggi verso il regno dei morti per recuperare lo spirito dell'amata⁴⁸³, ma quello che opera l'eroina è un percorso inverso, lei rifiuta lo spirituale per la fisicità e vuole privare l'amata della vita per possederne solo il corpo. Da un altro punto di vista, il difetto fatale di Vera può risiedere nella contraddizione dei suoi desideri. L'eroina vuole donare l'amata agli altri, ne sente il forte bisogno, però la vuole anche tutta per sé in eterno. Tale incoerenza si manifesta già nelle sue azioni: dal momento in cui le due protagoniste iniziano a risiedere nello stesso appartamento, vivono in un beato isolamento e tagliano i ponti con tutti gli altri personaggi, eccezion fatta per qualche visitatore. Vera ha strappato bruscamente la ragazza al suo fidanzato, alla famiglia, ha governato imperiosamente la sua vita, letteralmente prendendola tutta per sé e non la dona affatto al mondo, la fa piuttosto diventare un suo doppio. Non mantiene nemmeno la sua prima promessa all'anonima eroina. Sebbene all'inizio avesse promesso all'amata che le avrebbe fatto conoscere il suo vero io, quello che in realtà ha fatto è stato modellarla a sua immagine e somiglianza. Solo i trentatré artisti manterranno il suo

⁴⁸⁰ Ivi, c. 23. – Amo il tuo corpo a cagione della sua bellezza. Ma non conosco la tua anima. Né so se ne possiedi una. E non ne ho comunque bisogno, visto che il tuo corpo è bellissimo. Tutto cambia però, e anche tu invecchierai. Dapprima sarà il viso a invecchiare; più a lungo vivrà il corpo. Il vecchio viso sarà un diletto sopra un giovane corpo. Poi il corpo appassito si begherà dei corrosivi desideri. È come la morta luce di un sole già tramontato che dall'alto delle nuvole si riflette nell'acqua... esangue, ingannevole. Ucciderti forse, per avverti solo per me, per sempre? Ivi, p. 23.

⁴⁸¹ I protagonisti di tante agiografie, Agostino nelle sue *Confessiones*, il dottor Faust nelle sue varie interpretazioni ma anche gli stessi simbolisti perseguono quest'obiettivo.

⁴⁸² L'anonima protagonista del racconto già citato di Andersen (*Den lille Havfrue*), compie un viaggio dagli abissi (regno dei morti) alla terraferma (regno di vivi) per ricevere un'anima, Adrien Leverkhn nel romanzo *Doktor Faustus* (1947) di Thomas Mann (1875-1955) cerca di guadagnarsene una o ancora Pigmalione nelle diverse varianti del mito vuole donare un'anima alla sua creazione.

⁴⁸³ Il caso più emblematico è il mito di Orfeo ed Euridice.

proposito e faranno ciò che Vera non è riuscita a fare, mostrando all'anonima eroina chi è o chi può essere, le restituiranno la vita e per questo lei pian piano si allontanerà. Il gesto di far dipingere i trentatré dipinti ai pittori è per Vera il modo per sanare l'opposizione dei propri bisogni. Allo stesso tempo è un modo per tenere per sé in eterno la bellezza dell'amata e il tentativo di offrirla al mondo, rappresentato dai trentatré artisti. Gli artisti però privano l'anonima eroina di tutti gli aspetti che Vera amava in lei, che tra l'altro erano un derivato del suo essere, rendendo vani entrambi i propositi. Un altro possibile *fatal flaw* di Vera, strettamente connesso a tali fatti, è il *transfert* o "dislocamento" dei suoi sentimenti, delle sue emozioni e dei suoi pensieri sull'oggetto di desiderio sbagliato: la verità è che Vera non amava un'altra persona, ma solo sé stessa. Se alla fine l'anonima eroina riesce a riconoscersi nei trentatré quadri, ma Vera non ne è capace, è perché quest'ultima, in realtà, stava cercando la sua immagine riflessa negli occhi di lei. Tale ipotesi nasce dall'osservazione di alcuni passaggi specifici all'interno della narrazione: Vera afferma che renderà l'anonima eroina bella perché lei stessa lo è ("Я тебя сделаю прекрасной, потому что я прекрасна⁴⁸⁴"), l'anonima narratrice dice che "Вера меня делает⁴⁸⁵", poi afferma che "я камелии люблю, а не розы. Это Вера свои розы мне приписала. Не ей ли и мой сад роз вылился?⁴⁸⁶" e "Я теперь отдаю Вере всю свою волю⁴⁸⁷". Dice anche che Vera l'ha definita "vittima e dea", aggettivi che la narratrice applica anche a Vera stessa. Mentre ammira i quadri, si chiede "Я? Это я? Это я? Которую мы с ней любили?⁴⁸⁸" o "Не наша красота, не Верина⁴⁸⁹" o ancora "Там все не я, потому что в тебе я вся. И больше нигде меня нет⁴⁹⁰" e alla fine riconosce che "И уже в ее глазах меня нет. Не отражает⁴⁹¹." Infine, uno dei motivi ricorrenti che si accompagnano al protagonista tragico è la profezia che si autoadempie⁴⁹². All'inizio, o comunque nella prima fase della tragedia, all'eroe viene rivelata una profezia che

⁴⁸⁴"Ti renderò bellissima, perché io stessa sono bellissima". Trad. di Di Sora Daniela, Zinov'eva-Annibal, 2016, (*T. m. y.*, c. 8; Trad., p. 8).

⁴⁸⁵Ivi, c. 15. "Vera mi sta plasmando". Ivi, p. 15.

⁴⁸⁶Ivi, c. 19-20. "Questa è la realtà: amo le camelie, non le rose. È stata Vera ad attribuirmi quelle rose. Non sarà stato per lei che la cera ha preso forma di roseto?" Ivi, pp. 19-20.

⁴⁸⁷Ivi, c. 22. "Ora consegno a Vera tutta la mia volontà, in questo modo non me ne verrà che del bene". Ivi, p. 22.

⁴⁸⁸Ivi, c. 28. "Io? Sono io questa, la stessa che noi due amavamo?" Ivi, p. 28.

⁴⁸⁹*Ibid.* "Non era la nostra bellezza, non quella che Vera amava." *Ibid.*

⁴⁹⁰"- Là io non ci sono, perché io sono tutta dentro di te. E da nessun'altra Parte". Ivi, p. 30.

⁴⁹¹"Gli occhi di Vera non mi riflettevano più. Non mi riflettono". *Ibid.*

⁴⁹² Emblematici sono i casi di Edipo e la sua famiglia, Paride e i reali di Troia, Perseo e suo nonno, Romolo e Remo, Macbeth, etc.

prefigura un esito sfavorevole. Per evitare che questa si compia, l'eroe mette in moto tutte le sue energie, ignaro che così facendo preparerà tutti i presupposti per cui l'evento funesto accadrà. La prima battuta di Vera all'inizio del racconto ha un che di profetico: “Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься⁴⁹³”(T. m. y., c. 5; Trad., p. 5). Sono parole che hanno la stessa ineluttabilità di un oracolo perché sta parlando di un dato di fatto e con esse ella prevede che l'immagine dell'amata svanirà. Per impedire che ciò avvenga, affida a trentatré pittori il compito di dipingere la ragazza, ma quest'atto non fa che segnare l'effettiva scomparsa definitiva della bellezza che adorava. L'anonima eroina non si rifletterà più negli occhi di Vera e si allontanerà da lei. Sono state proprio le sue azioni votate ad impedire questo sviluppo ad averlo portato a compimento e a condurre alla sua inevitabile fine.

4.3. Temi e motivi: le convenzioni di genere

4.3.1. I motivi della novella d'amore e del racconto decadente

Lo studio dei motivi è uno dei più grandi contributi da parte degli studiosi russi, oggi oggetto di investigazione multidisciplinare⁴⁹⁴. Il motivo narrativo, in quanto portatore di significati e immagini stabili, partecipa alla composizione della trama delle opere e permette di analizzare il legame tra una tradizione o più tradizioni e l'apporto della creatività personale di un autore⁴⁹⁵. Un motivo può essere un personaggio-tipo, che di solito tende ad avere le stesse caratteristiche e lo stesso percorso nelle opere in cui compare, può essere una situazione, un'immagine, un tema o una linea di trama ed essere ricorrente in un genere letterario più che in altri. In quest'ultimo caso potremmo parlare anche di “convenzione di genere”⁴⁹⁶. Letto nell'ottica dell'*остранение*⁴⁹⁷, il principio di originalità più famoso del formalismo russo, i motivi possono essere classificati a seconda del loro utilizzo in:

⁴⁹³ “Ogni cosa di questo mondo è effimera, anche la bellezza. Invecchierai.”

⁴⁹⁴ MacKenzie, 1987, p. 535.

⁴⁹⁵ Силантьев, 2004; Фрейденберг, 1997; Шмид, 2003; Bude Tekla, *What is a Trope? Definition and Examples*; <https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-trope-definition-and-examples> (22/10/22); Campbell, 2016; MacKenzie, 1987.

⁴⁹⁶ Силантьев, 2004; Фрейденберг, 1997.

⁴⁹⁷ Abbiamo già parlato dello straniamento come principio artistico. Come tecnica narrativa, lo straniamento, invece, si configura come l'adozione di un punto di vista narrativo completamente estraneo al lettore, in modo tale che quest'ultimo, leggendo, provi sensazioni imprevedute rispetto ad un oggetto che dovrebbe già conoscere. Шкловский, *Искусство как прием* (1916)// *Id.*, c. 7–22.

- 1) ripreso completamente, se il motivo è usato normalmente con tutti i crismi del caso anche quando non ha ragione di essere utilizzato;
- 2) giustificato, quando è presente una chiara motivazione all'interno della storia per il suo utilizzo;
- 3) parodiato. Quando il motivo è diventato troppo ricorrente, i fruitori di un'opera narrativa possono accorgersi che si tratta di una convenzione e gli autori possono sfruttare questa consapevolezza, giocando con esso, esagerandolo o mettendo a nudo le sue criticità;
- 4) decostruito. La decostruzione di un motivo si ottiene quando ci si aspetterebbe dalla sua presenza che sia usato in un certo modo ma poi non è così. È un procedimento che può dar vita a un altro motivo.

Al centro della narrazione di *Трудная мпу порода* si snoda la storia del rapporto sentimentale tra due donne. A causa di ciò, il racconto è ricco di aspetti che possono essere ritrovati nella maggior parte dei testi appartenenti a generi letterari quali la novella d'amore, il romanzo rosa e la narrativa erotica. Le narrazioni romantiche e sentimentali sono, solitamente, caratterizzate da due elementi: una storia d'amore fra personaggi che è centrale per la trama e un finale emotivamente soddisfacente, che può essere lieto o tragico, a seconda dei gusti dell'epoca, della volontà dell'autore o delle specificità del prodotto. Un primo motivo *romance* ripreso da *Трудная мпу порода* è la differenza di età tra i due personaggi coinvolti nella relazione⁴⁹⁸. Si tratta di un motivo ricorrente ispirato dalla vita reale, in un tempo in cui il matrimonio tra coetanei non era così usuale, che serve a livello simbolico ad indicare chi è detentore di un principio attivo nella relazione. In una relazione fittizia, dove la storia d'amore è importante per la trama, c'è sempre un personaggio più attivo che traina l'altro, lo convince se è dubbioso a compiere determinate azioni, a combattere per il loro amore⁴⁹⁹, etc. Spesso il principio attivo è identificato con il principio maschile. Nel racconto di Zinov'eva-Annibal, Vera è il

⁴⁹⁸ Chesnokova Anna, van Peer Willie, *There Are as Many Kinds of Love as There are Hearts: Age Gap Relationships in Literature and Cultural Attitudes*, in Mayer Claude-Hélène, Vanderheiden Elisabeth, *International Handbook of Love Transcultural and Transdisciplinary Perspectives*, New York, Springer, 2021.

⁴⁹⁹ In *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet* (1594-1596) Romeo ricopre questo ruolo, come Renzo ne *I promessi sposi* (1840-1842).

personaggio più avanti con l'età e incarna il "principio maschile"⁵⁰⁰, è apparentemente più forte, dà inizio alla relazione rapendo la protagonista e poi si comporta con lei come sua maestra o "scultrice". Il motivo della differenza di età così pensato è prefigurato anche nel racconto del passato di Vera, quando apprendiamo che un'attrice più grande di età ha fatto conoscere a Vera le scene e le ha insegnato a superare il suo lutto. Un altro aspetto interessante in questo senso è il motivo della coppia dicotomica formata dal matrimonio di convenienza/combinato e l'amore proibito. Essi costituiscono alcuni dei motivi più frequenti dei generi sentimentali, presenti sia negli antichi miti che nei romanzi di tutte le epoche⁵⁰¹. Il matrimonio di convenienza fa da contraltare all'amore proibito, una connessione amorosa tra due personaggi che agli occhi degli altri non dovrebbero stare insieme. In questo caso, le nozze combinate sono quelle dell'anonima eroina con l'antico amante di Vera. Dal punto di vista narrativo, l'unione avrebbe potuto donare alla protagonista una forma di determinazione, un ruolo sociale fisso che a lei mancava. Dal punto di vista mimetico, il matrimonio era l'unica scelta possibile per una donna di quel tipo di ambiente, più ricco e rispettato il marito tanto più sarebbe stato vantaggioso per la donna. Le nozze però non avvengono e l'anonima eroina stringe un rapporto amoroso con un'altra donna. È una relazione proibita per eccellenza, vista come una devianza contro natura, opinione esemplificata dalla reazione della nonna di una delle due. La natura omosessuale dell'attrazione amorosa delle protagoniste ha una radice autobiografica e filosofica. Note sono la relazione a tre che l'autrice ha intrattenuto con il marito e Margarita Sabašnikova e le esperienze adolescenziali omoerotiche al collegio. La motivazione filosofica è, invece, connessa alle discussioni sull'amore verso lo stesso sesso che si tenevano nella "torre" degli Ivanov. Secondo alcuni studiosi⁵⁰², lì la celebrazione dell'omosessualità aveva un sottotesto programmatico culturale, ovvero il recupero della concezione platonica di *Eros*. Nel racconto, la relazione saffica tra le protagoniste può essere considerata una ripresa o un'inversione del concetto di amore

⁵⁰⁰ Evgenij Savenikov, per esempio, identifica il racconto come декадентская повесть эта имеет сюжетом противоестественный роман между двумя лицами женского пола, из коих одна, женщина, играет роль мужчины, а другая, девушка, роль женщины. Хотя ласки расточаемые женщиной девушке изложены с тщательным избеганием грязи, как это и следовало ожидать от произведения декадентки, но тем тоньше яд противоестественного разврата. Такое произведение оскорбляет общественную нравственность и развращает нравы. РГИА. Ф. 777. Оп. 9. Ед. хр. 25. Л. 4.

⁵⁰¹ È presente, per esempio, nel mito di Fedra, in *The Most Excellent and Lamentable Tragedy of Romeo and Juliet*, in *Анна Каренина*, in *Lolita*, etc.

⁵⁰² Богомолов, 1999, с. 224–258; Grossman & Paperno, 1994, p. 32.

omosessuale di Platone. L'amore tradizionale tra uomo e donna, poiché è un mezzo di riproduzione biologica, non necessariamente è connesso allo spirito, anzi può soffocare in loro la chiamata spirituale dell'*eros* al parto della bellezza. L'amore omosessuale, per contrasto, non è guidato dalla naturale procreazione, perciò non trova degli ostacoli a tale scopo. Se effettivamente nel racconto l'amore eterosessuale (il matrimonio combinato) è contrapposto all'amore omosessuale (l'amore proibito), questo non viene però posto a un livello superiore: alla fine non sopravvive né porta frutto. La relazione tra l'anonima eroina e Vera non è una relazione serena. Vera è tragica, prepotente e imprevedibile e l'anonima protagonista è continuamente sottomessa, in lacrime e innocente. È un amore dispotico, tossico e monopolista che sembra poggiarsi sulle dinamiche di sottomissione e controllo, difatti, quando Vera decide di donare la propria amata al mondo, tali meccanismi iniziano a venir meno e la relazione pian piano sfiorisce. L'anonima protagonista arriva a disprezzare il comportamento di Vera, forse addirittura a odiarla e prende un altro amante. Vera, invece, diventa apatica e assente e alla fine muore. L'etichetta "amore omosessuale" tra le due protagoniste è, tuttavia, insufficiente nel tentativo di descrizione del sentimento illustrato da Zinov'eva-Annibal. Il loro rapporto, invero, appare un'applicazione degli ideali d'amore classici e di quelli decadenti così come venivano esposti nelle opere letterarie. Nel mondo greco, l'amore perteneva alla sfera del divino e veniva visto come una forza sovranaturale alla quale non si può sfuggire. È un'idea promossa dalla poetessa del VII secolo a. C. Saffo, dai poeti e dai grandi tragici greci. Saffo descriveva l'amore come una forza cardine del *kosmos* che non si può vincere: è un amore sensuale, dalle forti sfumature voluttuose. In un contesto romano, invece, l'amore nella letteratura passa dalla spontaneità passionale dell'*Eros* al rigido *servitium amoris* in cui l'innamorato si impegna nel corteggiamento dell'amato di cui desidera il corpo ma che, tuttavia, è visto in senso trascendentale, a onta del pregiudizio altrui (Catullo, Ovidio). In *Тридцать три урода*, l'aspetto trascendentale dell'amore è presente nell'adorazione che l'una prova nei confronti dell'altra, comprovata anche nelle rispettive identificazioni di sé stesse e dell'amata come divinità:

“Со мною ты будешь богиней⁵⁰³”

“Похожа была на Веру, только спокойная, полнее и выше, Как богиня⁵⁰⁴”

⁵⁰³. “Con me sarai una dea...” Trad. di Di Sora Daniela, (*T. m. y.*, c. 8; Trad., p. 8).

⁵⁰⁴ Ivi, c. 11. “Somigliava a Vera, solo tranquilla, più formosa e più alta. Come una dea.” Ivi., p.11.

“Я как жертва и как богиня!⁵⁰⁵”

Il loro amore è travolgente e inevitabile, sovrasta la giovane protagonista, che rinuncia a tutto per stare con Vera e trasforma quest’ultima in una sacerdotessa. Il racconto è altresì ricco di vari livelli di sensualità, che vanno dalla più innocente tenerezza a forti suggestioni di voluttuosità:

“Она, вместо ответа, усаживала меня на постель и расстегивала на мне платье⁵⁰⁶”

“Она целовала мне глаза, и губы, и грудь и гладила мое тело⁵⁰⁷”

“Через минуту она ворвалась в мою комнату. Закинув мне голову, она прильнула губами к моим губам, так что у меня тихо и сладко кружилась голова⁵⁰⁸”

И она снова осыпала меня поцелуями, мои волосы, мои губы и зубы... Отстегнула броши, скреплявшие складки хитона у плеч, и целовала плечи и грудь, и мою узкую спину, которую я люблю чувствовать гибкою и вздрагивающей под лаской... и не могла Вера остановиться. Целовала и, рыдая, кричала тем своим криком, от которого замирают они там, в ложах и райке, как одно пораженное тело, как одна иступленная душа⁵⁰⁹

“Когда она придет, я разую ее ноги, лягу на пол, и, такая вся истомленная, я стану целовать ее ноги.⁵¹⁰”

И я целовала белые ноги такой дивной, совершенной красоты, что сердце мое, обожая и молясь, остановилось в груди.

И я умерла.

Тогда тихая, тягучая сладость медленно полилась по жилам... и я проснулась, истомленная.⁵¹¹

“Она целовала меня, как бы молясь глазами, снова с пурпуром, почти как черный виноград⁵¹²”

Vera e l’anonima eroina sono legate da un reciproco *servitium amoris*. Vera idolatra la sua amata a modo suo, sebbene sia violenta con lei; le abluzioni, i momenti di

⁵⁰⁵Ivi, c. 28. “Io, vittima e dea!” Ivi, p. 28.

⁵⁰⁶Ivi, c. 5. “Invece di rispondermi, mi ha fatto sedere sul letto e mi ha slacciato il vestito”. Ivi, p. 5.

⁵⁰⁷Ivi, c. 9. “Intanto mi baciava gli occhi, le labbra, il seno, mi carezzava il corpo”. *Ibid.*

⁵⁰⁸ “Un attimo dopo ha fatto irruzione nella mia camera. Mi ha rovesciato la testa all’indietro e ha stretto le sue labbra contro le mie, al punto che la testa ha preso a girarmi piano, dolcemente.” Ivi, p. 9.

⁵⁰⁹ Ivi, c. 10. E di nuovo mi copriva di baci, mi baciava i capelli, le labbra, i denti...Slacciò i fermagli che tenevano le pieghe del chitone sulle mie spalle, continuando a baciarmi le spalle e il seno, la schiena stretta: mi piace sentirla flettersi e vibrare per rispondere alle carezze... Vera non poteva fermarsi. Mi baciava e, tra i singhiozzi, gridava con quella sua voce che a tutti, lì, nei palchi e nei loggioni, toglie il respiro, lasciandoli come un unico corpo trafitto, come un’unica anima estatica. Ivi, p.10.

⁵¹⁰Ivi, c. 13. “Al suo ritorno le toglierò le scarpe, mi getterò sul pavimento e così come sono, esausta, le bacerò i piedi.” Ivi, p. 13.

⁵¹¹ Ivi, c. 12. E ho baciato i bianchi piedi di quella bellezza mirabile, tanto perfetta che il mio cuore, riverente, adorante, ha smesso di battere. Sono morta. Allora una sommessa, viscosa dolcezza mi ha lentamente inondato le vene... e mi sono svegliata, esausta. Ivi, p. 12.

⁵¹²Ivi, c. 18. “Mi bacia e i suoi occhi, nuovamente di porpora come l’uva nera, sembravano intenti a pregare”. Ivi, p. 18.

venerazione, i baci, i dialoghi, il desiderio di rivelarla al mondo e di preservarne l'essenza sono tutte forme di sottomissione e sacrificio rispetto all'eroina. Il suo amore è una rinuncia a sé stessa, un sacrificio di sé all'amata e tale è anche il sentimento che l'anonima heroina prova per lei. La protagonista è disposta a tutto per Vera, anche a farsi picchiare pur di poter stare con lei ("Пусть она бьет. Я же ее люблю⁵¹³"). L'amore rappresentato da Lidja Zinov'eva-Annibal è una visione eclettica come ancora non la si era vista su suolo russo. Per avere un quadro d'insieme più generale, si può leggere il racconto sotto le lenti intertestuali dei romanzi e dei racconti del XIX secolo. Le rappresentazioni delle tribolazioni del cuore da parte degli scrittori russi mostrano un ampio spettro delle esperienze umane: Puškin in *Метель* (1831) parla dell'amore romantico, felice, quasi fiabesco; Lermontov, al contrario, in *Герой нашего времени* mostra il tormento dovuto all'incapacità di amare; Čechov in *Душечка* (1889) presenta un amore privo di egoismi o ancora Turgenev in *Первая любовь* rappresenta l'amore passionale ma doloroso. L'opera di Annibal è diversa anche da quella di un contemporaneo, autore di un lavoro molto simile, Michail Kuzmin. In *Крылья* (1906), come in *Тридцать три уroda*, c'è un protagonista più giovane che inizia una relazione con un personaggio del suo stesso sesso, il quale svolge un ruolo di mentore e segue il modello greco (non diversamente da Vera). La differenza importante è nel finale. Se l'amore omosessuale del protagonista di *Крылья* lo eleva a tal punto da renderlo una creatura semi-divina, dandogli le "ali", nel racconto di nostro interesse innamorarsi conduce alla tragedia. L'*eros* di Lidja Zinov'eva-Annibal è antinomico. È un dio-demone che unisce l'amore all'odio. È in grado di trasformare ed elevare verso la divinità (l'anonima protagonista impara tante cose da Vera e Vera prima delle sue crisi vive momenti estatici con l'eroina), ma è ugualmente capace di incenerire l'anima di una persona con il fuoco infernale (l'amore toglie la libertà all'eroina principale e porta Vera prima alla pazzia e poi alla morte). La percezione dell'*eros* come lotta di questi due principi inscindibili rende spesso impossibile la risoluzione felice di un conflitto amoroso e la realizzazione di un progetto di arte e vita basato sull'amore, ma lega l'opera di Annibal a un altro filone letterario appena nato che porta con sé altri motivi: la letteratura decadente. La letteratura erotica decadente, nello specifico, seppur con le sue sfumature uniche a seconda del luogo di produzione, fa uso degli stessi motivi. Uno è proprio la figura della donna omosessuale. La donna saffica serviva come simbolo

⁵¹³Ivi, c. 20. "Mi batta pure. Io l'amo comunque". Ivi, p. 20.

evocativo di una modernità femminilizzata e compare nell'opera di un discreto numero di scrittori francesi dell'epoca, raffigurata come un concentrato di perversità e decadenza che esemplificava le forme ambigue e mobili del desiderio⁵¹⁴. Il tipo di amore promosso dalla letteratura decadente è erotico, estremo, omosessuale, sadomaso, *fetish* e prende la forma del motivo del *consumptive love*, “amore tifico”, un amore che consuma e che conduce gradualmente alla morte (*thanatos*), inseparabile da essa. Il *consumptive love*, di frequente, è unidirezionale e porta alla disfatta solo di uno dei personaggi coinvolti nella relazione. Questo motivo è strettamente legato all'archetipo della *femme fatale*, un personaggio femminile-tipo dotata di incredibile fascino e di un lato oscuro. Nelle narrazioni in cui compare, di solito, la sua relazione con il protagonista costituisce l'intreccio principale, la cui risoluzione si può avere solo con la disfatta di uno dei due: o la *femme fatale* muore, magari dopo essersi ravveduta delle sue malefatte, spesso per suicidio (un altro motivo frequente in questo tipo di opere) o il protagonista non riesce a liberarsi del legame morboso con essa e perisce di morte reale o di morte figurativa⁵¹⁵. Nella letteratura russa precedente al periodo simbolista erano già comparsi degli esemplari di donne fatali. Nel già menzionato *Первая любовь* di Ivan Turgenev, fa capolino il personaggio di Zinaida, dama imperiosa che esercita il controllo completo sui suoi corteggiatori ed è implacabile, troviamo Nastasia Filippovna in *Идиот* (1869) che si considera essa stessa una donna sporca e viziosa o Katerina Izmajlova in *Леду Макбет Мценского уезда* (1865), personaggio freddo e crudele, incattivito da una vita priva d'amore. Anche altri simbolisti creano delle *femme fatale*: Brjusov è noto per la sua Renata in *Огненный ангел* e Belyj in *Серебряный голубь* plasma la sua versione nel personaggio di Matrëna, una donna fatale “atipica”. La *femme fatale* è un personaggio moralmente ambiguo, consapevole della sua bellezza e sensualità, manipola e confonde l'eroe per i suoi scopi. Essendo un elemento “perturbante” nello sviluppo della trama a causa della sua imprevedibilità, entro la risoluzione della storia, ci sono solo due strade possibili per lei da percorrere, ovvero la redenzione o la morte. Se la *femme fatale* è interessata romanticamente all'eroe allora sicuramente arriverà un punto in cui riuscirà a conquistarlo. Ed è proprio in quel momento che inizierà a rivelarsi nella sua vera natura. Sociopatica, gelosa, possessiva, sottrae l'eroe alla vita. A questo punto l'eroe può solo

⁵¹⁴ Felski Rita, *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, p. 20.

⁵¹⁵ Desmarais Jane, Weir David, *The Oxford handbook of Decadence*, Oxford, Oxford University Press, 2022.

decidere se rimanere e accettare il destino fatale che lo attende o capire che la donna non vale tutti i guai che causa. Chiaramente, tutti questi tratti si accompagnano alla caratterizzazione unica di ciascuna *femme fatale*, per cui, di volta in volta, potrebbe essere un personaggio più positivo, una vera e propria antagonista, la protagonista o potrebbe essere corrotta nel suo percorso da altri personaggi. Secondo l'interpretazione più comune, la *femme fatale* di *Тридцать три года* è Vera⁵¹⁶, l'attrice che riesce con il suo fascino ad asservire e ad ammansire la giovane protagonista. Da quando ha iniziato la relazione con l'anonima eroina, l'ha sottratta al mondo, l'ha rinchiusa nel suo appartamento e la lascia libera solo per recitare insieme a lei. È gelosa e quando viene a conoscenza della visita di un pittore suo amico durante la sua assenza, arriva addirittura a picchiarla. Ma è notevolmente affascinante e la protagonista si dichiara più volte essere disposta a tutto per seguirla. Il loro è un amore tisico. A poco a poco vengono entrambe consumate. L'anonima eroina è prigioniera sia fisicamente nello spazio della sua dimora che idealmente all'interno dell'immagine che l'amante ha di lei, mentre Vera finisce preda di crisi isteriche, pianti e momenti bui. A mettere fine a questa situazione è la rivelazione dei trentatré dipinti che portano alla fine della donna fatale e alla conquista del sé dell'eroina. A ben vedere, però, la situazione di *Тридцать три года* è ben più ambigua. L'anonima eroina, infatti, protagonista "passiva" del racconto, presenta molte caratteristiche della donna fatale: è dotata di una grande bellezza, sembra innocente ma in segreto prova il desiderio inconscio di vedere morte le persone che l'hanno amata e, dopo una lettura integrale del racconto, è palese che chi ha ricevuto il peggio da questa relazione è Vera. Vera si suicida. Prima di compiere un tale atto è scivolata lentamente nella follia, sebbene di contro sia possibile affermare che del suo stato sia responsabile solo lei, mentre l'anonima protagonista ne esce trasformata in meglio, ha imparato cose nuove sulla vita, sull'arte e su sé stessa. Le due donne, in un certo qual modo, sono prigioniera l'una dell'altra e ritroveranno la pace solo una volta che si separeranno per sempre. Tale potrebbe essere un elemento di originalità della poetica di Lidija Zinov'eva-Annibal. È stata in grado di creare delle situazioni narrative in cui gli archetipi chiaramente identificabili in opere passate o contemporanee diventano ambigui e per cui più di una categorizzazione potrebbe essere necessaria.

⁵¹⁶ Per certi versi il racconto è simile al *Carmilla* (1872) di Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873). In entrambi i racconti sono presenti delle donne fatali, un rapporto morboso tra due donne e un amore tisico.

4.3.2. I motivi della tragedia

Tra le definizioni di *Τρῳδία* *τῆς ὑποῶδας* è presente quella di tragedia⁵¹⁷. Nel paragrafo sui personaggi abbiamo parlato di come Vera sia un personaggio tragico per tutta una serie di attributi che è possibile riconoscerle. Qui ci occuperemo di quegli stessi aspetti e di altri elementi che interessano principalmente l'intreccio e che rendono plausibile accostare il racconto al genere tragico. Una tragedia è un'opera narrativa che narra della caduta di un eroe a causa dei suoi stessi difetti/errori. Le linee guida dettate da Aristotele nella *Poetica* implicano che per essere definita tale una tragedia deve avere:

- (1) un eroe prospero, riconosciuto e potente (che è la ragione per cui tanti protagonisti delle tragedie sono di sangue reale o appartenenti all'aristocrazia) a cui accadono cose terribili;
- (2) una caduta dell'eroe causata da un proprio difetto fatale (*amartia*) o da errori del passato. Per fare in modo che ciò avvenga l'eroe deve essere un personaggio statico;
- (3) un pubblico che dopo la fruizione dell'opera deve esperire la catarsi, un momento di purga spirituale dopo il quale lo spettatore possa sentirsi meglio con sé stesso;
- (4) un'eventuale rivelazione, un momento di disvelamento che cambia le carte in tavola per l'eroe e conduce allo scioglimento. Non è un elemento necessario ma Aristotele lo considera un elemento (motivo) caratteristico delle migliori tragedie.⁵¹⁸

Τρῳδία *τῆς ὑποῶδας* rispetta tutti e quattro i criteri se analizziamo la storia dal punto di vista di Vera. Sebbene Vera, una delle eroine, venga considerata da altre persone folle e cattiva, è percepita dalla narratrice, indiscutibilmente l'unico punto di vista che conta, come una persona magnifica, una dea tra gli uomini. È un personaggio fondamentalmente statico, non subisce alcun cambiamento evidente a livello caratteriale o narrativo. Il suo cammino è uno che conduce a una rovinosa caduta a causa del suo difetto fatale e il momento che ne determina il destino finale è proprio una rivelazione, ovvero la scoperta dei dipinti che, contrariamente a quanto si era aspettato, confermano l'impossibilità di

⁵¹⁷ Сомова, 2019; http://slovorggu.ru/2019_1/48.pdf

⁵¹⁸ Aristotele, 2014.

preservare nel tempo la bellezza. L'unico aspetto su cui possiamo avere qualche dubbio è la catarsi che si dovrebbe verificare nel lettore. Considerando il testo dell'autrice, possiamo avanzare l'ipotesi che ella abbia voluto che ciò avvenisse, non solo perché ha effettivamente caricato il racconto di elementi tragici, ma anche per i passaggi finali, dove è evidente l'intenzione di voler lasciare qualcosa a quest'ultimo:

“В каждой стихии могут жить только те существа, которые приспособлены ее вдыхать и претворять в себе. Я тоже думаю так. Так и трагическое⁵¹⁹”

“Кто может продохнуть через себя трагедию, тот – спасенный – ее герой и усмиритель⁵²⁰”.

“Жизнь хрупкая и переливчатая, как тот ручей Верин, как их ласки, как мое сладострастие, – она настоящая, и ее Вера не хотела принять⁵²¹”.

I primi due passaggi sono ripresi dal diario del personaggio di Vera. Sono parole non proprio trasparenti che possono avere diversi significati. Quello che però sembra piuttosto evidente, per la posizione in cui sono inseriti e il tono conversazionale utilizzato, è che vogliono essere una sorta di monito o consiglio per il lettore a sottomettersi o ad avere la forza di sfuggire al tragico per riuscire a vivere, non come è successo a lei. Quanto all'ultimo estratto, parole dell'anonima protagonista, esse sembrano voler essere una spiegazione a ciò che è accaduto e contengono l'implicito invito ad accettare la fluidità e la fragilità dell'esistenza. È un messaggio molto potente, che potrebbe avere un destinatario preciso, come sostenuto da alcuni studiosi, identificabile in Vjačeslav Ivanov o in altri frequentatori della torre. *Тридцать три урода* rispetta, in qualche modo, anche due delle famose unità aristoteliche, declinate alla maniera della prosa simbolista. I fatti della narrazione principale si svolgono principalmente nello spazio dell'appartamento di Vera. Fanno eccezione gli eventi raccontati tramite analepsi e una sola scena (quella del 30 dicembre sul campo di pattinaggio). L'altro luogo maggiormente menzionato è il teatro, un posto che, come vedremo, si confonde con l'abitazione dell'attrice. L'unità d'azione prevede che un dramma debba riferirsi a un unico accadimento al quale sono collegate una situazione iniziale e una finale. Nel racconto di Zinov'eva-Annibal l'azione in questione è il rapporto tra l'anonima protagonista e Vera. L'unica unità a non essere

⁵¹⁹ “In balia degli elementi possono vivere solo quanti sono in grado di assorbirli e di riviverli in sé. Io penso in questo modo. E in questo modo di pensare è l'essenza della tragedia.” Trad. di Di Sora Daniela, (*T. m. y.*, c. 32; Trad., p. 32).

⁵²⁰ *Ibid.* “Chi vuol far entrare nel suo circolo vitale la tragedia, è l'eroe che si salva e che la doma.” *Ibid.*

⁵²¹ *Ibid.* “La vita è fragile e iridescente, come quel ruscello di cui parlava Vera, come le sue carezze, come la mia voluttà; è autentica, e Vera non voleva accettarla”. *Ibid.*

rispettata parrebbe essere quella di tempo, per cui una tragedia dovrebbe esaurirsi nell'arco di una giornata. Benché ciò non si possa dire di *Трицать три года*, gli eventi della narrazione si svolgono comunque in un arco temporale estremamente preciso che corrisponde al ciclo di morte e rinascita del dio sofferente. Costui, Dioniso, figlio di Zeus, “Colui che giunge dall'altrove”, signore di illusioni e magie, è una presenza costante, nei piccoli simboli o negli atteggiamenti dei personaggi, del racconto e, non a caso, la sua figura è strettamente collegata alla nascita del teatro e della tragedia. In comune con il genere teatrale antico, l'opera dell'Annibal ha ancora i motivi della supplica⁵²², nel personaggio dell'anonima eroina che prega la “Regina”, del sacrificio, incarnato nelle azioni di entrambe le eroine, in particolar modo da Vera, il motivo della follia⁵²³, legato allo spirito dionisiaco di Vera, e la tecnica del soliloquio. Il soliloquio è una pratica tipica del teatro in generale, il cui scopo è la presentazione di pensieri e ragionamenti di un determinato personaggio⁵²⁴ attraverso un discorso diretto libero rivolgendosi direttamente a sé stesso. In *Трицать три года* i soliloqui sono resi possibili dall'impiego della forma diaristica, hanno la stessa funzione di approfondimento del carattere del personaggio, ma non raggiungono picchi di drammaticità pari a un dramma tragico.

4.3.3. *Жизнетворчество: la teatralizzazione della vita e il lato oscuro dell'artista*

Nello studio dei motivi di *Трицать три года* risulta imprescindibile determinare la sua collocazione rispetto agli altri *жизнетворческие тексты*. Dal punto di vista della trama, come in molte opere di questo tipo, le protagoniste del racconto sono due personaggi eccezionali. L'anonima eroina è una persona comune che scopre di possedere la bellezza di una dea e la recitazione, mentre Vera, l'altra eroina, è un'artista. Entrambe sono ostracizzate dalla società per il loro stile di vita e si ritagliano un luogo tutto loro dove poter venerarsi in un narcisistico specchio di adorazione reciproca. Vera, in particolare, è portatrice di qualità messianiche, di cui la più evidente è la sua vocazione al sacrificio. È l'artista che possiede l'onnipotenza del creatore, ma può anche essere dispotica e violenta. In virtù di ciò, *Трицать три года* può rientrare nella categoria del *Künstlerroman*. Il personaggio di Vera non compie un vero arco trasformativo, cosa

⁵²² Caratteristico di tragedie come *Ἰκέτιδες* di Eschilo e Euripide.

⁵²³ Importante in *Ἡρακλῆς μαινόμενος* (423-420 a.C.), in *Τρωάδες* (415 a.C.), o nelle *Βάκχαι* “Le Baccanti” (405 a.C.).

⁵²⁴ Celebri sono i soliloqui dei personaggi shakespeariani, Macbeth, Amleto, Romeo, Enrico V, etc.

a cui invece è sottoposta l'anonima protagonista. Vera, piuttosto, capisce che il suo proposito era irrealizzabile, che si è trattato di un'autoillusione e soccombe a tale conclusione, un tratto tipico dei *жизнетворческие тексты*. L'anonima eroina, per contrasto, al termine del racconto comprende e guadagna il suo sé. Il racconto, poi, stabilisce in modo particolare il rapporto tra testo e vita: qui, la filosofia e le idee dell'autrice si intrecciano alle esperienze autobiografiche che vengono tradotte nel linguaggio della letteratura e, allo stesso tempo, viene mostrata l'influenza che la letteratura, o meglio una sua proiezione, l'arte in genere⁵²⁵, ha sulle vite delle persone. Annibal tenta di condurre l'esperimento dell'*eros* proposto da Ivanov e di verificare le sue idee filosofiche sull'arte e sulla bellezza all'interno del mondo virtuale della storia. Di conseguenza, basandosi su alcuni avvenimenti e persone reali (le fallite unioni di tre anime, i discorsi e le dinamiche presenti nella "torre", etc.), l'autrice crea uno spazio in cui i personaggi si comportano secondo le regole del *жизнетворчество*⁵²⁶. Sia Vera che l'anonima protagonista sono attrici di professione, ma non ci sono differenze di condotta nella loro vita privata rispetto a quando sono sul palco. Le abilità artistiche caratterizzano il loro essere in ogni ambito (un po' come succedeva a Lidija Zinov'eva- Annibal e a suo marito). Si esibiscono in ruoli teatrali anche nella loro dimora. Questo è più visibile nell'immagine di Vera ("сливалась так Вера со своей маской"⁵²⁷), circondata da maschere teatrali e sempre intenta a provare i suoi ruoli. Nella scena in cui recita i versi di *The Tragedy of King Lear* (1606) di Shakespeare la fusione con la maschera è estremamente evidente e non appare confine tra il personaggio del racconto e quello shakespeariano. Così, la sua vita personale diventa l'arte e l'arte si trasforma in vita. La scelta di utilizzare la recitazione e la figura dell'attrice nel racconto non ci è sembrata, poi, una scelta casuale. Nella cultura del simbolismo russo e, per inciso, nella cultura del primo modernismo in generale, il teatro e la recitazione erano percepiti come ciò che poteva fornire alle donne la possibilità di realizzarsi al di fuori della sfera familiare e di

⁵²⁵ In *Тридцать три уroda* incontriamo vari tipi di arte, la letteratura, espressa nella forma del diario, la recitazione, che accompagna la vita delle due protagoniste, la pittura, così determinante nello scioglimento dell'intreccio, e la scultura, che viene utilizzata per creare l'espedito della *mise en abyme*. Sono tutti tipi di arte praticati dai simbolisti.

⁵²⁶ In questo senso l'opera può essere definita *autofiction*. In questo racconto, personaggi reali o basati su persone reali, si muovono in uno spazio finzionale e vivono situazioni semirealistiche. Oltretutto essa richiede di essere letta secondo le regole del patto autobiografico, come inteso dai simbolisti.

⁵²⁷ "Vera si fosse fusa con la sua maschera al punto che ogni parola diventasse persuasiva." Trad. di Di Sora Daniela, Zinov'eva-Annibal, (*T. m. y.*, c. 26; Trad., p. 26).

costruirsi un'identità pubblica come artiste⁵²⁸. Inoltre, Ivanov sottolineava l'importanza dell'arte teatrale, credendo che essa, insieme al dramma, fosse il mezzo ideale per la creazione della sintesi tra religione, culto e arte. Nonostante ciò, non sempre le attrici venivano apprezzate, e Annibal sembra suggerire proprio questo quando si riferisce alle chiacchiere che le persone fanno su Vera e all'isolamento sociale delle due protagoniste. Le idee principali del *жизнетворчество* si riflettono anche nei motivi tipicamente simbolisti della creazione della bellezza, un tema portante della storia, nel gesto della creazione del ritratto, del rapporto tra l'artista e la sua creazione, della discrepanza tra l'originale e la copia e della connessione tra amore e sacrificio. La bellezza (sottoforma di corpo femminile) sembra essere il più alto ideale e in nome di essa i personaggi agiscono, per crearla, conservarla, venerarla o rivelarla. Vera prima applica il suo ideale di bellezza sul corpo di una donna, poi si prodiga per conservarla. L'anonima protagonista si compiace delle sue qualità fisiche e i trentatré artisti, gli altri personaggi più importanti del racconto, rivelano la bellezza segreta della protagonista. La bellezza collega il *жизнетворчество* anche alla morte, per esempio quando Vera si chiede se l'uccisione dell'amata avrebbe potuto frenarne il decadimento (“Не убить ли мне тебя, чтобы иметь навсегда себе одной?”⁵²⁹). In questo passaggio, la bellezza non è intesa in senso religioso per il rinnovamento del mondo (come suggeriva Ivanov) ma come culto estetico personale, venendo così spogliata dell'elemento spirituale cristiano. Il *жизнетворчество* si manifesta più chiaramente laddove si verificano i momenti culminanti del racconto. I ritratti sono l'impulso per gli eventi che portano alla risoluzione. Con la loro presenza, la storia mostra il potere che l'arte ha sulla vita e come la trasforma, in modo positivo o in modo negativo: le trentatré immagini cambiano la vita di entrambe le donne. A poco a poco l'anonima eroina trova il suo essere rifratto in trentatré frammenti, mentre i sogni di Vera si infrangono quando capisce che l'opera d'arte non è in grado di riflettere la bellezza, suggerendo l'ipotesi che il tentativo di incarnare la bellezza soprannaturale nelle forme terrene conduce alla sua distruzione, e si uccide. Né Vera né la sua amante sono riuscite a resistere alla potenza dei ritratti dipinti da trentatré uomini. Il trattamento dei motivi tipici del tema del *жизнетворчество* in questo racconto di Lidija Zinov'eva-Annibal ci consente di osservare da più lati il

⁵²⁸ Friedrich Nietzsche (1844-1900), uno dei filosofi più ripresi dai simbolisti, per esempio, affermava in *Die fröhliche Wissenschaft* “La gaia scienza” (1882) che tutte le donne dovessero essere attrici.

⁵²⁹ “Ucciderti forse, per avverti solo per me, per sempre?”. (*T. m. y.*, c. 26; Trad., p. 26);

rapporto tra l'arte e la vita e di trarre la seguente conclusione: l'arte è effettivamente in grado di creare o modificare la vita, ma non sempre ciò porta a una felice conclusione, e nel caso in cui si tenta di catturare con essa ciò che appartiene alla sfera del divino, si è destinati al fallimento. Altri motivi ricorrenti della narrativa simbolista utilizzati da Lidija Zinov'eva-Annibal sono il triangolo amoroso⁵³⁰, rappresentato dal gruppo Vera-anonima eroina-trentatré artisti, motivi filosofici, come vedremo successivamente, e scene mistiche e ritualistiche (la scena di Lear nella stanza di Vera, l'offerta dell'anonima eroina sull'altare dell'arte, la visione dei trentatré dipinti).

4.4. Temi e motivi: l'intertestualità di *Труднать при урода*

4.4.1. Motivi letterari e mitologici: il motivo di Pigmalione e Galatea

La ricchezza e il fascino di molte storie risiedono nella ripresa e nel rimaneggiamento di strutture e temi che fanno già parte del patrimonio culturale di una determinata società. In particolare, esistono alcuni racconti che sono diventati così significativi da rappresentare dei veri e propri "prototipi" o "archetipi" per un determinato genere narrativo, per cui ogni qualvolta viene prodotta una nuova opera che tratta un simile modello di tematiche o personaggi, essa viene chiamata al confronto con i precedenti per determinare se e quanto è possibile che l'autore si sia allacciato a quelle storie per la creazione della sua. L'ambito della critica letteraria che si occupa di questo studio prende il nome di intertestualità e si occupa di stabilire quali sono i rapporti che legano un testo ad altri. In questo paragrafo noi ci occuperemo esclusivamente dei motivi (temi, tipi e trame) ripresi da Lidija Zinov'eva-Annibal, che si rifanno ad altre opere letterarie o a precise tradizioni mitologiche o filosofiche.

La *fin de siècle* in Russia coincise con un periodo di particolare sensibilità al mito, sia classico che nazionale. Nietzsche con il suo lavoro sulla nascita della tragedia, il suo neoromanticismo eroico tragico e le sue teorie dell'*Übermensch*, Wagner con i suoi drammi musicali a tema mitologico, il vitalismo bergsoniano e la filosofia di Vladimir Solov'ev produssero in molti simbolisti russi, tra cui Innokentij Fëdorovič Annenskij

⁵³⁰ Si pensi, per esempio, al triangolo Renata-Ruprecht-Madiele/Heinrich in *Огненный ангел* o a quello Dar'jal'skij- Katja- Matrëna in *Серебряный голубь*.

(1855-1909), Fëdor Sologub, Dmitrij Merežkovskij, Valerij Brjusov e Vjačeslav Ivanov, il desiderio di far rivivere i miti antichi e di renderli rilevanti per la vita contemporanea⁵³¹. Uno di questi miti, quello di cui parleremo perché fortemente rimaneggiato in *Труды и мпу урода*, molto attraente per i simbolisti per le sue connotazioni estetiche, filosofiche ed erotiche, era il mito di Pigmalione e Galatea. Nella mitologia greca Pigmalione era un re (o una persona comune) e uno scultore. Innamorato di Afrodite o “viderat, offensus vitiis, quae plurima menti femineae natura dedit”⁵³², scolpì una statua dalla pietra (o dall’avorio) e questa, per il patrocinio di Afrodite, prese vita e divenne sua moglie. La sfera meta-estetica di un tale mito offriva lo spazio per una grandissima varietà di interpretazioni, sia complementari che contraddittorie. Dal mito vengono ripresi e trattati il motivo della statua che si anima, per esempio in *The Winter’s Tale* (1623) di Shakespeare e ne *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1883) di Carlo Collodi (1826-1890), l’aspetto pedagogico, come in *Pygmalion* (1913) di George Bernard Shaw (1856-1990), dove una donna di bassa estrazione sociale viene “portata in vita” da un professore di fonetica, l’aspetto filosofico, che riguarda la trasmutabilità della materia, che attrasse filosofi quali Rousseau, Diderot, Voltaire e Condillac⁵³³, il sottotesto erotico, che diventa “testo” nel musical *My Fair Lady* (1956) e nel film *Pretty Woman* (1990), l’aspetto estetico, che affronta i motivi della creazione della vita e del rapporto tra un artista e la sua opera d’arte, o ancora l’aspetto di genere, per cui è un uomo che dà la vita e plasma una donna. Ad ogni modo, ciascuna caratteristica del mito non ne esclude un’altra nella storia della lunga ricezione del racconto. In Russia non furono i simbolisti i primi ad interessarsi al mito di Pigmalione. Il motivo iniziò a sedurre molti autori già a partire da Puškin. In Puškin vengono ripresi due motivi dalla leggenda di Pigmalione, ovvero il motivo della statua animata, nella piccola tragedia *Каменный гость* (1830), dove la statua di un comandante prende vita per punire Don Juan, e in *Медный всадник: Петербургская повесть*, in cui il monumento di bronzo della capitale pietroburghese inizia una folle corsa contro il protagonista, e il motivo della donna frigida e statuaria, ripreso nella poesia *Нет, я не дорожу мятеежным наслажденьем...* (1831). Turgenev

⁵³¹ Masing-Delic Irene, *Creating the Living Work of Art: The symbolist Pygmalion and its antecedents*, in Grossman & Paperno, 1994, pp. 51-82.

⁵³² Ovidio, *Metamorphosëon libri XV, liber X*, vv. 244-245.

⁵³³ I filosofi si rifecero al mito per speculare sull’abilità dell’uomo nel penetrare il mistero più profondo della natura, trattare il legame tra la materia e la mente o per discutere il potenziale umano di poter rivaleggiare con la atto creativo di Dio.

si rifà a quest'ultimo per la sua Anna Sergeevna Odincova in *Отцы и дети* "Padri e Figli" (1862). Una delle caratterizzazioni più importanti del motivo di Pigmalione in quegli stessi anni è ad opera del poeta Evgenij Abramovič Baratynskij (1800-1844) in *Скульптор* (1841). Baratynskij usa il motivo per esprimere la propria visione dell'artista, in grado di creare *realiora* superiori ai meri *realia*. La sua Galatea prende vita in senso metaforico. Ella viene liberata dalla sua non esistenza di pietra quando l'artista incarna in lei il proprio ideale di bellezza e Galatea così si rivela non un'imitazione della natura ma specchio del mondo interiore del suo creatore e prova di una forza creativa che probabilmente è in grado di superare anche il primo creatore. Successivamente, una variante russa particolarmente innovativa della lettura pedagogica del mito di Pigmalione viene offerta da Ivan Aleksandrovič Gončarov (1812-1891) in *Обломов* (1859). Qui il motivo viene doppiamente decostruito, poiché abbiamo una versione realistica dove la prigione di pietra di "Galatea" è un corpo umano fatto di carne e sangue (non diversamente da altre varianti occidentali), ma soprattutto perché è un personaggio femminile (Olga) a vestire i panni dello scultore, mentre il protagonista eponimo maschile ha il ruolo della ninfa passiva, una sovversione dei ruoli del motivo classico. La natura erotica e filosofica del mito di Pigmalione diede poi ai filosofi Nikolaj Fëdorovič Fëdorov (1828? -1903) e Vladimir Sergeevič Solov'ëv (1853-1900) il materiale grezzo di cui avevano bisogno per creare la loro dottrina dell'arte e dell'immortalità. La variante del motivo che lega il mito al problema dell'immortalità è la prima variante puramente russa⁵³⁴. Entrambi credevano che gli scopi ultimi dell'arte fossero la vita e la realtà. Per Fëdorov l'arte non deve essere scissa dalla vita per renderla perfetta o immortale e per Solov'ëv, il filosofo più apprezzato dai simbolisti, i fattori estetici avrebbero potuto perfezionare l'umanità, portando prima alla resurrezione dei morti e poi all'immortalità dei vivi. Invece di imitare la natura su tele, sulla pietra, su uno spartito o sulla carta, l'arte dovrebbe operare una sorta di magia metamorfica su ciò che descrive, modificandolo dall'interno e animandolo, nel senso di "dare a esso un'anima". Ne emergerebbe una bellezza perfetta in grado di donare l'immortalità sia agli oggetti che alle forme vitali. La versione solov'ëviana del mito è coerente con la sua visione cristiana, per cui la possibilità dell'artista di dare la vita eterna non è percepita come una sfida alla potenza del creatore ma come un ulteriore avanzamento del suo piano imperscrutabile. In *Три подвига* (1882),

⁵³⁴ Masing-Delic, in Grossman & Paperno, 1994, pp. 60-61.

Solov'ëv articola i risultati di Pigmalione in tre fasi: una prima fase che ha termine dopo aver modellato il corpo divino dell'amata, una seconda fase in cui l'opera di creazione è portata avanti da Perseo, che sconfigge il drago della morte (provvisoriamente) mostrandogli il suo aspetto mostruoso e una fase finale in cui Orfeo sfida la morte a una battaglia letale per il recupero di Euridice, compiendo l'ultimo vero compito dell'artista, ovvero superare la morte. La variante del mito di Solov'ëv insieme ad opere quali *The Portrait of Dorian Gray* (1890) si fecero importanti mediatori nella percezione del mito antico nel modernismo russo. La nozione che l'immaginazione artistica combinata all'energia di un sublimato erotismo potesse compiere una potente magia trasformazionale, capace di superare persino la morte, divenne una delle metafore più trattate negli scritti dei simbolisti russi. Perciò Pigmalione, che diede vita alla sua stessa statua, divenne uno degli emblemi preferiti dell'artista. Era come se il mitico scultore avesse anticipato le loro aspirazioni teurgiche, un vero artista che aveva trasceso i limiti dell'arte, dando non solo un'anima a un oggetto inanimato, ma creando l'immortalità. I simbolisti volevano dimostrare di star continuando l'operato di Pigmalione, Perseo ed Orfeo. Il passaggio successivo sarebbe stato quello di trasformare l'amata empirica, la donna piena di difetti, in un'opera d'arte immortale, l'incarnazione del *Das Ewig Weibliche* "Eterno femminile", convergendo le energie del desiderio erotico in un potere creativo sublime capace di compiere la metamorfosi. L'oggetto da trasformare diventa la donna, poiché la femminilità della materia viene associata alla femminilità della natura. Natura, materia e carne (la donna) sono ciò che più necessitano di una "rivitalizzazione". Nel processo di trasformazione non sarebbe cambiata solo l'amata ma anche il poeta stesso. Entrambi sarebbero divenuti lo specchio l'uno dell'arte in un'unione perfetta, non sessuale, ma fortemente eroticizzata. Nella metafora dell'incarnazione dell'ideale (*Das Ewig Weibliche*) nel reale (la donna) c'è una notevole analogia con la religione. Dai poeti simbolisti, l'artista è paragonabile a Dio che crea il mondo, proprio come il *Logos* divino assume forma corporea in Cristo, come Pigmalione anima Galatea. Tale variante simbolista del mito si trova espressa nelle sue piene potenzialità in due opere del secolo d'argento: *Воскресшие боги. Леонардо да Винчи* (1900) di Dmitrij Merežkovskij, in cui l'esito del mito è simile a quello del racconto di nostro interesse, e *Творимая легенда* (1907) di Fëdor Sologub. Nel romanzo di Sologub, Trirodov, "Pigmalione", riesce a trasformare la sua Liza in Dulcinea e, allo stesso tempo, a cambiare sé stesso da un

eccentrico insegnante rinchiuso nella sua torre d'avorio al re Georgij, il cui nome simbolico prova che rispetto a Perseo e ad Orfeo, lui è riuscito a sconfiggere il drago della morte per sempre. In *Леонардо да Винчи*, l'omonimo protagonista fallisce nel rendere immortale la Mona Lisa nel senso teurgico inteso dai simbolisti. Riesce ad immortalare solo la sua immagine, ma non la fonde con la modella. Invece di darle la vita eterna le ha solo donato l'eterna morte, perché tutti coloro che la guarderanno o tenteranno di riprodurla nei secoli avranno davanti solo un fantasma. In *Тридцать три урода* il motivo di Pigmalione riprende delle caratteristiche di alcune delle presenti varianti e allo stesso tempo introduce un elemento di novità. Ad assumere il ruolo di Pigmalione non è un uomo, come nelle versioni occidentali, ma una donna, che differentemente dal Pigmalione femminile di Gončarov, è unita in una relazione con un'altra donna. Come nella versione originale, Vera crea la sua amata come Pigmalione crea la sua "Galatea" ("Вера меня делает"), come nella variante simbolista del mito, Vera rapisce la narratrice allo scopo di incarnare in lei il suo ideale di bellezza. In un certo qual modo, Vera riesce a donare un'anima all'amata: la nutre continuamente, la libera da un destino in cui sarebbe stata infelice, incerta su chi fosse davvero, e la educa, come accade nelle trasposizioni occidentali del motivo (*Pygmalion* di Shaw) aspramente giudicate dalla critica femminista contemporanea, ma fallisce nei passaggi successivi voluti dai simbolisti: trasformare sé stessa e renderla immortale. Vera afferma "Я тебя сделаю прекрасной, потому что я прекрасна" e per un periodo ci riesce; tuttavia, l'anonima protagonista arriverà ad avvertire questa metamorfosi come un'imposizione su chi è davvero ("В сущности, я камелии люблю, а не розы. Это Вера свои розы мне приписала") e Vera non riuscirà ad essere uno specchio dell'amata, infatti mentre l'una inizierà a fiorire, l'altra man mano si lascerà morire. Le ragioni del suo insuccesso possono essere molteplici. Innanzitutto, il suo desiderio di donare l'amata agli altri può apparire un ostacolo in virtù del fatto che un'opera che comincia ad appartenere alla folla, allo spettatore, non appartiene più al creatore e cessa l'unica genuina esistenza che fino ad ora non è stata interrotta, o, al contrario, è proprio l'isolamento che impedisce al miracolo di compiersi. Nel mito di Pigmalione, l'artista provoca la liberazione della sua donna d'avorio dalla segregazione originaria della pietra e incoraggia l'opera d'arte ad essere inclusa nello spazio sociale della comunicazione estetica. Nell'unione di Vera e la sua amata ciò non avviene se non sul palco, quando Vera permette all'eroina di esibirsi

insieme a lei. Il resto del tempo, nonostante le esigenze sacrificali dell'attrice, vive in una doppia prigione, l'immagine che Vera ha di lei e l'appartamento che dovrebbe essere il loro nido d'amore. Un'altra spiegazione che differenzia l'atto creativo del Pigmalione originale e di questa sua ultima *alter ego* è che la metamorfosi, nel primo racconto, si ottiene grazie al beneplacito della divinità, mentre Vera, ci dice l'anonima protagonista, “не умеет молиться”⁵³⁵. Il suo fallimento è implicito nella contraddizione tra il suo nome e le sue azioni. Oppure, la ragione reale risiede nel sottotesto della narrazione. Nell'incapacità di raggiungere i risultati sperati dai simbolisti, Ekonen ha voluto vedere una critica sottesa al cinismo di guardare una dama come a un materiale grezzo⁵³⁶. La studiosa, insieme a Ryabov⁵³⁷, ritiene, infatti, che il comportamento di Vera sia quello di un uomo e che il racconto sia una rielaborazione della variante del motivo di Pigmalione in cui un uomo anima una donna e le dà vita. Ciò sarebbe testimoniato, oltre che da quegli aspetti che in precedenza abbiamo mostrato potessero incarnare in Vera il principio maschile, in alcune affermazioni dell'anonima eroina. Per esempio, in un passaggio si ha addirittura una *reductio ad absurdum*, quando la narratrice dichiara “укутала меня, отталкивая, вроде как месят ржаное тесто”⁵³⁸ (*T. m. y.*, c. 26; Trad., p. 26), facendo riferimento ad un'attività, l'arte culinaria, da sempre collegata al genere femminile. Discutibilmente, il motivo di Pigmalione non si esaurisce nella relazione tra Vera e l'anonima protagonista, anzi trova il proprio compimento al di fuori di essa con l'intervento dei trentatré artisti, che possono suggerire un'ulteriore inversione di tendenza. Quando l'eroina si arrende alle vedute dei trentatré pittori, è in quel momento che lei ottiene la liberazione dalla propria prigione di pietra (l'indeterminazione e la dipendenza da altri personaggi) e l'inserimento nello spazio sociale della comunicazione estetica. Adottando una tale prospettiva, sarebbe in realtà Vera l'elemento relegante per la narratrice e i trentatré artisti, i trentatré Pigmalioni che donano l'anima a Galatea. Secondo una prospettiva solov'ëviana, possiamo addirittura affermare che Vera abbia agito nelle vesti di Pigmalione e di Perseo e abbia, attraverso l'educazione della ragazza, modellato il corpo perfetto dell'amata. Successivamente, i pittori hanno assunto il ruolo di Orfeo e quello che i simbolisti vedevano come il loro compito, ovvero trasformare la

⁵³⁵ “non è in grado di pregare”.

⁵³⁶ Эко́нен, 2011, с. 201–204.

⁵³⁷ Рябов, 1997, с. 11.

⁵³⁸ “mi avvolse, e a spintoni, come se stesse impastando farina di segale”..

donna in difetto in un'opera d'arte vivente, poiché, come sappiamo, alla fine l'anonima protagonista riesce a vivere per sé stessa e non per nessun altro. La studiosa Renate Lachmann associa il mito di Pigmalione alla leggenda ebraica del Golem all'interno di un filone che tratta del gesto di creazione divina da parte dell'umanità⁵³⁹. Nella mitologia ebraica e nel folklore medioevale, il golem era una statua d'argilla a cui veniva infusa un'anima. Secondo la leggenda, le persone a conoscenza dei poteri legati ai nomi di Dio erano in grado di riprodurre il gesto con cui Dio ha infuso Adamo dell'alito di vita, permettendo la nascita di una creatura che avrebbe compiuto la volontà del costruttore. Per Lachmann, nella storia di Pigmalione lo scultore riproduce un atto creativo della natura, mentre nel mito del Golem si parla di un atteggiamento di rivalità da parte del "mago" nei confronti del Dio creatore, un atto di *hybris*⁵⁴⁰. Il racconto della Annibal, per l'esperta tedesca, sarebbe riconducibile più al mito di Pigmalione che a quello del Golem, eppure confrontando le due narrazioni è possibile riscoprire un legame anche con essa. Nelle versioni più diffuse della leggenda ebraica, un protagonista, il mago, (prendiamo per esempio la storia del rabbino Jehuda Löw ben Bezalel di Praga) dà vita a dei golem per sfruttarli come suoi servi, scrivendo sulla loro fronte la parola *אמת* (verità). Gli schiavi, con il passare del tempo, diventavano sempre più grandi, fino a ribellarsi alla volontà del mago e a distruggere tutto ciò che incontrava, compreso il creatore. In *Труднать тру ypoda*, Vera, volendo incarnare il proprio ideale di bellezza nell'anonima eroina, tenta anch'essa di imitare un'opera divina, ma, come dicevamo, senza chiedere il soccorso e il beneplacito della divinità. Anche il suo è un atto di *hybris*. Come i maghi ebrei, imprime nella ragazza la sua "verità" per darle la vita e lei si comporta quasi come una servitrice dell'attrice, ma alla fine perde il controllo della propria creazione, che pian piano acquista una volontà più forte, si separa da lei e ne causa la distruzione. Entrambe le storie sembrano suggerire che tentare di replicare la potenza celeste di Dio conduce a risultati disastrosi. È un invito, presente in così tanti racconti, ad evitare gli eccessi di superbia, coerente con lo spirito cristiano dell'autrice.

⁵³⁹ Lachmann, in Drubek-Meyer, Kosta, Meyer, 1999, pp. 131-153.

⁵⁴⁰ Ivi, p.131,

4.4.2. Motivi filosofici: Platone, Solov'ëv e Ivanov

Тридцать три года rientra nei ranghi del *roman à clef* grazie al ricchissimo sottotesto di cui è dotato. È un romanzo chiave dal punto di vista autobiografico, perché si basa su una vicenda nota all'interno del circolo ristretto della "torre", dal punto di vista parodico, perché in un certo qual modo gioca con le convenzioni, le idee e gli atteggiamenti dei simbolisti frequentati dall'autrice, e infine dal punto di vista filosofico, per i tanti riferimenti alle concezioni di tre filosofi molto apprezzati dell'epoca: Platone, Solov'ëv e lo stesso Ivanov. Tutta la vita nella "torre" degli Ivanov era costruita a modello del *Συμπόσιον* (VI a.C.) di Platone. Era proprio uno di quei miti ai quali i simbolisti volevano conformarsi per la creazione di un'esperienza di realizzazione estetica dell'esistenza. La dottrina di Platone che più di tutte interessava agli Ivanov era quella dell'*Eros*, concepita come una scala che conduce agli dèi. Di ciò si trova una traccia importante nel racconto di Lidija Zinov'eva-Annibal. In *Тридцать три года*, l'autrice rielabora il contenuto del *Συμπόσιον* di Platone, soprattutto il discorso di Diotima, secondo le regole del modernismo e adattando i temi dell'amore e della bellezza a riflessioni su vicende personali. A un certo punto del dialogo platoniano, Socrate inserisce una cornice narrativa, per cui riferisce un discorso non suo ma di una donna, Diotima, sapientissima sulle cose dell'*Eros*. Diotima istruisce sulle gradazioni della bellezza, sulla natura intermedia dell'*Eros* e sul desiderio di immortalità e sapienza⁵⁴¹. L'*Eros* è desiderio di procreazione e possessione del bello, variamente perseguito, il cui ultimo fine è la ricerca dell'immortalità. Tutti tendono a questo percorso che però non è intrapreso da chiunque. Chi vuole, parafrasa Socrate, deve iniziare in gioventù, trovare un corpo bello e giovane che ispiri a produrre bei ragionamenti. Ma molti corpi sono belli, perciò, per amare qualcuno davvero, bisogna poi rivolgersi all'anima, ciò che di più sublime c'è in un essere vivente. Il risultato di tali azioni porta alla procreazione della bellezza da parte delle anime. Socrate aggiunge che gli uomini e le donne impegnati in una relazione, possono essere più interessati nell'atto della procreazione fisica per il prosieguo della specie. Di conseguenza l'amore omosessuale sembra essere superiore a esso, poiché mancando l'interesse per la generazione di figli, le anime più favorevolmente partoriscono bellezza. È importante notare anche che l'omosessualità nel *Συμπόσιον* costituiva una vera e

⁵⁴¹ Platone, 2000, 201d-212c.

propria istituzione caratterizzata da una relazione tra l'anziano e il giovane amato a scopo educativo e che si trattava di un'unione puramente maschile. Seguendo Platone, il filosofo Vladimir Solov'ëv invoca il concetto della trascendenza della personalità grazie all'amore. Il sentimento verso un altro essere vivente, verso il proprio ambiente sociale o per il cosmo può condurre l'uomo verso l'unità divina. L'essere terreno verso il quale è rivolto quest'amore altro non è se non l'incarnazione dell'essenza divina ideale⁵⁴². Nell'articolo⁵⁴³ *Религиозное дело Владимира Соловьева* (1910), Ivanov riprende le concezioni platoniche filtrate da Solov'ëv sul significato dell'amore, attribuisce loro un valore epistemologico e le inserisce nel quadro della sua dottrina teologica. Nasce così la teoria dello *speculum speculi*, secondo la quale l'uomo, in quanto essere naturale, è specchio vivente dell'universo in cui tutte le cose si riflettono in maniera distorta. Tutto ciò che si conosce risulta perciò fortemente fallace. L'unico mezzo per contrastare l'errore è l'unione con un altro essere naturale, che, comportandosi come specchio dello specchio, può correggere la distorsione. L'amore appare dunque un prerequisito necessario per la conoscenza, poiché la verità è accessibile solo nella forma dell'amato. Nell'atto della contemplazione di quest'ultimo è persino possibile scorgere Cristo. Accade anche, però, che due persone che si avvicinino troppo e arrivino a comportarsi come un unico essere. Se ciò accade, si rivela necessario introdurre una terza persona per raggiungere di nuovo l'equilibrio: da qui deriva la dottrina dell'unione a tre di Ivanov. In *Тридцать три года* i motivi del parto della bellezza, dell'eros e dell'amore omosessuale formano un'asse sulla quale è costruita la trama, ma essi vengono, in un certo qual modo, parodiati o decostruiti. La storia d'amore centrale è una storia d'amore omosessuale secondo lo scenario platoniano: una donna più anziana, amante dei bei corpi e dei giovani, si mette alla ricerca di una donna più giovane attraverso la quale vuole partorire la bellezza, renderla immortale e migliorare sé stessa nel processo. La prima grande differenza è che c'è un'inversione di genere. Si parla di due donne e non di due uomini come nel modello di Platone. È un distacco importante, che porta quasi a chiedersi se nell'unione creativa fra donne possa avvenire quello che per Platone avviene tra uomini. Il finale del racconto sembrerebbe suggerire un esito negativo, come riportato da Ekonen, in quanto tra le due ragazze non viene partorita alcuna e non si mostra nessun avanzamento

⁵⁴² СОЛОВЬЕВ, 2022.

⁵⁴³ https://www.v-ivanov.it/brussels/vol3/01text/02papers/3_143.htm

spirituale, come avrebbe voluto Solov'ëv. Il fallimento delle due donne, tuttavia, non è imputabile al loro genere, ma alla loro mancata applicazione di tutti i precetti platonici. È fondamentale, secondo Diotima, passare dall'amore del corpo a quello dell'anima per salire sulla scala dell'*Eros*, ma per Vera e la sua amata, l'anima non importa. La prima dice che non le interessa (“Но души твоей не знаю. Не знаю, есть ли душа. И не нужна она мне, потому что прекрасно твое тело”) e la seconda presta attenzione solo alla bellezza fisica dell'amante. Il disinteresse rispetto all'anima impedisce anche l'avvicinarsi al divino, come postulato da Solov'ëv. Invece di avanzare verso Dio, c'è un progressivo allontanamento da lui. Vera, prima degli eventi principali del racconto, pregava sempre, mentre adesso non è più in grado di farlo e l'anonima eroina, man mano che ci si avvicina al *climax* del racconto, smette di invocare l'aiuto della Царница “la Regina”. La teoria dello *speculum speculi* di Ivanov necessita di essere guardata più da vicino⁵⁴⁴: Vera funge da specchio “riparatore” per l'anonima protagonista, la libera dalla confusione iniziale su sé stessa, la determina e la fa crescere nella bellezza senonché, a un certo punto, le due sono troppo vicine e lo specchio l'una dell'altra, si confondono e si fanno del male a vicenda. In un tale contesto, l'intervento dei trentatré artisti si configura come una necessità per poter correggere la distorsione. Il sacrificio che Vera accetta di compiere, donando l'amata ai trentatré artisti, è giusto in virtù della teoria degli specchi. Non è un caso che trentatré sia un raddoppiamento di “tre”, simbolo della trinità e numero dei partecipanti dell'unione immaginata da Ivanov. La posizione che il racconto di Lidija Zinov'eva-Annibal assume rispetto a tali dottrine filosofiche è fondamentale a livello narrativo, giacché i motivi di Ivanov, Platone e Solov'ëv vengono incorporati nel sottotesto della trama e sono facilmente riscontrabili dopo aver condotto un'analisi della storia alla luce delle loro concezioni. L'autrice, però, continua a confondere le acque riprendendole per degli aspetti ma ribaltandole per altri e introducendo elementi non considerati dagli autori (come la relazione lesbica), privando a una prima lettura la possibilità di dare una sentenza definitiva su quali possano essere stati i suoi giudizi finali su tali dottrine, ma dando agli esegeti un sempre fertile terreno di discussione.

⁵⁴⁴ Il racconto è ricco di specchi e di occhi che fanno da specchio, simboli che si legano a questa teoria ivanoviana.

Capitolo quinto

Strategie narrative e tecniche compositive di *Тридцать три урода*

5.1. Tecniche compositive: l'espedito del diario

Lo studio degli elementi strutturali di una narrazione non è e non dovrebbe essere limitante, ma piuttosto un invito a leggere i testi letterari in modo tale da risvegliare i loro diversi significati. Dopo aver scavato dietro all'arrangiamento della narrazione e alla ripresa di immagini dalla tradizione, rivolgiamo la nostra attenzione al livello delle strategie impiegate dall'autrice per ottenere un certo effetto sul lettore. Uno degli espedienti più ingegnosi usati da Lidija Zinov'eva-Annibal è la narrazione diaristica, in un racconto in cui, non diversamente dal romanzo epistolare, la narrazione è incorniciata all'interno di 27 voci di diario ad opera dell'anonima eroina, narratrice omodiegetica dei fatti. Il diario letterario è un genere che impone tanto sul lettore che sullo scrittore degli obblighi. L'unità basilare della composizione, il frammento, presenta una diversa serie di sfide rispetto ad altre modalità di scrittura e alla stesura di un diario nella vita reale. Per esempio, se l'autore del diario vuole parlare di una persona non necessariamente la descrive come si farebbe in un'opera letteraria. Può tralasciare dei dettagli considerati non rilevanti, semplicemente perché trattandosi di un testo di cui lui stesso sarà il fruitore non ha bisogno di indugiare su di essi. Di conseguenza, l'artista che desidera utilizzare la suddetta forma è forzato a dispiegare espedienti che seppur si avvicinino agli strumenti della presentazione letteraria non devono tradire la finzionalità del prodotto. Il fatto che l'autrice abbia scelto di esporre la propria opera è poi interessante per diverse ragioni⁵⁴⁵ ma, in termini narratologici, solleva due quesiti: qual è la funzione del diario come tecnica narrativa? Come si relaziona al livello tematico e a quello autobiografico nella storia? La narrazione diaristica è definita "roman personnel, an Ich-Roman, a first-person novel in

⁵⁴⁵ Lidija Zinov'eva-Annibal, guidata da un senso di immensa coscienza, di giustizia e compassione per gli sventurati e gli indifesi, ha sempre preferito la forma di un diario perché le consente di cogliere il dolore, l'acutezza dell'esperienza, il brivido dei sentimenti. Oltre a *Тридцать три урода*, sotto forma di voci di diario, vengono presentati i pensieri e i sentimenti degli eroi delle storie *Помогите Вы!* e *За решетку*, ma anche i racconti scritti in prima persona *Электричество* e *"Кошка"* assomigliano a un diario.

which the narrator is a protagonist in the events he records”⁵⁴⁶ o “a fictional prose narrative written from day to day by a single first-person narrator who does not address himself to a fictive addressee or recipient”⁵⁴⁷ nel quale chi scrive “writes about events of the immediate past – events that occur between one entry and the next”⁵⁴⁸. Tale scelta, solitamente, riflette un preciso fine artistico: veicolare un’impressione di veridicità e immediatezza, mostrare lo sviluppo dei personaggi da un punto di vista intimo, presentare variazioni su un tema o su un’idea, stabilire un contesto per ironia drammatica, etc.⁵⁴⁹ Per il suo pregio di poter trattare della sfera privata, la narrazione diaristica fornisce l’occasione di presentare un punto di vista inedito su storie scandalose (come questa, che è una storia d’amore tra due donne) ed è stata considerata da diversi studiosi una forma privilegiata di narrazione femminile. Una prima funzione universale del diario è stabilire il tono della narrazione. A questo scopo si rivela importante anche la struttura della pagina (titoli, sottotitoli, lunghezza, etc.), che influenza il modo in cui leggiamo il contenuto. La narrazione ininterrotta, comune nella maggior parte dei romanzi e dei racconti, non invita l’occhio a fare dei salti mentre si consuma l’oggetto letterario⁵⁵⁰. Nel diario, invece, le possibilità di consumazione del materiale sono pressoché infinite. Alcuni paragrafi o annotazioni catturano gli occhi più degli altri perché variano in lunghezza o per titolo. A volte, una nota potrà terminare con una frase completa, altre con una sola parola, oppure alcuni passaggi possono essere più curati mentre altri più scarni. Osservando la lunghezza delle note in *Труднѣе тпу урода*, possiamo notare la loro discontinuità: le più lunghe sono quelle in corrispondenza delle analessi, del racconto o delle riflessioni sul passato dei personaggi, e dei passaggi in cui si sta preparando uno degli eventi culminanti della storia. Strategicamente, la prima notazione del diario è più breve delle successive quattro, non chiarisce subito la situazione narrativa alla prima lettura e perciò cattura l’attenzione immediata del lettore e accresce la curiosità di proseguire per capire qualcosa in più di ciò che sta leggendo. Per quanto concerne i titoli, ci si accorge che la registrazione degli eventi non è necessariamente quotidiana (si passa per esempio dal 18 gennaio al 2

⁵⁴⁶ Field, 1989, p. 1.

⁵⁴⁷ Martens, 1985, p. 4.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 5.

⁵⁴⁹ Martens, 1985, p. 26.

⁵⁵⁰ L’autore chiede e si aspetta dal lettore medio una corrispondenza tra il metodo di presentazione scelto e l’ordine di consumazione del fruitore, perciò la presentazione della pagina ha un valore nell’atto creativo e in quello di lettura.

febbraio o dal 17 febbraio al 10 marzo) e che due note hanno un'intestazione diversa da tutte le altre: *31 декабря. Рано утром* e *Апрель*. La voce del 31 dicembre è caratterizzata dall'indicazione del momento della stesura, la mattina presto. Apparentemente il contenuto è privo di eventi significativi, ma in realtà esso si concentra su uno dei simboli più significativi del racconto, la pantera che si lecca, che, come vedremo, è emblema di una delle protagoniste e contiene un passaggio specifico che ne prevede le sorti finali. La nota di aprile è quella che conclude il racconto e il suo significato può sembrare più intelligibile: il diario viene compilato per volere di Vera che in questo momento della storia è morta. Scegliendo di non determinare la voce con una data più precisa, la protagonista potrebbe voler indicare che si tratta dell'ultima volta in cui scriverà sul diario.

La forma diaristica è la scelta ideale anche per la possibilità da parte del narratore di esternare preoccupazioni e pensieri ossessivi, riflessioni e sentimenti vari. È un espediente che, rispetto ad altri tipi di narrazione omodiegetica, rafforza l'empatia tra il narratore e il lettore, per cui quest'ultimo non ha altra scelta se non simpatizzare per lei/lui. Una qualità che permette alla forma diaristica di essere anche un mezzo perfetto per "l'esposizione". L'esposizione è uno strumento letterario che viene utilizzato per dare informazioni al lettore attraverso il dialogo, la descrizione, le analessi o *flashbacks* o il narratore. Come notato già da diversi studiosi della narrativa a partire da Tomaševskij, l'esposizione costituisce una delle parti più delicate nell'intessitura della narrazione. Rischia, infatti, di indebolire la curiosità del lettore o la consistenza mimetica del racconto se il modo di dare le informazioni risulta troppo macchinoso. Il diario permette di aggirare il pericolo, dando al personaggio la possibilità di monologare liberamente sulle informazioni che l'autore desidera veicolare. Dal punto di vista della storia della letteratura, la struttura frammentaria della narrazione diaristica offre l'opportunità di far uso di due delle caratteristiche chiave della scrittura modernista: il flusso di coscienza e il salto temporale. Nell'esternazione ininterrotta dei suoi pensieri, l'anonima narratrice di Zinov'eva-Annibal alterna momenti di timore e paranoia rispetto alle azioni dell'amata, a situazioni in cui venera ogni suo gesto, passaggi critici o personali, ricchi di malinconia, al desiderio di assecondare ogni capriccio di Vera, in una catena che da un punto di vista logico può talvolta sembrare contraddittoria, ma che nella lettura suona estremamente naturale. In *Тридцать три года* non ci sono eccessivi salti temporali, eccetto quelli già

ampiamente discussi, ma il frammento riesce a produrre un ulteriore effetto altrettanto affascinante sul lettore che risiede nella chiusura di ogni nota. Essa produce un effetto di curiosità nel fruitore nonostante venga assecondata poco dopo, in misura maggiore rispetto alla fine di un comune capitolo. Prendiamo le ultime righe dei giorni 16 dicembre, 22 dicembre, 30 dicembre e 1° gennaio:

16 декабря: “Молилась, чтобы не случилось никакой беды от того голоса Верина⁵⁵¹.”

22 декабря: “Не покажу ей этих записей... Вот, вот ее звонок...⁵⁵²”

30 декабря: “На что мне портрет или что бы там ни было? Я же счастлива⁵⁵³.”

1 января: “Если Вера умрет, то и я, конечно, тоже. Убью себя, но что же делать?
Так неприятно окончилась встреча Нового года⁵⁵⁴.”

La chiusa del 16 dicembre dimostra il culmine delle paure che la protagonista ha espresso nel corso della giornata riguardo le parole dell'amata. Al lettore attento le sue parole non sembreranno messe lì a caso, ma le percepirà come il primo segno che le previsioni di Vera in qualche modo si avvereranno. La nota del 22 dicembre, invece, termina all'improvviso, annunciando l'arrivo di Vera. Questo passaggio fa sfoggio della quintessenza della potenzialità del frammento. L'interruzione *ex abrupto* combinata con il salto temporale dell'inizio della nota successiva genera una certa curiosità nel conoscere gli eventi intercorsi da un momento a un altro. Nell'ultimo rigo del terzo frammento, l'autrice utilizza l'ironia drammatica e fa inserire nelle pagine della protagonista una domanda che si rivelerà fondamentale nel finale del racconto. Un quadro, infatti, è proprio quello che servirà all'anonima eroina per arrivare al compimento del suo percorso. Nell'ultima nota presa in esame, l'anonima eroina fa una dichiarazione precisa su quali saranno le sue sorti nel caso della morte di Vera. Preannuncia il suicidio, un gesto forte, per cui il lettore può chiedersi se ciò avverrà. Oltretutto, trattandosi di un racconto dai toni decadenti, la lettura non “dilettantesca”, per dirla alla Vygotskij, lascia immaginare che ciò avverrà per le note convenzioni di genere che rendono il suicidio un *topos* in questo tipo di letteratura.

“Ho pregato perché la voce di Vera non chiami qualche sventura”. (*T. m. y.*, c. 10; Trad., p. 10);

⁵⁵²Ivi, p. 13. “Non le mostrerò queste pagine... Eccola, ecco la sua scampanellata...” Ivi, p. 13.

⁵⁵³Ivi, p. 16. “E a che mi serve un ritratto o qualunque altra cosa, dal momento che sono felice?” Ivi, p. 16.

⁵⁵⁴Ivi, p. 18. “Se Vera morirà, allora certo morirò anche io. Mi ucciderò, che altro potrei fare? In questo doloroso modo è terminata la nostra sera di Capodanno.” Ivi, p. 18.

Quello che abbiamo visto fino ad adesso riguarda le caratteristiche della forma del diario in generale. Volgiamo il nostro sguardo alle specificità esclusive del diario della protagonista di Lidija Zinov'eva-Annibal che ci rimandano al secondo quesito posto all'inizio del paragrafo. Da un punto di vista oggettivo il diario è un testo privato che contiene i segreti e i pensieri più intimi per antonomasia. Conseguentemente, la scelta della forma diaristica è anche uno strumento per reclamare autenticità. Il diario dell'anonima eroina, a confronto con altri esempi, viene scritto per scelta dell'amata Vera e le due sono solite leggere i passi dai loro rispettivi diari. Una tale pratica può mettere in dubbio la veridicità del racconto dell'anonima eroina, la quale, è probabile che non si esprima al massimo della sua sincerità, perché sa che quanto scrive sarà letto senza censure a Vera. Ne risulta un punto di vista soggettivo alterato però dal punto di vista dell'altra protagonista (con l'esclusione della nota datata 22 dicembre, quando la narratrice afferma che nasconderà le pagine di quel giorno per non farle leggere a Vera). Tutto ciò ha un riferimento nella vita reale. I membri della società di Hafiz, la società "maschile" di Ivanov in cui l'unica donna a prendere parte era proprio l'autrice, compilavano dei diari frammentari (come il diario dell'anonima eroina) e durante le loro riunioni li leggevano a turno come facevano con i versi poetici⁵⁵⁵, un rituale che si riflette anche nella pratica letteraria. Olga Matich in merito afferma "the diary could be seen as the archetypal symbolist text" perché è un testo che nella sua versione simbolista sfida i limiti tra arte e vita e tra testo privato e letteratura. Come nel diario dell'anonima eroina, i diari dei simbolisti contengono le loro riflessioni, ma sono scritti anche per essere letti durante un consesso di artisti. Ancora in riferimento al fattore dell'autenticità, è altrettanto significativo che la narratrice si trovi a parlare di sé nell'atto di compilazione del diario: "Мне страшно. От этого я села вот записывать⁵⁵⁶"; "Пишу и плачу⁵⁵⁷"; "Спишу, что обо мне⁵⁵⁸"; "Здесь я прерываю...⁵⁵⁹"; "я хотела все записать, но я не могу⁵⁶⁰", etc. Tale aspetto collega il testo al concetto di *metafiction*⁵⁶¹; questi passaggi veicolano nel lettore l'impressione che il testo si stia formando proprio lì davanti ai suoi occhi, in quello

⁵⁵⁵ Matich Olga, *The Symbolist Meaning of Love: Theory and Practice*, in Grossman & Paperno, 1994, p. 40.

⁵⁵⁶ "Ho paura. Per questo mi sono messa a scrivere". (*T. m. y.*, c. 13; Trad., p. 13);

⁵⁵⁷ Ivi, c. 32. "Le scrivo attraverso le lacrime". Ivi, p. 32.

⁵⁵⁸ Ivi, c. 25. "Ne trascivo le cose che mi riguardano". Ivi, p. 25.

⁵⁵⁹ *Ibid.* "Mi interrompo qui..." *Ibid.*

⁵⁶⁰ Ivi, c. 31. "Volevo davvero scrivere tutto, ma non posso". Ivi, p. 31.

⁵⁶¹ Эжонен, 2011, c. 195–197.

stesso momento. Il lettore si trova in mano un artefatto, il diario, che esiste contemporaneamente nella realtà, come opera poetica di una scrittrice chiamata Lidija Zinov'eva-Annibal, e nel mondo della storia, come diario di una donna senza nome. Si tratta di un oggetto che va oltre al reale. Recuperando il termine usato da Schahadat, potremmo definirlo “virtuale”. Sempre scavando nello sfondo autobiografico dell'opera di Annibal, scopriamo che il diario dell'anonima eroina è costruito allo stesso modo dei diari personali reali dell'autrice. Anche i diari dell'autrice sono fatti di frammenti, piccole note che si interrompono, flussi di coscienza infiniti, cambiamenti di umore, ma soprattutto piccoli eventi quotidiani che vengono interpretati come simboli di qualcosa di più significativo. Confrontiamo perciò dei passaggi tratti da voci datate 7-8 ottobre 1894 del diario di Lidija Zinov'eva-Annibal con un passaggio del racconto:

Но сегодня мне весело, и я все шепчу: полно, так ли это? Я села причесывать волосы и, встречая свой взгляд в моем маленьком зеркале, я вижу, что он веселый (...) Утро было такое грустное. Что за перемены неожиданные, нелогичные. Я читала „Triomfo della Morte“. Какая правда. Отчего такие ужасные вещи находят такой сильный отклик в моей душе. Разве моя душа больна?⁵⁶²

1 января: Новый год мы встречали вдвоем. Цветы. Вино. Гадали. Воск наш вылился до жуткости отчетливо и красиво. (...) И Вера смеялась прямо из слез. Так печально и жутко кончился наш праздник (...) А может быть – курган не значит могила? Отчего я такая суеверная?⁵⁶³

La struttura e lo stile dei due passaggi corrispondono. L'autrice inizia con una descrizione di ciò che ha fatto nella giornata (sequenza descrittiva), riferisce di un cambiamento di umore (sequenza narrativa) e termina con una domanda sul proprio destino (chiusura drammatica).

Abbiamo una risposta alle domande precedentemente poste. La scelta della forma del diario da parte di Zinov'eva-Annibal è un espediente che sembra derivare da criteri estetici e narrativi, ma anche personali e autobiografici e si rivela una scelta artistica estremamente ragionevole che si collega anche ai temi della storia: è un emblema perfetto del *жизнетворчество*, è una narrazione tipicamente femminile, ancora una volta, è

⁵⁶² Ma oggi mi diverto e continuo a sussurrare: è esauriente, no? Mi sono seduta per pettinare i capelli e, incontrando il mio volto con lo sguardo nel piccolo specchio, vedo che è allegro [...] Era una mattina così triste. Che cambiamento inatteso e illogico. Ho letto il Triomfo della Morte. Quale verità. Perché cose così terribili risuonano così forti nella mia anima. E se la mia anima fosse malata? Da Н. А. Богомолов, М. Вахтел, Д. О. Солодка, 2007, с. 144.

⁵⁶³ Abbiamo festeggiato l'anno nuovo da sole, noi due. Fiori. Vино. Abbiamo letto il futuro versando nell'acqua la cera sciolta. Le nostre cere hanno preso forme terribilmente nitide e belle [...] E Vera passò dalle lacrime al riso. Così, nella tristezza e nell'angoscia, è terminata la nostra festa [...] Ma se il tumulo non stesse a significare una tomba? Perché sono così superstiziosa? (*T. m. y.*, c. 18; Trad., p. 18);

costruito in maniera ambigua e ha un valore artistico che si richiamava fortemente all'ambito simbolista.

5.2. Strategie di inizio: l'incipit

L'inizio del racconto o "incipit" è per sua stessa natura una parte del testo cui i narratori dedicano una scrupolosa attenzione. Un fatto confermato, banalmente, dall'esperienza comune di un qualsiasi lettore, la quale mostra il delicatissimo ruolo svolto dalle prime righe di una narrazione, che consiste nel delineare il contesto entro cui si svolgeranno gli eventi, nell'indicare i fatti e nell'attrarre l'attenzione dei fruitori. L'incipit rappresenta l'entrata nel mondo della storia e il momento che stabilisce l'interazione tra il lettore e il testo. Parafrasando, l'incipit è il luogo in cui l'autore tenta di legare il lettore all'opera. Gli autori hanno a disposizione un numero cospicuo di modi con cui far iniziare il proprio racconto, ad esempio, ricorrendo all'invocazione di qualche divinità per autenticare la loro narrazione o fornendo indicazioni di spazio e di tempo che permettano ai narratori di ambientarsi nel mondo dei personaggi. È una scelta dirimente che configura fin dall'inizio il codice letterario, la coerenza stilistica e la coerenza tematica dell'intera opera. L'approccio comunicativo di Andrea De Lungo riassume quanto illustrato nel ruolo "codificante" dell'incipit, articolantesi in quattro funzioni:

- 1) la funzione seduttiva, che persegue l'obiettivo dell'istituzione dell'attrazione emotivo-patemica tra narratore e narratario (o autore e lettore). Rappresenta un pilastro della narrazione dal momento che è l'emotività a governare sia il legame tra lettore e opera letteraria (esterno al racconto) sia quello tra soggetto-oggetto di valore nella storia;
- 2) la funzione tematica, che si basa sulla presentazione degli argomenti che il racconto intenderà sviluppare. Essa può essere esplicita, nel caso in cui i temi trattati vengano subito elencati, o implicita, se essi vengono veicolati dall'adozione di precisi criteri espressivi, marcatamente connotanti piuttosto che esclusivamente denotanti;
- 3) la funzione informativa, la quale si occupa di costruire e mantenere in auge una continua tensione tra ciò che si vuole e può rivelare e ciò che s'intende, al

contrario, dissimulare. Costituisce uno dei capisaldi della narrazione, poiché stabilisce le modalità d'ingresso nell'universo finzionale dell'opera;

- 4) la funzione di drammatizzazione. Essa riveste il ruolo fondamentale della messa in movimento della storia, stabilendo il ritmo dell'esordio, il quale può essere lento e riflessivo o rapido e incalzante.⁵⁶⁴

Tenendo conto delle quattro funzioni, passiamo all'analisi delle caratteristiche dell'incipit del racconto osservato:

1 декабря.

Сегодня я проснулась очень рано. Горела свеча на моем столике, у моей постели. На коленях стояла Вера и, уткнувшись в мой матрац, плакала. Я спросила о чем.

– Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься.

Ее лицо было заплакано, и слезы капали отовсюду: из глаз, из носу и из глубоких врезов в углах ее губ, которые делают ее рот трагичным.

Я сказала:

– Да⁵⁶⁵.

Ci troviamo di fronte a un tipo di incipit piuttosto comune: l'inizio *in medias res*. Sono rari i testi narrativi in cui il principio della storia coincide con quello della fabula, in quanto questa tipologia di incipit dona l'opportunità di aggiungere alla storia principale dei retroscena, raccontati attraverso l'analessi esterna. La costruzione di un incipit *in medias res* prevede che l'autore tralasci degli elementi necessari alla comprensione della storia, i quali verranno poi proposti all'attenzione del lettore in una fase successiva. La coerenza tematica e ritmica prevede che a questo tipo di inizio vengano posposte delle pause nella narrazione: al fine di ricostruire l'ordine degli eventi e di descrivere lo scenario, i personaggi, il contesto e gli avvenimenti della storia sarà necessario che l'autore fermi la narrazione in alcuni punti per ritornare indietro e spiegare le ragioni del perché dell'attuale stato di cose o il luogo in cui si svolgono i fatti. Quest'operazione può essere fatta dedicando un intero blocco di testo o seminando degli indizi su ciascuna informazione rimandata in più parti, le quali meritano un'attenzione maggiore da parte del narratario per essere ricostruite. Dal punto di vista del lettore, l'inizio *in medias res* produce diversi effetti. Scardina le comodità del lettore e lo costringe con la forza ad

⁵⁶⁴ Del Guido, 1997.

⁵⁶⁵ 1° dicembre: Stamani mi sono svegliata assai presto. Accanto a me, sul comodino, ardeva una candela e Vera piangeva inginocchiata, la testa riversa sul mio letto. Le ho chiesto il motivo. – Ogni cosa di questo mondo è effimera, anche la bellezza. Invecchierai. Il suo viso era gonfio di pianto, le lacrime le scorrevano dagli occhi, dal naso, dalle profonde pieghe agli angoli delle labbra che rendono così tragica la sua bocca. Ho detto: – Sì. (*T. m. y.*, c. 6; Trad., p. 6);

approfondire e continuare la lettura per capirci qualcosa. L'incertezza che è in grado di generare attrae chi legge, mantiene alte le sue aspettative e, in alcuni casi, crea una maggiore immedesimazione con il protagonista della storia. Nella nota iniziale di *Тридцать три урода*, il narratore interno, cioè l'anonima eroina autrice del diario, fornisce indicazioni spaziali e temporali generiche (si trova in camera da letto la mattina presto), facendo uso di uno dei *topoi* tipici dell'inizio, il destarsi. Apprendiamo che con lei si trova un altro personaggio, che porta il nome di Vera, che piange, ne descrive il volto rigato dalle lacrime e si scambiano due brevi battute. L'attrazione che questo passaggio genera sul lettore è fondata sulla mancanza di chiarezza della situazione narrativa (Chi sono i due personaggi? Qual è il loro aspetto? In quale luogo si trovano per l'esattezza? Perché si trovano lì? Quale relazione intercorre fra di loro?), dalla brevità del frammento e dalla curiosità richiamata da un forte gesto emotivo, il piangere di un personaggio, e dall'inusuale affermazione “Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься”. Chi legge è spinto a chiedersi perché una donna possa piangere per l'invecchiamento di un'altra donna (da qui risaliamo anche all'età di una delle protagoniste della scena) e cosa la porti a dichiarare che ogni cosa del mondo è effimera, la risposta a un quesito esistenziale. Per trovare una soluzione alle domande sollevate da questa situazione bisognerà andare avanti nella lettura. In alcuni casi, la risposta arriva poco dopo e in un frammento specifico (dopo due note scopriamo come si sono conosciute e il rapporto che lega le due protagoniste), in altri casi esse sono disseminate per tutto il racconto e va prestata attenzione ad alcuni dettagli che è possibile che possano sfuggire a una lettura dilettantesca come, ad esempio, l'aspetto fisico delle donne o la ricostruzione del passato di una di loro. Dopo una attenta lettura integrale del testo, si può comprendere come l'incipit introduca fin da subito indizi su quella che sarà il carattere dei personaggi e il loro rapporto, uno dei temi più importanti del racconto, uno dei conflitti di base del personaggio, nonché la prefigurazione del finale della storia. Concentriamo la nostra attenzione prima sulla narratrice di cui non conosciamo il nome. È una ragazza, lo sappiamo grazie alle determinazioni grammaticali, si sveglia, vede l'altro personaggio piangere, le chiede il motivo delle lacrime, indugia nella descrizione del suo volto, fa un commento su alcuni suoi tratti e pronuncia un'esclamazione affermativa rispetto alla sua osservazione. L'altro personaggio, Vera, invece piange inginocchiata riversa sul letto e quando le viene chiesto il motivo lei dice che è causa della consapevolezza della

temporalità del mondo e che la sua interlocutrice perderà la sua bellezza con la vecchiaia. L'atteggiamento mostrato dall'anonima eroina è parallelo alle sue azioni in questo punto: accudirà Vera e si preoccuperà del suo benessere (“Я спросила о чем”), presterà particolare attenzione alla sua fisicità, descrivendo spesso sue parti del corpo, mai nella sua interezza (“Ее лицо было заплакано, и слезы капали отовсюду: из глаз, из носу и из глубоких врезов в углах ее губ”) e alla fine quando si ritroverà davanti a una verità che riecheggia le prime parole di Vera, sarà lei ad accettarla (Я сказала:—Да). Lo stesso discorso si può fare per Vera. Ci viene detto che “ее рот трагичным” e il suo essere tragico è una parte importantissima della sua caratterizzazione, la si vede piangere, una cosa che si ripete spesso nel racconto e, soprattutto, ci svela il motivo, quella che sarà una questione importante per la trama. L'affermazione di Vera è un espediente narrativo detto “intestazione”. L'intestazione può essere di due tipi: esplicita o implicita. Nel caso in cui sia esplicita, si tratta perlopiù di un commento o riassunto sintetico della narrazione⁵⁶⁶. Se, invece, si tratta di un'intestazione implicita allora sarà necessaria prima una lettura integrale dell'opera per poter comprendere che nell'incipit si trova un piccolo passaggio in grado di riassumere tutto il racconto⁵⁶⁷. Per *Тридцать три урода* si può parlare di intestazione implicita. Essa ha la duplice funzione di offrire un sommario del contenuto della narrazione e di introdurre il tema della bellezza e il conflitto, rappresentato anche dal pianto dell'eroina, del personaggio di Vera, che sarà quello di riuscire a trovare un modo per far sì che ciò non accada. Per concludere, è interessante anche notare che il primo frammento fornisce anche una sorta di prefigurazione sulla struttura testuale e narrativa:

Struttura testuale

Sequenza narrativa: “Сегодня я проснулась очень рано. Горела свеча на моем столике, у моей постели. На коленях стояла Вера и, уткнувшись в мой матрац, плакала. Я спросила о чем.”

Sequenza dialogica: “— Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься”; “Я сказала: —Да”.

⁵⁶⁶ Ne sono esempi le *Ἱστορίαι* (440-429 a.C.) di Erodoto (484-425 a.C.) e *Анна Каренина* di Tolstoj.

⁵⁶⁷ Ne è un esempio *Jane Eyre* (1847) di Charlotte Bronte.

Sequenza descrittiva: “Ее лицо было заплакано, и слезы капали отовсюду: из глаз, из носу и из глубоких врезов в углах ее губ, которые делают ее рот трагичным.”

Struttura narrativa

Situazione iniziale: “Сегодня я проснулась очень рано. Горела свеча на моем столике, у моей постели.”

Introduzione dell’elemento perturbante: “На коленях стояла Вера и, уткнувшись в мой матрац, плакала.”⁵⁶⁸

Conflitto: “– Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься.”

Risoluzione: “Я сказала: –Да”⁵⁶⁹.

5.3. Curiosità, suspense, desiderio: informare o intrigare il lettore?

5.3.1. L’aspetto affettivo e la curiosità

Quando Lidija Zinov’eva-Annibal ha deciso di scrivere *Тридцать три урода*, assegnandogli contenuti filosofici, mistici, autobiografici, meta-artistici, femministi, etc. e immaginando come lettore ideale⁵⁷⁰ Vjačeslav Ivanov, Margarita Sabašnikova, i partecipanti ai consessi della “torre” o il popolo russo dei primi anni del XX secolo, non si è limitata ad articolare certe rappresentazioni secondo i suoi scopi. Raccontare una storia, infatti, significa anche dirigere le reazioni dell’interlocutore nei confronti di ciò che si è scelto di rappresentare. Pertanto, uno scrittore presta attenzione tanto alla materia che vuole narrare quanto all’effetto che ogni singolo elemento che la compone deve avere sul lettore. Per raggiungere il risultato desiderato, l’autore utilizza, consapevolmente o inconsapevolmente, delle strategie mirate. Secondo studiosi provenienti da contesti differenti ma accomunati dal medesimo interesse per il racconto, quali Boris

⁵⁶⁸ Nel racconto, come abbiamo visto, e così nell’*incipit* l’elemento perturbante nonché il motore degli eventi più importanti è Vera.

⁵⁶⁹ L’anonima protagonista accetta la verità nell’*incipit* come alla fine del racconto.

⁵⁷⁰ Con la denominazione “lettore ideale” o “lettore implicito” o ancora “lettore modello” si fa riferimento all’individuo immaginato dall’autore empirico quale principale destinatario della sua opera.

Tomaševskij⁵⁷¹, Meir Stenberg⁵⁷² e Raphael Baroni⁵⁷³, mantenere vivo e partecipe il fascino del lettore è uno dei principali obiettivi di molte strategie narrative. Ciò si ottiene rispondendo alle sue esigenze. Generalmente, una persona si avvicina alla lettura per soddisfare due esigenze, un'esigenza informativa, cioè il desiderio di apprendere delle conoscenze attraverso la consumazione del testo, o un'esigenza estetica, per il proprio piacere. Ci sono testi dove la configurazione del sapere è più importante (articoli di giornale, saggi, *report*, etc.) e testi che muovono più in direzione dell'intrattenimento (romanzi, racconti, fumetti, etc.). Di base però, un testo letterario si colloca nel mezzo, per cui si troveranno dispositivi volti alla trasmissione di informazioni (descrizioni, dialoghi, etc.) e altri votati alla generazione di sensazioni positive all'interno del lettore. Un primo strumento che fa parte del secondo gruppo è l'attenzione verso l'aspetto affettivo di un racconto. Le emozioni sono il mezzo principale per catturare l'interesse e rendere partecipe un lettore⁵⁷⁴. Per gestire l'aspetto affettivo si fa riferimento anche al contenuto di un'opera. Si scelgono quindi temi, personaggi, modelli di trama o generi che in un determinato contesto sono soliti produrre gli effetti che l'autore vuole imporre sul lettore. Stando agli esegeti di *Тридцать три года*, i possibili destinatari dell'opera di Zinov'eva-Annibal possono essere coloro che abbiamo menzionato ad inizio paragrafo. Non possiamo essere assolutamente certi su chi fosse il destinatario privilegiato dell'autrice, in quanto nessuna posizione sembra avvicinarsi alla realtà più di un'altra e anche il discorso sui contenuti mostra simili risultati: Lidija Zinov'eva-Annibal ha scelto temi filosofici ed estetici vicini all'ambiente dei simbolisti e della "torre", ha creato personaggi che possono far leva sul lato emotivo di Vjačeslav Ivanov o Margarita Sabašnikova, ha scelto un argomento (una relazione omosessuale femminile) che causa scalpore nell'intera società russa e ha prodotto una storia che ha potuto senz'altro toccare tutti loro. Un secondo strumento, legato all'aspetto affettivo, è la curiosità. Ogni qualvolta viene rappresentata un'azione in modo chiaro e compiuto un lettore deve essere in grado di rispondere alle seguenti domande:

(1) Contesto: dove e quando si svolge l'azione?

⁵⁷¹Томашевский, 1999, с. 118.

⁵⁷² Sternberg, 1992, p. 463-541.

⁵⁷³ Baroni, 2018.

⁵⁷⁴ Томашевский, 1999, с. 118-119.

- (2) Agente: chi agisce? Qual è il ruolo del personaggio nella storia? Quali sono le relazioni con gli altri personaggi?
- (3) Operazione: cosa fa il soggetto che agisce? Quali sono le sue intenzioni? Qual è il suo scopo? Quali sono i moventi o i motivi che lo spingono ad agire?
- (4) Accessori: quali sono i mezzi usati per raggiungere il proprio scopo? Quali sono gli accessori necessari/disponibili alla realizzazione dell'azione?⁵⁷⁵

Non necessariamente un autore descrive tutti questi dati, talvolta mancano perché ritiene che i lettori siano in grado di inferirli da soli o si tratta di dettagli impliciti o insignificanti. Ma se anche uno solo di questi dati viene percepito come qualcosa di indispensabile alla concettualizzazione dell'azione ed è assente, allora si tratterà probabilmente di un occultamento volontario dell'autore, volto a generare un effetto di curiosità. Lidija Zinov'eva-Annibal suscita curiosità attraverso più di una strategia all'interno del racconto. Un modo che abbiamo già visto è la scelta della forma del diario che le permette di esplicitare in ritardo delle informazioni fondamentali alla comprensione delle situazioni narrative, del carattere e del ruolo dei personaggi. Un altro esempio già esplorato è l'incipit *in medias res*, seguito da analessi volte ad introdurre retrospettivamente delle informazioni importanti relative alla fabula, mezzi particolarmente efficaci per indurre il lettore, mercé l'intreccio, a chiedersi come si è giunti a quella situazione. C'è poi la modalità narrativa del racconto focalizzato. In un racconto focalizzato si è immersi in un regime di immedesimazione totale, perciò il lettore non può accedere ad informazioni che non siano di suo possesso e quando costui è curioso di qualcosa (nel nostro caso l'eroina ha dubbi su sé stessa e sui pensieri e le azioni di Vera) l'interesse si manifesta anche in lui⁵⁷⁶. Allo stesso modo, l'irruzione di un nuovo o vecchio personaggio può suscitare degli interrogativi, qualora se ne conoscano l'identità e le intenzioni, ci si chiede quale sia il suo ruolo nell'intreccio. L'introduzione del pittore Saburov e il ritorno del vecchio amante di Vera hanno questo compito nel racconto. Ancora, l'indeterminatezza geografica del luogo in cui si svolgono gli eventi e la discontinuità nei pensieri di un personaggio (l'anonima eroina) e nelle azioni dell'altro (Vera) inducono altrettanta curiosità.

⁵⁷⁵ Le domande sono riprese integralmente dallo schema in Baroni, 2018, p. 51.

⁵⁷⁶ Cohn, 2001, p. 229.

5.3.2. *La suspense*

La suspense è una strategia che funziona in modo opposto rispetto alla curiosità. Se la curiosità genera domande su cosa stia accadendo o come si sia giunti a una certa situazione, la suspense si regge sull'indeterminatezza futura della sequenza dei fatti. Le domande che ci si pongono in quel caso sono quindi simili a “cosa accadrà?”, “riuscirà l'eroina/l'eroe ad ottenere il proprio oggetto del desiderio?” o “quale sarà l'esito del conflitto?” La suspense insorge quando l'esito o le conseguenze di eventi non sono prevedibili in tutto o in parte e l'autore incoraggia il destinatario/interprete a produrre pronostici sullo sviluppo successivo dei fatti. Uno dei modi per creare suspense è l'introduzione di situazioni narrative quali:

- (1) ricerche o, più in generale, obiettivi difficili da raggiungere, che proiettano verso un esito incerto;
- (2) relazioni polemiche, che delineano un conflitto destinato a metter capo a un esito incerto;
- (3) eventi catastrofici, che minacciano il protagonista senza che si sappia se quest'ultimo riuscirà ad evitare le conseguenze funeste;
- (4) ordini o i divieti;
- (5) delitti o trasgressioni⁵⁷⁷.

A livello di situazioni narrative, *Трудная тпу упода* ne accoglie molte. C'è la ricerca (della vera bellezza da parte di Vera e del modo per immortalarla, e quella di sé dell'anonima protagonista), inoltre ci sono relazioni polemiche tra i due personaggi principali. Nel corso della storia, infatti, i rapporti tra l'anonima protagonista e Vera diventano antagonistici. Infine, sono presenti degli eventi catastrofici: il suicidio del promesso sposo dell'anonima eroina, che getta Vera in uno spiraglio di sensi di colpa e peggiora la sua salute mentale, e il suicidio di Vera, preannunciato come una catastrofe immane dall'anonima eroina in passaggi precedenti del diario. Bisogna aggiungere che i pronostici di un lettore vengono orientati anche dal genere letterario dell'opera e dalle relazioni intertestuali. Questi due criteri sono particolarmente utili quando gli esiti del racconto si scostano, per sorprendere il lettore, dallo schema più prevedibile. La struttura della maggior parte dei generi canonizzati e la ripresa di motivi chiaramente individuabili

⁵⁷⁷ Anche in questo caso lo schema è ripreso interamente da Baroni, 2018, p. 52-53.

dall'interlocutore, in un certo modo, garantiscono che la sequenza narrativa si adeguerà allo schema canonico di quel genere e di quel motivo. I lettori sono così tentati di anticipare lo sviluppo e ciò dinamizza l'intreccio e rafforza la suspense. Se, poi, i fatti prendono una direzione diversa da quella immaginata e indotta da tali elementi, si genera un effetto di "sorpresa" che può accrescere il piacere della lettura. Come già si è osservato, *Тридцать три года* è un racconto ascrivibile a diversi generi letterari: c'è una storia d'amore al centro della trama e possiamo associarla alla novella d'amore, presenta archetipi narrativi e temi decadenti (*femme fatale*, relazione saffica, etc.) e rielabora motivi mitici (Pigmalione e Galatea) e filosofici (Platone, Ivanov, etc.). Il lettore che riesce a identificare tutti questi elementi riconosce che essi viaggiano su binari diversi da quelli previsti. L'amore che viene raccontato è quello tra due donne, non è chiaro lo statuto dei personaggi (chi sia la vera *femme fatale* del racconto) e i motivi sono in qualche modo ribaltati: il ruolo di Pigmalione e Galatea va a due donne per la prima volta, il motivo platoniano dell'*Eros* omosessuale viene presentato in una chiave nuova e il modello ivanoviano dell'unione di tre anime viene affrontato in modo particolare e non letterale. Solo l'epilogo di Vera è piuttosto prevedibile secondo le convenzioni di genere del racconto decadente, ma è possibile ancora interrogarsi sul modo in cui la protagonista raggiungerà la conclusione prevista.

5.3.3. *Il desiderio: le virtualità e la segmentazione del testo*

La curiosità, la suspense e l'aspetto affettivo di una narrazione sono necessari a perseguire lo stesso scopo: creare il desiderio del lettore di iniziare, continuare e concludere la lettura. In *Тридцать три года* è possibile ritrovare due strategie che uniscono tutti e tre i principi, ci riferiamo alla segmentazione del testo, a cui abbiamo già accennato nel paragrafo sul diario, e alla virtualità testuale. La trama di un racconto, la suspense, la curiosità e il desiderio sono tanto più potenti quanto più vengono create virtualità all'interno del testo⁵⁷⁸. Una virtualità nasce nel testo ogni qualvolta viene generata una domanda importante per lo sviluppo della storia, che può farne intravedere l'epilogo o rivelare le intenzioni o il ruolo di un personaggio. La somma delle diverse risposte possibili forma la virtualità. Passiamo a un esempio pratico:

⁵⁷⁸ Baroni, 2018; Bremond, 1973.

Долго плакала, одна, проснувшись, когда Вера заснула наконец. Мне было страшно. Если этот курган предвещает ей могилу, как же я? Я не могу остаться, когда ее не будет. Я не могу, я не могу, не могу привыкнуть без нее.

А может быть – курган не значит могила? Отчего я такая суеверная? Это ужасно.

Если Вера умрет, то и я, конечно, тоже. Убью себя, но что же делать?⁵⁷⁹

Nella nota del primo gennaio l'anonima eroina confessa il timore che una previsione del futuro possa aver predetto la morte della sua amata e dichiara che nel caso in cui ciò avvenisse, si ucciderà. Rispetto a questo passaggio sorgono due quesiti all'interno della mente del lettore: “la previsione è davvero un presagio di morte?” o “Vera morirà?” e “se Vera morirà, l'anonima protagonista si ucciderà?” Ciascuna domanda può avere due risposte, una negativa e una affermativa. La somma delle due risposte costituisce una virtualità del testo, quindi in questo caso abbiamo due virtualità. La possibilità che l'anonima protagonista possa suicidarsi genera tensione e perciò suspense, l'aver introdotto l'argomento rende curiosi ed entrambe le cose accrescono il desiderio di conoscere quale sarà l'esito. La maggior parte delle virtualità narrative nel racconto riguardano la morte. Di nuovo, nella nota del 10 febbraio, Vera dice:

Не убить ли мне тебя, чтобы иметь навсегда себе одной?⁵⁸⁰

Si apre davanti una possibilità spaventosa per l'anonima protagonista e una virtualità che si avvicina sempre di più a una risposta affermativa per via di altri indizi inseriti dall'autrice nel testo che fanno immaginare che sia estremamente probabile che ciò avvenga. Innanzitutto, le parole che Vera pronuncia qualche rigo prima:

Я люблю твое тело, оттого что оно прекрасно. Но души твоей не знаю. Не знаю, есть ли душа. И не нужна она мне, потому что прекрасно твое тело.

Но все изменится, и ты состаришься. Сначала лицо состарится. Дольше будет жить тело. Старое лицо будет издевательством над молодым телом. Потом завялое тело над ядущими желаниями⁵⁸¹.

A Vera non interessa l'anima della protagonista, solo il corpo che però, lasciato nelle grinfie del tempo, avvizzirà. Inoltre, Vera viene descritta illuminata da una luce sinistra

⁵⁷⁹ Ho pianto a lungo, da sola, sveglia, quando Vera si è finalmente addormentata. Avevo paura. Se quel tumulto è davvero il presagio della sua tomba, cosa sarà di me? Io non posso restare, quando lei non ci sarà più. Io non posso, non posso, non posso abituarci a vivere senza di lei. Ma se il tumulto non stesse a significare una tomba? Perché sono così superstiziosa? È terribile. Se Vera morirà, allora certo morirò anche io. Mi ucciderò, che altro potrei fare? In questo doloroso modo è terminata la nostra sera di Capodanno. (*T. m. y.*, c. 18; Trad., p. 18).

⁵⁸⁰ “Ucciderti forse, per avverti solo per me, per sempre?” Ivi, p. 23.

⁵⁸¹ – Amo il tuo corpo a cagione della sua bellezza. Ma non conosco la tua anima. Né so se ne possiedi una. E non ne ho comunque bisogno, visto che il tuo corpo è bellissimo. Tutto cambia però, e anche tu invecchierai. Dapprima sarà il viso a invecchiare; più a lungo vivrà il corpo. Il vecchio viso sarà un dileggio sopra un giovane corpo. Poi il corpo appassito si befferà dei corrosivi desideri. *Ibid.*

(“прекрасно ли ее много страдавшее лицо, заплаканное и со злым огнем⁵⁸²”), con un sorriso enigmatico e cattivo (“Вера не оправдывалась. Загадочно улыбалась, злая⁵⁸³”), incline ai cambiamenti d’umore, a gesti di violenza e alla follia. La sua ambiguità e le sue caratteristiche negative fanno effettivamente temere per l’anonima protagonista. La suspense è qui ancora più forte e così la tensione di conoscere cosa accadrà. La situazione non migliora quando nella nota del 10 marzo si scopre che Vera è impazzita del tutto, che ha rescisso tutti i contratti e annullato tutti i suoi viaggi e che il tentativo di immortalare la bellezza dell’amata è fallito. Sono presenti tutte le carte in regola per immaginare un omicidio-suicidio. Una virtualità si scioglie quando il racconto effettivamente dà una risposta sicura alla domanda in questione. Nel nostro caso, nella nota finale veniamo a conoscenza del suicidio di Vera, la morte della protagonista, quindi, non è avvenuta e capiamo anche che la predizione con la cera era realmente un presagio di morte. Tali sono le virtualità più forti del racconto, ma ne esistono anche delle altre, come quelle che riguardano le domande sul ruolo e sulla storia delle protagoniste, che però non vengono risolte relativamente presto. La segmentazione, invece, pertiene la divisione in frammenti di diario nel racconto. La divisione del materiale narrativo (in capitoli, episodi, frammenti, etc.) è un fatto principalmente pratico. Funzionale al lettore, in quanto può decidere di interrompere la lettura e riprenderla dopo tempo senza grossi problemi, e utile, poiché fornisce un attimo di respiro. Una funzione basilare, dunque, in cui è in gioco il rapporto con l’opera⁵⁸⁴. Una seconda finalità attiene, in modo più esplicito, alla sfera estetica, per cui la divisione in frammenti diventa anche la sede in cui uno scrittore può far svolgere ruoli quali lo stabilimento del ritmo della narrazione o l’accrescimento della tensione, interrompendo il racconto in un momento in cui si desidera conoscere di più⁵⁸⁵. Anche se in *Тридцать три урода* la pausa è breve, la divisione in frammenti e il salto temporale che l’autrice applica da un giorno a un altro⁵⁸⁶ è sufficiente a creare

⁵⁸² “mi chiedevo se quel volto sofferente, scavato dal pianto, illuminato da una luce cattiva, fosse bello...”
Ivi, p. 8.

⁵⁸³ “Sulle labbra aveva un sorriso enigmatico, cattivo”. Ivi, p. 17.

⁵⁸⁴ Dionne, 2008.

⁵⁸⁵ Baroni, 2018, p. 85-92.

⁵⁸⁶ Per esempio, tra le note del 10 marzo e di aprile. La prima termina con “Но ведь это безумно. То есть Верино отчаянье безумно” e la seconda inizia con “Вера отравилась. Что сделать мне? Как убить себя? Или не убить?”

un'atmosfera che gioca con la suspense, l'indeterminatezza, la curiosità e la sfera emotiva.

5.4. Strategie informative: la descrizione fisica, la preparazione degli eventi e il simbolismo

Se suspense, curiosità e aspetto affettivo hanno il ruolo di intrigare il lettore, di tenerlo legato alla pagina fino alla fine della storia, l'altro lato della medaglia è occupato dalle strategie informative. Paul Ricoeur sostiene che una trama ha il dovere sia di intrigare il fruitore che quello di costruire una storia rappresentata in modo chiaro e coerente⁵⁸⁷. Il primo criterio indispensabile per la riproduzione di un racconto è proprio la coerenza⁵⁸⁸. Una narrazione solitamente è chiamata a rispettare tre tipi di coerenza: la coerenza esterna, la coerenza di genere e la coerenza interna. La coerenza esterna, che corrisponde alla *mimetic consistency* di Phelan, si applica nei casi in cui l'universo narrativo della storia coincide con il mondo reale. Se è presente, il lettore si aspetta che le leggi che regolano il mondo fisico siano le medesime del mondo all'interno del testo. La coerenza di genere, invece, entra in gioco qualora un autore non scelga di scrivere un testo mimetico ma un testo basato esclusivamente sulle convenzioni di genere. Ragion per cui, si suppone che l'andamento della storia si comporti come un'altra dello stesso genere. Infine, la coerenza interna è il fattore più importante e rientra in qualsiasi tipologia testuale. È un criterio che stabilisce che tutte le regole, gli eventi, le ambientazioni e i personaggi parte di un'opera continuino ad avere la stessa funzione che hanno sempre avuto dall'inizio della narrazione se non indicato diversamente dal narratore. È il meccanismo che attiva nel lettore l'effetto della volontaria sospensione dell'incredulità⁵⁸⁹. Strettamente connesso al discorso sulla coerenza, vi è un principio drammaturgico enunciato per la prima volta da Anton Čechov in una lettera indirizzata ad Aleksandr Semënovič Lazarev-Gruzinskij, datata 1° novembre 1889 e che prende il nome di “pistola di Čechov”. Nella lettera, Čechov afferma che in una storia non devono esserci elementi superflui. Proprio per questo, “Если вы в первом акте повесили на

⁵⁸⁷ Ricoeur, 1986; 1999.

⁵⁸⁸ Toolan Michael, *Coherence*, in Hühn, Peter et al. (eds), 2013. <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/coherence>

⁵⁸⁹ Herman, Jahn, Ryan, 2005;

стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе — не вешайте его”⁵⁹⁰. L’applicazione del principio prevede, da un lato, che si eviti di perdersi in elementi per il puro gusto di descriverli e, dall’altro, che per rendere più credibile un certo evento in un momento della narrazione, è necessario far apparire un oggetto o un elemento che lo anticipi diverse pagine prima. L’autrice di *Тридцать три урода* sembra aderire alla prescrizione dello scrittore russo e così prepara i momenti più importanti del suo racconto, la creazione dei trentatré dipinti e la morte di Vera. La morte di Vera viene preannunciata nella scena descritta poche righe fa, la notte di Capodanno, quando le due donne versano della cera nell’acqua per predire il futuro. Per Vera si forma l’immagine di un tumulo e una croce con un corpo crocifisso, contorto per il dolore in uno spasmo serpentino di muscoli. La figura non solo è una prefigurazione del destino del personaggio ma anche una proiezione di sé nella storia, una figura tragica, “messianica”, come tutti i personaggi protagonisti dei racconti simbolisti, che è votata al sacrificio al pari di Cristo e di Dioniso e per questo soccomberà. L’altro avvenimento è preparato molto più sottilmente e in diverse parti della narrazione:

1 декабря: Vera lamenta la caducità della bellezza (“– *Все неверное на земле. И красота тоже. Ты состаришься.*”);

19 декабря: nella stanza di Vera ci sono delle maschere ad opera di un pittore, suo amico e che ha a lungo frequentato dei pittori.

22 декабря: viene introdotto il primo quadro, la cui simbologia potente suggerisce nuovamente il futuro di Vera e così facendo la possibilità che i quadri possano essere importanti;

27 декабря: apprendiamo che Vera ha un amico pittore, Saburov;

30 декабря: Tanja dice all’anonima protagonista che Saburov vuole dipingere il suo ritratto (“– Знаете ли что? Сабуров просил тогда писать ваш портрет”⁵⁹¹) e l’anonima eroina al termine della nota afferma, con evidente ironia drammatica, “На что мне портрет или что бы там ни было? Я же счастлива”⁵⁹²”.

⁵⁹⁰ “Se c’è una pistola appesa al muro nel primo atto, nell’ultimo atto deve sparare. Altrimenti, non appenderla”. Да Гурлянд, 1904, с. 512.

⁵⁹¹ “– Lo sapete? Quel giorno Saburov ha chiesto di fare il vostro ritratto” (*T. m. y.*, с. 16; Trad., p. 16).

⁵⁹² *Ibid.* “E a che mi serve un ritratto o qualunque altra cosa, dal momento che sono felice?” *Ibid.*

7 января: l'anonima eroina conosce un pittore, chiamandolo “большой художник”, lo descrive con occhi infantili, allegri e guizzanti che le danno fiducia;

11 января: Vera grida “Я должна тебя дать людям!⁵⁹³”;

13 января: l'anonima eroina dà una camelia a Saburov, ha un valore simbolico;

14 января: l'anonima protagonista scrive “Вера имеет славу, но ведь и Вера умрет. Все, и высшее, не прочно⁵⁹⁴” e si immagina Vera in una bara;

2 февраля: vengono introdotti i trentatré artisti e viene annunciato che dipingeranno il dipinto dell'anonima protagonista.

Al fine di rappresentare in modo chiaro e coerente la propria opera, un autore utilizza anche altre tecniche, più usuali di quelle appena menzionate, che possono essere catalogate sotto il termine ombrello “esposizione”⁵⁹⁵. Un'esposizione è uno strumento letterario che viene utilizzato per dare informazioni utili al lettore. Si concretizza attraverso il dialogo, che può servire per comprendere meglio il significato di qualche evento o rivelare di più sui pensieri e il carattere di un personaggio, la descrizione, uno strumento tipico della narrazione letteraria, le analessi o *flashbacks*, utili a svelare retroscena sugli eventi della trama principale, o i commenti del narratore. *Тридцать три урода* è libero di sfruttare ciascuno di tali elementi grazie alla forma diaristica scelta dall'autrice. I dialoghi tra i personaggi servono a sviluppare la storia del rapporto tra le due protagoniste e la loro caratterizzazione, i *flashbacks* rivelano dettagli sul passato delle eroine e di commenti dell'anonima narratrice il racconto è pieno. Una strategia interessante riguarda soprattutto le descrizioni fisiche dei personaggi e in generale il posizionamento delle informazioni che non riguardano la storia presente. Il corpo è uno degli elementi e dei temi del racconto. La narratrice si perde nella descrizione del proprio e di quello della sua amata, ma mai nella sua interezza. Per poter ricostruire, difatti, l'aspetto fisico delle due protagoniste, è necessario prestare particolare attenzione a quali parti nel testo sono presenti indizi. Prendendo Vera, ricostruiamo il suo aspetto fisico nelle note *15 декабря, 21 декабря, 1 января e 14 января*. In particolare, nell'annotazione

⁵⁹³Ivi, c. 19. “– Io devo darti alla gente!” Ivi, p. 19.

⁵⁹⁴Ivi, c. 21. “Io però non mi abituerò mai a lei. E un motivo c'è: Vera ha la gloria, ma anche Vera morirà”. Ivi, p. 21.

⁵⁹⁵Томашевский, 1999, с. 117–130.

del 21 dicembre l'autrice coglie l'occasione di descrivere parte del suo aspetto fisico associandola alla descrizione di una figura divina che l'anonima protagonista ha sognato la notte precedente: la *Царюца*. Molte, anzi moltissime altre informazioni sul racconto, per non dire le più importanti, si trovano all'interno del testo grazie all'utilizzo di simboli. Immagini, colori, numeri, riferimenti a personaggi tragici, non sono per nulla casuali e costituiscono forse il metodo espositivo dell'autrice più necessario di una disamina.

5.5. Un'insolita categoria narratologica: il simbolismo del racconto

Il racconto di Lidija Zinov'eva-Annibal si inserisce all'interno del movimento che aveva fatto del simbolo il mezzo di comunicazione privilegiato delle verità più importanti. Noteremo come ciò non valga solamente per questioni di carattere mistico o filosofico ma anche in senso narrativo. Si è deciso, infatti, di considerare l'analisi dei simboli del racconto (dei più importanti almeno) come una parte imprescindibile della nostra analisi narratologica, essenzialmente per due ragioni. Il simbolismo è ciò che rende un *жизнетворческий текст* un romanzo a chiave. Al lettore ignaro dei simboli utilizzati dall'autrice, il racconto può apparire come una semplice storia d'amore tragica tra due donne, ma una volta conosciuti i vari elementi testuali e paratestuali che l'autrice ha inserito, il testo si apre a una miriade di letture diverse e svela nuovi strati di significato. In altre parole, il simbolo è la chiave del lettore per accedere al sottotesto. Se il testo è tutto ciò che è esplicito, la trama, gli avvenimenti, la lettura letterale di un prodotto narrativo, etc. che non è soggetto ad interpretazione, il sottotesto costituisce il substrato di un'opera che non è annunciato né dai personaggi, né dall'autore, né dal narratore, ma che è implicito e fa parte dell'area dell'interpretazione⁵⁹⁶. Il sottotesto aiuta chi scrive a comunicare delle idee, delle relazioni controverse, dei concetti personali con una chiave subliminale in modo da arrivare a chi non è vicino a tali elementi. A volte il sottotesto è fortemente voluto, mentre in altre potrebbe essere involontario e identificato solo successivamente dalla critica. Al livello del sottotesto è spesso consegnato, se non il principale e l'unico, il più importante significato di un'opera narrativa. Le tecniche più efficaci per veicolare il sottotesto sono proprio la scelta di motivi facilmente riconoscibili dal pubblico di lettori, la metafora, l'allegoria o il simbolo. L'altra ragione pertiene allo sviluppo della narrazione stessa. I simboli scandiscono il ritmo della storia, avvertono

⁵⁹⁶ Корман, 1971, 1974; Сильман, 1969a, 1969b.

quando sta per avvenire qualcosa di importante, anticipano l'esito delle sorti di personaggi, chiariscono il carattere, etc. Abbiamo deciso di classificare i simboli di *Тридцать три урода*, di mostrare il probabile significato che si nasconde dietro ciascuno di essi e di spiegare quale valore hanno nella progressione della storia.

5.5.1. *Тридцать три: il simbolismo numerico*

Il simbolismo numerico maggiormente rappresentato all'interno del racconto è il numero tre. Il 3 dicembre è il primo giorno in cui si comprende la relazione tra le due protagoniste, nella nota del 30 dicembre, l'anonima protagonista apprende la volontà di Saburov di farle un ritratto ed esprime i suoi dubbi sulla sua utilità (ironia drammatica), il 31 dicembre è il giorno in cui Vera rifiuta la scultura della pantera che si lecca, un emblema di sé stessa e nel frammento del 13 gennaio, l'anonima eroina, in una scena fortemente simbolica, dona una camelia a Saburov. Il tessuto che Vera taglia per l'amata è lungo tre *aršin*, 300 sono i rubli che la nonna dona alla nipote, i primi artisti a giungere nell'appartamento di Vera sono tre, tre sono i giorni dopo il primo impiegati per dipingere i ritratti, tre sono le settimane in cui l'anonima protagonista apprende la propria rivelazione dai quadri e, soprattutto, trentatré sono gli artisti, i dipinti e i mostri che danno il titolo al racconto. Per i simbolisti, la numerologia era piuttosto importante e avevano come riferimenti principali dietro al significato dei numeri la Cabala ebraica e la dottrina pitagorica. Il numero tre, poi, occupava un posto di primo piano⁵⁹⁷. Nel corso della storia e in diverse culture, il numero tre costituisce una cifra ricchissima di significati. Ne considereremo qui solo alcuni, funzionali alla spiegazione della sua presenza nel racconto. Il numero tre in geometria simboleggia un piano definito da tre punti, rappresentato come un triangolo. La scuola pitagorica nata intorno al primo secolo a.C. lo considera un numero perfetto, in quanto composto da una e da una molteplicità di diadi e sintesi del pari (l'uno) e del dispari (il due), simbolo dell'uomo. Nella Cabala, invece, il ternario rappresenta la comprensione, il simbolo della sintesi tra principio maschile e principio femminile. Il tre rappresenta anche la terza lettera dell'alfabeto *Ghimel*, emblema del movimento, della spinta ad uscire da sé stessi e dalle proprie limitazioni e tre sono anche le lettere madri *Aleph*, *Mem* e *Schin*, che corrispondono ai primi atti di creazione del mondo e agli elementi primari: aria, acqua e fuoco. Il tre è anche il numero

⁵⁹⁷ Минералова, 2003; Эконен, 2011, с. 192–193.

più ricorrente ed importante della religione cristiana, a cui l'autrice era tanto legata. Nella *Genesi* ci sono tre fasi di creazione dell'universo (il caos primordiale in cui aleggiava lo Spirito, la creazione di Adamo e la consacrazione del sabato), nei Vangeli ci sono tre saggi, tre rinnegazioni di Pietro, tre crocifissioni sul Golgota, tre Marie (Maria, madre di Gesù, Maria Maddalena e Maria di Cleofa), tre sono i giorni che Gesù impiega per risorgere e tre le apparizioni dopo la resurrezione. A livello dottrinale, troviamo le tre virtù teologali (fede, speranza e carità) e soprattutto il mistero della santissima Trinità che ha reso possibile unire il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo in un unico Dio. In diverse pratiche mistiche, il tre è un numero sacro che rappresenta il potere metamorfico. Nell'ambito della simbologia che pertiene la sfera amorosa e sessuale, il tre acquista un significato opposto rispetto alla completezza, è simbolo di conflitto ed è un numero superfluo, così come un triangolo amoroso. Fuori dal simbolismo filosofico e religioso e più vicini alla letteratura, il tre è un numero fondamentale anche in numerosi miti, leggende, storie del folklore e proverbi: nei racconti popolari, gli eroi hanno spesso successo dopo tre tentativi, ricevono in dono tre desideri o devono superare tre prove; nella mitologia si incontrano tre moire, tre sirene, tre norne, triplici dee, etc. Il desiderio dei simbolisti di superare il dualismo (arte-vita) in tutte le aree, filosofiche, artistiche, metafisiche e personali, li ha spesso condotti ad utilizzare il potere sintetico del numero 3. Ne sono esempi Zinaida Gippius nei versi di *Тройное* "Triplice" (1907) e *Три креста* "Tre croci" (1915) e Dmitrij Merežkovskij, ideologo insieme alla moglie del *Третий Завет* "Il terzo testamento". Per Lidija Zinov'eva-Annibal, il tre poteva assumere un ulteriore significato, diverso da quello di solito tributatogli nell'area sentimentale, per via della dottrina delle unioni a tre di Ivanov, per cui il tre non rappresenterebbe un elemento perturbante ma una perfetta sintesi spirituale che conduce a Dio. Nel racconto di Annibal, alcuni tra gli eventi o prefigurazioni degli eventi più importanti della storia avvengono nell'arco di tre giorni o in un giorno contrassegnato dal numero tre (30 dicembre, 13 gennaio, etc.). La ripetizione implicita o palese del numero aggiunge un effetto di misticismo al testo e i giorni e gesti dei personaggi descritti acquistano un elemento di ritualità. Inoltre, la totalità della storia non fa che presentarci un triangolo formato dall'anonima protagonista, Vera e i trentatré artisti. Il terzo elemento (i trentatré artisti), come nella simbologia amorosa, è un elemento di conflitto tra i due personaggi, che finisce per essere quello che li separa, ma allo stesso tempo, come nella concezione di

Ivanov, il “terzo” di questa coppia è quello che riequilibra la coppia, donando all’anonima protagonista la possibilità di affermarsi e a Vera la possibilità di compiere il sacrificio finale alla quale sembrava votata fin dall’inizio. Il significato simbolico del numero viene rafforzato e associato ad ulteriori significazioni con la rappresentazione del “trentatré”. La scelta di Zinov’eva-Annibal di tale numero per i quadri e per gli artisti si può dimostrare funzionale su più di un livello. A livello fonetico, per esempio, per la creazione di passaggi quali “тридцать-три-царицы-тридцать-три-ца-ри⁵⁹⁸”, oppure a livello personale, può rifarsi all’inizio di una poesia del marito *Veneris Fumae* (1907), che comincia con le parole “Триста тридцать три соблазна...⁵⁹⁹”. Il numero trentatré è estremamente significativo in numerose religioni, dove rimanda sempre a un senso di ascesa o compimento. trentatré sono le incarnazioni del bodhisattva Avalokiteśvara, gli anni dei residenti in Paradiso secondo l’imam Al-Ghazali, le divinità nei Veda indiani, le tappe del 西国三十三所 “pellegrinaggio di Saigoku”, ma soprattutto il numero delle volte in cui è menzionato *Elohim* nella *Genesi*, gli anni di Giuseppe quando prese in moglie Maria e gli anni della passione, resurrezione e ascesa al cielo di Gesù Cristo. In *Тридцать три урода*, trentatré sono le incarnazioni dell’anonima protagonista, trentatré mostri per Vera, trentatré regine e amanti per la protagonista e trentatré sono gli artisti che creano i dipinti. Anche nel racconto il numero rimanda alla compiutezza, soprattutto nel legame con la vicenda di Cristo. La visione dei trentatré quadri rappresenta anche la realizzazione massima del cammino sacrificale di Vera; dopo di essa, ella si ucciderà o, meglio ancora, si immolerà per permettere all’anonima protagonista di ascendere, come Gesù che è morto sulla croce per permettere ai peccatori di salire nel regno dei Cieli. L’anonima protagonista, invece, rinasce, o forse dovremmo dire “risorge” grazie ai trentatré dipinti e raggiunge l’apice del suo arco narrativo. Il numero trentatré può anche rimandare al principio maschile, essendo un raddoppiamento fisico del numero tre. Gli artisti sono tutti uomini e sembrano anche essere i personaggi maschili più importanti della storia. Meno ricorrente del numero tre, ma altrettanto visibile all’interno dell’opera è una prevalenza del numero due: il 22 dicembre è il giorno in cui compare il simbolo di Sant’Agata, circondata da due aguzzini, il marito di Vera muore due anni dopo il matrimonio e così la figlioletta che aveva solo due mesi, Vera teme soprattutto due cose,

⁵⁹⁸ “Trentatré regine, trentatré re-gi”.

⁵⁹⁹ “trecentotrentatré tentazioni”.

il 2 febbraio apprendiamo le ragioni per cui Vera piangeva due mesi prima, nell'anonima protagonista sono apparentemente presenti due nature in tre ambiti diversi, una maschile e una femminile (genere), una da adulta e una da bambina (età) e una da "regina" e un'altra da "amante" (caratterizzazione), ("Я ребенок полумальчик, полудевочка в начинающихся округлениях и забытых еще детством") e molti passaggi nel racconto quando non sono ripetuti per 3 volte, vengono reiterati due volte consecutive oppure prima in un frammento e poi in quello successivo (17 января e 18 января: "Вера смешна и великолепна"⁶⁰⁰). Secondo i pitagorici il numero due rappresentava la natura femminile e così per i simbolisti il due indicava la femminilità, il dualismo e la dicotomia⁶⁰¹. Non aveva un valore estremamente positivo, in quanto, come abbiamo detto, i simbolisti volevano superare il dualismo nella vita e spesso lo contrastavano con il numero tre. Nel racconto di Zinov'eva-Annibal, mentre il tre è connesso agli artisti, all'anonima protagonista alla fine della storia e all'opera nella sua interezza, il due pertiene prevalentemente Vera e l'anonima protagonista durante la fase della loro relazione. Pertanto, si tratta anche in questo caso di un simbolo connesso alla femminilità e al dualismo.

5.5.2. *Mise en abyme: Sant'Agata e la pantera che lecca*

Un procedimento davvero interessante, che è in grado unire il simbolismo all'opera autobiografica è quello della *mise en abyme*. André Gide, primo formulatore del concetto, lo considera un espediente narratologico che prevede l'inserimento di un elemento (un evento, la rilettura di un'opera, etc.) che condensa in sé il significato ultimo della vicenda in cui è collocato e a cui somiglia. Secondo altri, quali Dällenbach, la *mise en abyme* è una riproduzione in miniatura dell'intera opera, una autoriflessione metanarrativa. La *mise en abyme* è in grado di indicare la genesi dell'opera e di comunicare informazioni relative alla paternità o all'autore stesso e indica il percorso che conduce a un livello più profondo di lettura del testo⁶⁰². In *Тридцать три урода*, la *mise en abyme* si manifesta soprattutto in uno dei macro-temi del racconto: l'arte. Il cronotopo degli eventi più importanti di *Тридцать три урода* è caratterizzato dal mondo dell'arte: le scene teatrali, i camerini, gli spazi del pubblico, l'appartamento di un'attrice che si trasfigura in teatro e

⁶⁰⁰ Vera è buffa e magnifica". Trad. di Di Sora Daniela, Zinov'eva-Annibal. (*T. m. y.*, c. 21; Trad., p. 21).

⁶⁰¹ Минералова, 2003; Эконен, 2011, с. 144.

⁶⁰² Mouravieva, 2015.

lo studio dei pittori. Allo stesso modo, tutti i personaggi sono artisti. L'arte nel racconto è presente nella forma della recitazione, della pittura e della scrittura. Nella recitazione l'espedito narratologico si concretizza nella maschera di Re Lear, un personaggio tragico che, come Vera, dona ad altre persone colei che amava di più, scende lentamente nella follia e alla fine muore con il cuore spezzato, disilluso. Nella scena in questione, Vera non riesce a separare sé stessa dal personaggio e la stanza si trasforma in un luogo magico, in cui lingue di fuoco rosse e azzurre si trasformano in maschere e cominciano una danza frenetica e intervengono vento e pioggia ricordando le atmosfere delle tragedie shakespeariane. Alle arti figurative, la scultura e la pittura, appartengono due simboli importanti del racconto: la pantera che lecca e il dipinto di Sant'Agata. La pantera, dal greco "*pan-thèrion*" "tutto bestia", è simbolo di bramosia, ferocia, perversione e crudeltà. Nel campo dell'*eros* indica la disponibilità femminile ad accoppiarsi continuamente. La pantera è il simbolo di una femminilità diversa, enigmatica (e perciò paurosa), non è assimilabile alla figura della prostituta, ma rappresenta una reazione avversa al codice sociale della Russia e, in generale, del mondo di quegli anni dove alla donna è riconosciuta un'unica sessualità positiva all'interno del matrimonio. Nei miti antichi greci è collegata alla figura di Dioniso e richiama la Menade, come indicato dall'affresco pompeiano di *Bacco e il Vesuvio* (68-79 d.C.) (Fig. 5.5.1.).



Figura 5.5.1: Bacco e il Vesuvio.

Dall'altro lato della medaglia, però, la pantera viene anche considerata un emblema cristologico. Molti confrontano le caratteristiche della pantera e di Cristo e giungono alla conclusione che sono simili in molti modi: gentili, belli, onnipotenti e protettivi. Uno di loro è il protettore dell'umanità, mentre l'altro si crede protegga gli animali. Nel racconto, la *Лижущая Пантера* "Pantera che si lecca" è una scultura che l'amico pittore Saburov cerca di regalare a Vera, lei però la rifiuta e il rapporto tra i due si deteriora. Il gesto di leccarsi può avere diversi significati. Può essere visto come un gesto di autoerotismo e autocompiacimento, può essere il tentativo dell'animale di lavarsi e quindi un gesto di purificazione oppure può rappresentare il gesto di curarsi delle ferite. La pantera è poi descritta:

“все дело в вытянутой линии тела и языка. В языке что-то эпилептическое. Все одна невозможная судорожная прямота⁶⁰³.”

La pantera è uno specchio del personaggio, un emblema che ne racchiude tutte le essenze. Vera è una menade tragica, prova desiderio nei confronti di un'altra donna che è a sua volta un simulacro di sé stessa, è violenta, feroce e bramosa di ottenere i suoi scopi e, allo stesso tempo, è una figura messianica. La cosa più importante di questa immagine non è tanto la corrispondenza tra lei e l'animale, ma, piuttosto il fatto che ella la rifiuta. Così facendo è come se rifiutasse sé stessa (*speculum speculi*) e la verità e perciò compie uno degli errori e dei peccati più grandi. Si tratta anche di una prefigurazione del suo destino finale. Così come rigetta la verità espressa dall'opera d'arte di Saburov, poi rigetterà la verità espressa dal dipinto dei trentatré artisti. L'altra opera d'arte, e probabilmente la *mise en abyme* più notevole del racconto, è un quadro che raffigura il martirio di sant'Agata, identificato con *Martirio di Sant'Agata* (1519) di Sebastiano del Piombo (1485-1517).



Figura 5.5.2: Martirio di Sant'Agata (1519) conservato presso le Gallerie degli Uffizi (FI)

⁶⁰³ “La forza dell'opera, a quanto pare, sta nella linea tesa del corpo e della lingua. La lingua ha qualcosa di epilettico. Un'impossibile, convulsa rigidità.” (*T. m. y.*, c.17, Trad., p. 17).

Il quadro di Sant'Agata (Fig. 5.5.2) viene menzionato in occasione di un ricordo dell'anonima eroina. Vera non è in casa e lei rimembra il tempo in cui viveva con sua nonna. In un momento di autoriflessione, compare davanti ai suoi occhi il dipinto della santa. È un'immagine isomorfica rispetto agli eventi culminanti della storia. Sant'Agata è venerata principalmente dalla Chiesa Cattolica, perciò, come personaggio compare molto raramente nella letteratura russa⁶⁰⁴. Agata era una giovane nobile e ricca, originaria della Sicilia, vissuta nel III secolo d.C. Si convertì al cristianesimo e per questo subì la persecuzione del governatore della regione, Quinziano, innamorato della sua bellezza. All'inizio provò a sedurla con la promessa di una vita lussuosa e ricca di piaceri, per esempio, secondo alcune versioni, conducendola in una casa di piacere. La santa non si piegò e per questo il governatore ordinò che le venissero strappati i capezzoli con lunghe tenaglie di ferro. In tutto ciò Agata non solo non cedette, ma continuò a rispondere veementemente e con arguzia alle azioni e alle parole di Quinziano⁶⁰⁵. La conoscenza di Lidija Zinov'eva-Annibal del dipinto probabilmente deriva da una visita a Firenze durante il suo soggiorno italiano tra la fine dell'Ottanta0 e i primi anni del '900⁶⁰⁶. La pittura di Del Piombo all'epoca era considerata un esempio di pornografia decadente e *Il martirio di San'Agata* è un'evidente prova, come per molti altri quadri che ritraggono donne, dell'accostamento al tema del sadismo sessuale⁶⁰⁷: ci sono tenaglie che ne deturpano il seno, un coltello poggiato sulla destra pronto ad essere usato e dietro qualcosa che brucia. Così composita incarna una visione voyeuristica di una donna e un emblema del corpo femminile. Ci sono dei punti di contatto tra quanto viene detto nel testo, il quadro e la storia di Agata. Nel suo diario l'anonima eroina afferma:

“Я люблю ощущать под собой свои груди: они такие удобные, маленькие и упорные⁶⁰⁸”

“И застыли мягкими двумя волнами зыбкие груди⁶⁰⁹”

“Вчера я поклялась Вере, и она, даже она, не смела целовать моей груди...⁶¹⁰”

⁶⁰⁴ In quegli stessi anni, Valerij Brjusov scrive dei versi su di lei, *В святой день Агаты* (1897) e *Sancta agatha (святая агата)* (1902).

⁶⁰⁵ Iacopone da Voragine, 2016, pp. 87-90, Tempio, 2003.

⁶⁰⁶ Эжонен, 2011, с. 208.

⁶⁰⁷ Михайлова, 2004.

⁶⁰⁸ “Амо sentire sotto di me i miei seni: sono così confortevoli, piccoli e sodi”. (*T. m. y.*, с. 6, Trad., p. 6).

⁶⁰⁹ Ivi, с. 25. “E i seni si fissavano in due morbide onde”. Ivi, p. 25.

⁶¹⁰ Ivi, с. 27. “Ieri mi sono santificata. Ieri mi sono consacrata a Vera e lei, neanche lei ha osato baciare i miei seni...” Ivi, p. 27.

C'è una chiara correlazione tra il seno e il piacere, un piacere personale dell'anonima eroina, ma nel dipinto di Del Piombo è un atto tremendo che travolge e contraddice il gesto della protagonista. In secondo luogo, la figura di sant'Agata è associata all'amata Vera. A creare un legame esplicito tra le due sono le abitudini di preghiera dell'eroina. Come nel suo passato, a casa della nonna, si inginocchiava in adorazione e contemplazione divina davanti alla santa, così fa nel presente dinnanzi l'attrice. C'è poi un'associazione tra la santa e la narratrice del racconto nel momento in cui quest'ultima posa per i trentatré artisti. Entrambe le donne sono nude e soggette allo sguardo maschile che si impone su di loro, i due aguzzini che strappano i capezzoli “с таким любопытством одичалым заглядывают в глаза⁶¹¹” e i trentatré artisti hanno “внимательных, видящих парак глаз⁶¹²”. Anche l'atto della “processione” verso la stanza dei pittori ricorda il gesto violento di una camminata sul patibolo:

Кто-то вел. Вера толкала. Кто-то снял хламиду, потом шаль, отстегнул
броши на плечах... Им – я? Сердце рванулось назад. Больше тех минут не помню.
Головой прямо в омут... Хитон упал, запутался в ногах, когда я метнулась.
Брызнули слезы⁶¹³...

Agata sacrifica il proprio corpo per la sua fede e il suo amore in Cristo, l'anonima eroina immola il suo di corpo per la sua fede (in russo *Вера*) e il suo amore in Vera:

Но день вчерашний был днем жертвы для нее, и днем счастья тоже, и надежды, днем великим
(все это она мне сказала ночью уже сегодня, когда мы пировали), потому что воистину
искусству послужила моя бедная красота⁶¹⁴

Un ulteriore punto in comune è il legame implicito tra i due sacrifici, quello di Agata sotto le tenaglie e quello dell'eroina sull'altare dell'arte, e la prostituzione. In una delle versioni della vita di Sant'Agata, la donna viene portata in casa di una meretrice, mentre l'anonima

⁶¹¹Ivi, c. 12. “La guardano negli occhi con feroce curiosità”. Ivi, p. 12.

⁶¹²Ivi, c. 26 “occhi attenti che ti guardano”. Ivi, p. 26.

⁶¹³Ivi, c. 27. Qualcuno faceva strada. Vera mi sospingeva. Qualcuno mi tolse il mantello, poi lo scialle, slacciò i fermagli sulle spalle... Io, offerta così? Il cuore si ritrasse. Di quei minuti non ricordo altro. La testa vorticava... Il chitone cadde, si impigliò ai piedi quando feci un movimento brusco. Scoppiai in lacrime, in un attimo il viso ne fu inondato. Ivi, p. 26-27.

⁶¹⁴Ivi, c. 24. Ma ieri è stato il giorno del sacrificio per lei, e anche il giorno della felicità e della speranza, un grande giorno (è quanto lei mi ha detto questa notte, mentre stavano festeggiando), perché la mia povera bellezza è stata dunque utile all'arte. Ivi, p. 24.

eroina descrive la propria reazione alla prima visione dei quadri come quella di una prostituta:

“И нашла, что мы с Верой были строги накануне и что кричала я и ругалась, как... проститутка⁶¹⁵”

Infine, la figura di Sant'Agata si dimostra una similitudine con un altro personaggio fortemente richiamato nel sottotesto, ovvero Dioniso, ma per poter operare un'associazione è necessario scavare più a fondo nella storia della santa:

Queste torture mi danno delizia come chi ha avuto una buona notizia, o ha visto una cosa tanto desiderata o ha trovato un tesoro. Il frumento non può essere messo nel magazzino se la paglia non è fortemente abbattuta, né l'anima mia può entrare in Paradiso se il mio corpo non è fatto prima a pezzi dai carnefici⁶¹⁶

I parallelismi con Dioniso sono due. Il primo riguarda l'autoidentificazione di Agata con il frumento, necessario a fare il pane⁶¹⁷, associandolo a Dioniso il cui simbolo è l'uva e poi il vino, si nota che i due elementi sono in perfetta comunione con l'omonimo rituale cristiano cattolico. Oltretutto, la santa fa riferimento allo smembramento del proprio corpo, come avviene al dio greco. Difatti, la storia della santa e quella del figlio di Zeus hanno in comune un percorso fatto di sofferenze, morte per approdare a una nuova vita e resurrezione.

5.5.3. Simboli dalla Grecia Antica: il dionisiaco e il platonico

Da quando apparve il libro *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) di Friedrich Nietzsche, una nuova Grecia si mostrò agli occhi di tutti, simbolisti russi compresi: una Grecia notturna, tragica, mistica e folle, espressa soprattutto nel culto di Dioniso. È un'opera che aiutò anche un giovane Vjačeslav Ivanov a vincere una lunga crisi spirituale e che plasmò in modo profondo le sue idee religiose, estetiche e filosofiche. Attraverso di lui, la “religione ellenica del dio sofferente” entrò a far parte anche della vita di Lidija Zinov'eva-Annibal. Il Dioniso degli Ivanov non era il semplice dio del vino delle statue, il Dioniso di Arianna o di Mida, ma la potente e mistica divinità che regnava sulle montagne della Grecia dove a mezzanotte gli iniziati e le menadi si univano, lontani dalle turbe degli uomini. Era Dioniso, il dio morente, della discesa, del sacrificio e

⁶¹⁵Ivi, c. 29. “Trovai che Vera e io eravamo state severe, la vigilia, e che avevo gridato e imprecato come una prostituta”. Ivi, p. 29.

⁶¹⁶ Iacopone da Voragine, 2017, p. 88.

⁶¹⁷ L'anonima eroina si riferisce anche a sé stessa come un impasto di pane di segale nelle mani dell'amata Vera.

dell'estasi che chiamava gli sposi. Lidija e suo marito trovarono Cristo nelle religioni dionisiache, emancipandosi dalla visione nietzschiana che invece li opponeva. Il Dioniso degli Ivanov, quindi, presentava i seguenti attributi. Era sì la divinità dell'uva, del vino e dell'erotismo ma, come Gesù, subì la passione e la morte e conquistò la resurrezione per unire l'umanità nella “Соборность⁶¹⁸”. Il dionisiaco è strettamente connesso alle teorie del simbolismo di Ivanov⁶¹⁹. Il simbolismo dionisiaco permea tutta *Тридцать три урожая* dai dettagli più sottili della struttura alla caratterizzazione dei personaggi. Innanzitutto, il tempo della stesura del diario (1° dicembre-aprile) coincide con il periodo del ciclo di morte e rinascita di Dioniso⁶²⁰. Un secondo particolare riguarda l'aspetto fisico di Vera, i cui occhi sono spesso descritti del porpora o del blu dell'uva nera. Nel momento in cui nel suo sguardo non è presente il colore del frutto prediletto del dio, Vera muore. L'uva è un simbolo di Dioniso perché ne richiama il percorso: l'uva deve essere pigiata per poterne trarre vino e così Dioniso deve essere disfatto nel corpo per rinascere e far rinascere le persone. Nel paragrafo sulla caratterizzazione abbiamo insistito su come Vera fosse una menade e incarnasse dentro di sé il dionisiaco con la sua natura contraddittoria, la sua follia, la sofferenza, l'euforia, la violenza e la tendenza al sacrificio. Nel corso della storia, Vera subisce una sorta di smembramento, come è avvenuto al figlio di Zeus, qui in senso metaforico, e ha perso a mano a mano pezzi del sé fino a perdersi completamente. Al contrario del dio, lei però non rinasce e svanisce per sempre, ma il suo gesto porta la salvezza dell'amata. Anche le scene connesse alla creazione dei quadri richiamano scene dionisiache. Quando Vera chiede all'anonima eroina di posare per i trentatré pittori ne parla come se fosse un sacrificio e poi, nel momento della visione dei quadri, l'anonima eroina si smembra, si divide in diversi frammenti che portano a una nuova nascita, ma non a una nuova unione tra le persone. Esiste un ulteriore passaggio che permette di collegarsi all'immagine di Sant'Agata:

“Как гроздь золотого винограда и на них упавшие два лепестка бледно-алой розы – ее молодые ровные груди, высоко поднятые любовью, как к солнцу, вперед притянулись⁶²¹.”

⁶¹⁸ Un termine filosofico-religioso che esprime il bisogno della cooperazione tra gli individui, del superamento degli egoismi e della comunione universale.

⁶¹⁹ Доронина, 2019.

⁶²⁰ Binswanger, 2000, p. 16.

⁶²¹ “Grappoli di uva dorata su cui si sono posati due petali di rosa carminio sono i giovani seni levigati, levati in alto all'amore come fossero attratti dal sole”. (*T. m. y.*, c. 25, Trad., p. 25).

Il processo di vinificazione, che abbiamo già indicato come parallelismo alla storia di Dioniso, che fa dell'uva il simbolo privilegiato del dio, ricorda le parole di Cristo in Giovanni, vv. 12-24:

“Se il chicco di frumento caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto”.

Cristo viene perciò paragonato al chicco di frumento e Agata sceglie proprio la stessa immagine per descrivere sé stessa. Nel passaggio sottolineato, le tre figure e le tre immagini si uniscono grazie all'associazione tra l'uva e il seno, il principale oggetto di tortura di Sant'Agata. Infine, un'ultima immagine continua la catena associativa dei temi, in questo caso però ci riferiamo al tema dell'*Eros* platonico e al simbolo della scala. I personaggi di *Труднать три упода* salgono e scendono continuamente:

“ Вела полутемными, пыльными пространствами, между каких-то странных машин и построений, по возвышенностям и низинам, и шаткой лесенкой в свою уборную⁶²².”

“А там, под лесенкой, ждал он и вел меня назад, такой нетвердый и белый, и без слов⁶²³.”

Поэтому, конечно, я вдвойне покорилась, когда Вера, уже часам к одиннадцати утра (я одевалась уже с восьми), взволнованная до полной свирепости, вбежала в комнату, схватила меня за плечи, оторвала от зеркала, набросила длинную хламиду, укутала меня, отталкивая, вроде как месят ржаное тесто, – потом свела с лестницы⁶²⁴.

L'immagine della scala, letta in un contesto “dionisiaco” si riferisce ai concetti di “ascesa” e “discesa”, termini utilizzati da Ivanov nel suo modello dionisiaco dell'arte. Se Ivanov parlava di ascesa e discesa dell'arte dionisiaca, Platone utilizzava la metafora della scala per parlare dell'*Eros*. Secondo Diotima, l'amore era come una scala che permette di ascendere sulle vette degli dèi. La scala è un simbolo importante nella storia, poiché i movimenti dei personaggi, soprattutto quello della narratrice, verso su o giù è strettamente correlato allo sviluppo della trama: quando ha inizio la loro relazione, le due donne salgono nell'appartamento di Vera, scendono nello studio degli artisti nel momento della creazione dei dipinti e poi Vera scende nuovamente, da sola, e la scala riappare quando

⁶²² Ivi, c. 7. “Mi condusse attraverso spazi semibui, polverosi, fra impalcature e strani congegni, per salite e discese, fino a una vacillante scaletta e di lì nel suo camerino”. Trad. di Di Sora Daniela, Zinov'eva-Annibal, 2016, p. 7.

⁶²³Ivi, c. 8. “Là, sotto la scaletta, mi aspettava lui, e mi aveva riportato indietro, incerto, pallido, senza proferire parola”. Ivi, p.8.

⁶²⁴ Ivi, c. 26. Per questo fui due volte più docile quando Vera, ormai verso le undici (io mi agghindavo dalle otto), in preda a un'agitazione ferina entrò correndo nella stanza, mi afferrò per le spalle, mi strappò dallo specchio, mi gettò addosso una lunga clamide in cui mi avvolse, e a spintoni, come se stesse impastando farina di segale, mi condusse fino in fondo alle scale... Ivi, p. 26.

le protagoniste prendono strade diverse. Questa costruzione del testo mette in rapporto la relazione amorosa (Platone) e l'atto di ascesa/discesa nel momento creativo dell'artista. L'uso di tale simbolo è solo un esempio di come i problemi dell'*Eros* e i problemi dell'attività creativa sono combinati in modo tale che le idee filosofiche e quelle estetiche si concretizzano come un dramma tra le relazioni personali dell'artista (Vera) e la sua modella (l'anonima protagonista).

5.5.4. Una signora delle rose e una dama delle camelie

Il secolo d'argento vede i suoi protagonisti interessarsi immensamente al simbolismo cromatico, in modo tale che l'intero archi-testo simbolista può essere definito come una pittoresca tavolozza di colori. Il racconto di Zinov'eva-Annibal non fa eccezione, e sebbene non possiamo affermare che la presenza dei colori sia così preponderante come in altri racconti o romanzi dell'epoca, si osserva la ricorrenza di alcuni più di altri, quelli più utilizzati dai simbolisti, e tutti sembrano essere portatori di significato. Nel racconto la simbologia dei colori è strettamente legata a quella floreale, altra tendenza del primo simbolismo di derivazione francese. L'accezione di ciascun colore all'interno del contesto simbolista si fa portatrice, come per altri concetti, di tradizioni antiche e di varia discendenza, ma possiede anche delle connotazioni esclusive, per cui nella spiegazione dell'uso di tali simboli ci riferiremo prevalentemente all'interpretazione degli artisti russi più che ad altre tradizioni. I colori più interessanti sono quelli del personaggio di Vera, una figura cangiante, che all'inizio della storia ha folti capelli neri e occhi simili ad acini d'uva blu dai riflessi purpurei, poi si inscurisce e diventa una macchia completamente nera. Anche in questo caso, i colori riflettono i cambiamenti del ruolo narrativo della protagonista. I colori degli occhi (blu e rosso) rimandano ai colori del frutto simbolo di Dioniso e appaiono anche in un'altra occasione: nel momento in cui Vera sta recitando nella sua stanza la parte di Re Lear, delle fiamme blu e rosse circondano l'appartamento e prendono la forma di maschere. A differenza del sublime azzurro, il blu per i simbolisti è un colore associabile sia al mondo divino (alla Vergine Maria prima di tutti), e in questo caso viene utilizzato con lo stesso significato della sua variante più chiara, che al mondo terrestre (il mare, il cielo). Quando compare accompagnato dal viola, dal rosso e dal porpora, come in questo caso, simboleggia l'abbandonarsi all'estasi e al rivelarsi del

mistero sofiologico⁶²⁵. Difatti, l'anonima eroina, rimirando gli occhi di Vera, si perde in essi e diventa sua completa schiava, tant'è che sarà una delle principali cose di cui lamenterà l'assenza verso la fine del racconto:

“Я плакала тихонько, тихонько целуя ее руку с безжизненными пальцами. В ее глазах, больших, открытых, не было темного виноградного пурпура⁶²⁶”

In generale, il blu è connesso ad esperienze spirituali profonde. Il blu insieme al porpora può indicare però qualcosa di distruttivo⁶²⁷, perciò ci troviamo di fronte a un dualismo che suggerisce in qualche modo gli sviluppi futuri. Un'unica connotazione il blu la possiede se associato al rosso e alla fiamma, come avviene nella seconda scena menzionata. Delle leggende parlano del fuoco dell'Inferno proprio del suddetto colore, perché raggiunte le tonalità del blu questo indica la sua massima intensità ed è simbolo di qualcosa di demoniaco, freddo, distaccato o persino di apollineo. Il momento in cui Vera è immersa nella sua danza frenetica e il fuoco blu e rosso dà vita a delle maschere in tutta la stanza, suggerisce una situazione dionisiaca ma ricorda, allo stesso tempo, lo sfondo di un sabba infernale in cui una donna (una strega) balla e gli spiriti impuri girano attorno a lei, come una scena dal poemetto *Ночь на лысой горе* (1867) di Modest Petrovič Musorgskij (1839-1881). Il colore nero, invece, si impossessa a poco a poco di Vera. All'inizio solo le sue chiome sono di un nero carbone, successivamente diventa “черная вся, вся тускло-черная⁶²⁸”. Sia quantitativamente che nei termini di valore e variazione, il colore nero è meno sviluppato di altri all'interno del simbolismo e di solito opera entro un'unica sfera semantica. Nei primi simbolisti, quelli più vicini ai decadenti, rappresentava l'oscurità, un'oscurità non da respingere ma da abbracciare, nei giovani simbolisti acquista però una funzione esclusivamente apocalittica, laddove il nero è rivelatore di sventure e presagio di morte⁶²⁹. Vera ha capelli neri sin dall'inizio, a simboleggiare la sua natura funerea e sacrificale, ma diventa completamente oscura poco prima della sua fine, dopo aver visionato i trentatré dipinti e di poco precedente alla sua morte.

⁶²⁵ Ханзен-Лёве, 2003, с. 440.

⁶²⁶ “Io piangevo sommessamente, baciando piano le sue mani dalle dita inerti. Nei suoi grandi occhi spalancati era scomparsa la porpora dell'uva nera”. (*T. m. y.*, c. 29, Trad., p. 29).

⁶²⁷ Ханзен-Лёве, 2003, с. 442-443.

⁶²⁸ “nera tutta, di un uguale nero torbido”. (*T. m. y.*, c. 29, Trad., p. 29).

⁶²⁹ Ivi, c. 467-469.

Per contrasto, l'anonima eroina è associata a colori differenti, ma anche lei cambia, passando da scene in cui ha occhi grigi e capelli cinerei ad altre in cui è piuttosto bionda, dorata, ambrata e rosa. Il grigio è il colore dell'orrore terreno, non è l'oscurità del nero né il chiarore del bianco, rappresenta la medietà e il servizio rispetto a qualcun altro che possiede un colore più scuro⁶³⁰. L'anonima eroina, come abbiamo più volte ripetuto, ha un animo sottomesso al volere di altri personaggi. Ci sono però due situazioni in cui tutto ciò cambia:

“А я с нею рядом показалась себе странно, неуместно, невозможно светлою, гибкою, и жизненною, и искрящеюся каждым завитком пепельных волос и блеском плачущих серых глаз⁶³¹”

In questo passaggio, il processo di decadimento di Vera ha quasi raggiunto l'apice, eppure l'anonima protagonista si sente più luminosa, lucente, quasi come se morendo Vera le stesse donando la sua forza vitale, suggerendo tutta una serie di ipotesi, già toccate in paragrafi precedenti. Un altro momento in cui l'eroina ha dei colori diversi da quelli con cui si descrive è nel passo tratto dal diario di Vera:

«Ее волосы – пепел розовый и пышный на жертвеннике». «Нежный лоб – легкий свод над пещерами серых глаз. Страшны светлые воды! И тяжек и ярк меткий взор». «Полон и мягок плод ее губ, но неумолима ласковая улыбка. И, как красный сок ободранного граната, пробежала кровь под тонкую кожу». «Смерть и жизнь в пьяном соке розового плода ее влажных губ. Фиал 7 сокровенный моей безумной любви». «Как подспудный жар в тонком алебастре тлеющих углей, просветилась кровь сквозь нежные лепестки ее щек». «Радостно, уже нежа, склоняются склоны ее плеч». «Покорно выгнулся и стойко зыбкий стебель ее шеи». «Как гроздь золотого винограда и на них упавшие два лепестка бледно-алой розы – ее молодые ровные груди, высоко поднятые любовью, как к солнцу, вперед притянулись». «Ее тело, бледное, солнцем пронизанное сердце чайной розы, и зыбкое, и сильное, как высокий вскинувшийся, выгнувшийся тонкий вал⁶³²»...

⁶³⁰ Ivi, c. 481-482.

⁶³¹ “Mentre accanto a lei io mi vidi stranamente fuori luogo, insopportabilmente luminosa, elastica e vitale, con ogni riccio dei cinerei capelli che rifulgeva, e uno scintillio nel pianto degli occhi grigi”. (*T. m. y.*, c.29, Trad., p. 29).

Ivi, c. 25.⁶³² I suoi capelli sono cenere rosata e soffice su un altare. La tenera fronte è una volta appena accennata sopra le grotte dei suoi occhi grigi. Terribili acque chiare! È grave e luminoso lo sguardo esatto. Frutto pieno e maturo le sue labbra, ma inflessibile il carezzevole sorriso. E come il rosso succo di un melograno spaccato scorre il sangue sotto la pelle sottile. Morte e vita nel succo ebbro del frutto rosato delle sue labbra. Fiala segreta del mio folle amore. Come brace soffusa nel sottile alabastro dei carboni ardenti traspare il sangue attraverso i teneri petali delle sue guance. Gioiosamente presaghe di carezze scendono le linee delle sue spalle. Docile si curva anche il flessuoso stelo tenace del collo. Grappoli di uva dorata su cui si sono posati due petali di rosa carminio sono i giovani seni levigati, levati in alto all'amore come fossero attratti dal sole. Il suo corpo, pallido, cuore di rosa tea trafitto dal sole, è flessuoso e forte come un'alta onda che si increspa nel suo avanzare...” Ivi, p. 25.

I colori che le sono attribuiti sono l'oro del seno, un colore che rimanda alla divinità e al mistero sofianico, il rosso delle labbra (un altro colore che in associazione con l'oro e l'azzurro indica la divinità del sole) e il rosa, con cui ha un rapporto particolare, come si comprende dalla seguente scena:

Но, когда ожигало, вдруг я увидела свое тело. И что оно бледное и матовое (не розовое, как обыкновенно у блондинок, а матовое с налетом очень бледной чайной розы), что оно краснело, то есть – розовело позорно и уродливо⁶³³.

Il rosa è un colore che non le appartiene, che non sente suo come il fiore omonimo, ma che Vera sembra volerle attribuire insistentemente. La rosa compare in due passaggi particolari, in uno è la sola protagonista, nell'altro si accompagna a un altro fiore, la camelia. Il 31 dicembre, le due eroine utilizzano la cera per predire il futuro. Nella tazza dell'anonima protagonista appare chiaramente “розовый сад, обильный, радостный, и посреди фигура женщины⁶³⁴”. Il motivo della rosa è piuttosto popolare nel simbolismo russo. Vi appare sia come simbolo di purezza e innocenza, ma anche come emblema dell'occhio onniveggente di Dio e della trinità. Le tradizioni medioevali qui riprese la collegavano alla morte sacrificale di Cristo sulla croce, alla croce della divina Sofia, a *Eros e Thanatos*, alla Vergine madre di Dio e all'androginia. A un livello simbolico inferiore, la rosa era anche il segno di ciò che vi è di più intimo in una donna⁶³⁵. Le rose di *Тридцать три уroda* vanno spiegate tenendo conto di un altro passaggio, quello che le collegano alle camelie:

В моей комнате во все окно стоит камелия. Целое дерево-камелия в деревянной кадке. Я страстно люблю камелии. Листья темные-темные, блестящие, жесткие. Цветы ясные, спелые, открытые и с телом. Только не пахнут. Именно это мне нравится. В сущности, я камелии люблю, а не розы. Это Вера свои розы мне приписала. Не ей ли и мой сад роз вылился?
Или просто те восковые кусты мои – были камелии?
Сегодня приходил Сабуров без Веры. Просил у меня камелию. Я дала. Когда Вера вернулась и я ей сказала, она вдруг побледнела, лицо перекопилось, и она била меня. Это уродливо. Она била по щекам ладонями и по голове, была сильная, пышущая, с набухшей жилкой через лоб и бешеным ртом набок Мне стало противно и жалко ее⁶³⁶.

⁶³³Ivi, c. 27. In uno di questi attimi di ardore vidi a un tratto il mio corpo ed esso, pallido e ambrato (non rosato come lo hanno di solito le bionde, ma proprio ambrato, con una pallida sfumatura rosa tea), esso mi sembrò essere divenuto rosso, o meglio rosa, di sgraziata vergogna. Ivi, p. 27.

⁶³⁴Ivi, c. 27. Un roseto colmo di fiori, sontuoso, gioioso, e al centro una figura di donna il cui corpo sembrava teneramente fasciato da pieghe trasparenti. Ivi, p. 17.

⁶³⁵ Ханзен-Лёве, 2003, с. 607-617.

⁶³⁶Nella mia camera c'è una camelia che occupa tutta la finestra. Un albero vero e proprio in un tino di legno. Io adoro le camelie. Le loro foglie scure scure, lucide, dure. I loro fiori chiari, maturi, aperti, possiedono un corpo. E non profumano. Proprio questo mi piace. Questa è la realtà: amo le camelie, non le rose. È stata Vera ad attribuirmi quelle rose. Non sarà stato per lei che la cera ha preso forma di roseto?

La cera versata dall'anonima eroina esplose in un roseto colmo di fiori, sontuoso e gioioso, con al centro una figura di donna con il corpo fasciato da pieghe trasparenti e braccia sollevate che suggerivano l'idea della corsa. Tali fiori apparentemente non appartengono all'anonima eroina, sono piuttosto imposizioni che Vera ha legato a lei, l'immagine della divinità e della bellezza che forzatamente l'attrice vuole incarnare nella sua figura. Il roseto prefigura il sacrificio di Vera e l'immolazione dell'amata sull'altare dell'arte. La donna che fugge suggerisce la posizione che quest'ultima avrà dopo tali eventi. Il fiore, però, indica anche qualche caratteristica della protagonista, come l'androginia e la sua anima duplice che la rende un po' Madonna/Regina e un po' amante. Tuttavia, l'eroina non sente la rosa e preferisce la camelia per le sue foglie scure, forti e i suoi colori chiari. La camelia, a differenza di altri fiori, non ricorre nelle opere poetiche o romanzesche dei simbolisti russi. La camelia è un fiore orientale, giunto in Europa e in Russia solo nella prima metà del secolo precedente. Viene utilizzata per preparare il tè in Cina ed è diventata estremamente nota nell'immaginario occidentale grazie all'opera di Alexandre Dumas figlio (1824-1895), *La Dame aux camélias* (1848). I giapponesi lo consideravano il fiore della vita stroncata ma vissuta con un alone di gloria, a causa del fatto che il fiore si distacca intero dallo stelo invece di cadere petalo dopo petalo o, all'opposto, della longevità, poiché vive a lungo. Simboleggia anche un desiderio erotico peccaminoso, l'amore materno, la fedeltà al proprio maestro, un voto fallace, una promessa d'amore, l'aspirazione verso l'alto e il trinomio amore, fede e speranza⁶³⁷. Durante la persecuzione del cristianesimo in Giappone diventa anche il simbolo di Gesù Cristo al posto della croce. Significativo è il fatto che l'anonima eroina viene picchiata da Vera perché ha ceduto una delle sue camelie a Saburov⁶³⁸ dopo che costui gliel'ha chiesto. Si tratta di un chiaro gesto di gelosia, in quanto con il dono la protagonista ha potuto suggerire la possibilità di donarsi all'artista (un'altra prefigurazione degli eventi futuri). Tutti i possibili valori del fiore sono in qualche modo incarnati dall'anonima protagonista.

O magari invece quei cespugli di cera erano delle camelie. Oggi è venuto Saburov mentre Vera non era in casa. Mi ha chiesto una camelia e io gliel'ho data. Quando l'ho detto a Vera lei si è fatta bruscamente pallida, ha contratto il volto in una smorfia e mi ha battuto. È mostruoso. Mi ha battuto con il palmo delle mani sulle guance, sul capo, ed era forte, avvampava, una vena le pulsava sulla fronte, la bocca contorta in una piega furente. Ho provato disgusto e compassione per lei. (*T. m. y.*, c.19-20, Trad., pp. 19-20).

⁶³⁷ Cattabiani, 2016, pp. 585-587.

⁶³⁸ Saburov è un cognome russo di origine turca. Deriva dall'arabo "sabur" e vuol dire "molto paziente". Sarebbe curioso esplorare, alla luce del fatto di come era vista in quegli anni la questione orientale, anche questi aspetti del racconto.

Ella vive un momento di gloria nella sua adorazione da parte di Vera, sopravvive ad essa, nutre un desiderio erotico nei suoi confronti, le è fedele per la maggior parte del racconto, ma poi si unisce a un altro e la tratta con devozione materna.

Questa sezione sui simboli si conclude notando che grazie ad essi l'autrice è stata effettivamente in grado di donare una chiave interpretativa degli eventi e della natura dei personaggi e come altri siano narratologicamente degli strumenti di anticipazione e prefigurazione di sviluppi successivi. Sono il legame tra i temi e gli episodi del racconto e suggeriscono al lettore consapevole di tale stile dell'autrice un approccio diverso nella lettura, fatto di scrupolosa indagine dei più piccoli dettagli, perché, come abbiamo visto, in ognuno di essi può celarsi il significato più profondo di tutto il racconto.

5.6. Strategie di fine: la conclusione di *Труднать три урода*

Nell'ultima parte della nostra analisi narratologica concentriamo l'attenzione sulla chiusa del racconto. Il finale o la "chiusura" di un racconto è un momento importante quanto l'incipit. La differenza tra i due consiste nel fatto che, mentre l'incipit è indispensabile per la creazione del racconto, il finale non è necessario a una storia per definirsi tale. Anche i primi studi sulla chiusa hanno inizio con la *Poetica* di Aristotele, che definiva un finale come qualcosa che accade e che non ha bisogno di essere seguito da nessun altro evento. Una veloce occhiata alla letteratura più recente fa capire, però, che non esiste consenso sulla definizione della chiusa. Le diverse posizioni possono essere sintetizzate nelle definizioni di Chandler e Mandley⁶³⁹, per cui con "chiusura" di un racconto s'intende una chiara risoluzione (l'assassino viene scovato; gli amanti si sposano, etc.), e Habermas e Berger⁶⁴⁰, che con "chiusa" denotano la gradazione di risoluzione delle complicazioni della trama. Un finale può essere chiuso, qualora tutti i nodi intrecciati dalla trama vengano sciolti e tutte le aspettative cognitive ed emotive dei lettori sono soddisfatte, o aperto, se una o più condizioni per la chiusura del finale non risultano rispettate. Per ottenere sia l'uno che l'altro effetto un autore impiega espedienti narrativi, necessari allo scioglimento dell'intreccio e allo stabilimento delle situazioni finali dei personaggi, e strategie di presentazione del testo narrativo, utili a veicolare nel lettore il senso di compiutezza, di piacere, di catarsi, etc⁶⁴¹. Per poter capire com'è classificabile il

⁶³⁹ Chandler & Mandey, p. 289.

⁶⁴⁰ Berger & Habermas, p. 208.

⁶⁴¹ Шкловский, 1929, с. 68-90; Carroll, in Livingston & Plantinga, 2008, pp. 1-15.

finale pensato da Lidija Zinov'eva Annibal dobbiamo prima riferirci all'incipit e al resto del racconto per determinare se c'è stata una risposta ai quesiti posti dall'opera e se tutte le situazioni dei personaggi sono chiare. A livello tematico, abbiamo già trovato le possibili domande del racconto:

- 1) Esiste un modo per preservare la bellezza?⁶⁴²
- 2) Può una relazione tra due donne far partorire la bellezza come intendeva Platone?⁶⁴³
- 3) Donare il proprio oggetto del desiderio agli altri può portare frutto?⁶⁴⁴

Quanto a livello narrativo, due sono le domande con cui si possono riassumere i quesiti sollevati dal racconto:

- 1) Come finiranno le cose tra Vera e l'anonima eroina?⁶⁴⁵
- 2) Riusciranno Vera e l'anonima protagonista a raggiungere il loro scopo?⁶⁴⁶

Sebbene il modo in cui la storia sembra rispondere ad alcune di esse sia un po' ambiguo, tutti gli interrogativi di *Труднѣе три года* vengono risolti. Questo è il ruolo assunto dal *climax*, il momento della visione dei trentatré quadri: Vera comprende che la bellezza non è riproducibile e non riesce perciò a raggiungere il suo scopo, l'anonima eroina trova nei quadri la possibilità di autodeterminarsi, la loro relazione si sgretola, Vera muore e lei inizia una nuova vita. Per l'epilogo di Vera, l'autrice ha scelto uno degli espedienti più definitivi, la morte, che nel contesto del personaggio pare la fine più appropriata, guardando a tutto il percorso compiuto dall'inizio della storia. Le sorti dell'anonima eroina, invece, non sono mostrate completamente ed esplicitamente. Il lettore sa che, come aveva intenzione di fare quando Vera era viva, andrà a Parigi e in America per continuare a fare da modella a un artista e che è diventata l'amante di un pittore, ma non si conoscono ulteriori dettagli: non sappiamo nulla di lui, né se la relazione tra i due è

⁶⁴² Il quesito posto fin dall'incipit, come abbiamo visto.

⁶⁴³ Un interrogativo che si apre leggendo il racconto alla luce dei riferimenti platoniani inseriti dall'autrice.

⁶⁴⁴ Una domanda che si solleva conoscendo il sottotesto autobiografico del racconto di Lidija Zinov'eva-Annibal.

⁶⁴⁵ È ormai chiaro che il racconto si incentri sulla relazione tra le due donne, motivato dagli alti e bassi e dai vari colpi di scena (cambi d'umore, suicidi, comportamenti inattesi) sembra naturale chiedersi quali siano le derive che raggiungeranno.

⁶⁴⁶ Una volta riconosciuta la caratterizzazione e i desideri espliciti o impliciti dei personaggi (nel caso di Vera la riproduzione e preservazione della bellezza, nel caso dell'anonima eroina l'autodeterminazione) ci si chiede se i mezzi da loro dispiegati le porteranno al successo.

puramente carnale o meno. Per quanto concerne le strategie testuali, si osservi l'ultima pagina di diario per ricostruire quali possono essere le reazioni che l'autrice desiderava suscitare nel lettore:

Апрель.

Вера отравилась.

Что сделать мне? Как убить себя? Или не убить?

Может быть, привыкну и к этому?

Вера боялась привычки и измены.

Но вот, когда так сидела часами возле нее, то начинало что-то со мною делаться. Это как бы ее мысли, которых она уже не думает больше, в меня переходили, и такими круглыми, полными, и совсем без спора.

Думала: «Разве это теплое, хрупкое мое дыхание, которым пью жизнь и которое вот сейчас, вот сейчас прервется и ни в чем ведь невиновно, так оно невольно и так непрочно, разве уже не привычка каждым вздохом и не измена каждым выдохом?»

И я состарюсь.

Вера уже состарилась за эти два месяца муки.

* *

Люди все говорят, что Вера всегда была помешана. Они теперь навещают нас и распоряжаются. Оказалось, есть какие-то родные.

Они хоронят...

Мне нужно уходить.

Да и я тоже думаю – даже, что все, кто настоящий... и не привыкает, и требует...

* *

Вера была трагична. То есть она жила в стихии трагического. Так еще она раз записала про себя. (Ах, я не усмотрела, как она сожгла свои записки!)

Запишу, как выписала тогда у нее, потому что очень тогда показалось подходящим.

«В каждой стихии могут жить только те существа, которые приспособлены ее вдыхать и претворять в себе. Я тоже думаю так.

Так и трагическое».

У Веры еще сказано:

«Кто может продохнуть через себя трагедию, тот – спасенный – ее герой и усмиритель».

Вот переписала еще раз ее слова, а теперь какие-то свои хотят сказаться. Я их пишу сквозь слезы.

Жизнь хрупкая и переливчатая, как тот ручей Верин, как их ласки, как мое сладострастие,

– она настоящая, и ее Вера не хотела принять⁶⁴⁷.

⁶⁴⁷ Aprile: Vera si è avvelenata. Cosa devo fare? In che modo posso uccidermi? Oppure non devo farlo? Forse mi abituerò anche a questo? Vera temeva le abitudini e i tradimenti. Ma ecco che, quando ero seduta per ore e ore accanto a lei, qualcosa avveniva dentro di me. Come se i suoi pensieri, quelli che lei già non pensa più, si trasferissero dentro di me, tutti belli perfetti e pieni, e senza discussioni. Pensavo: forse che questo mio respiro tiepido e fragile, con cui assaporo la vita e che ora, ecco proprio ora si interrompe, ma non è colpevole di nulla, involontario e precario com'è, non è forse esso abitudine ogni volta che inspiro e tradimento ogni volta che espiro? E io invecchierò. Vera era già invecchiata in questi due mesi di tormenti. La gente dice che Vera è sempre stata pazza. Adesso arrivano qua in visita e la fanno da padroni. È venuto fuori che c'erano dei parenti. Si occupano delle esequie... Devo andare via. E anch'io penso: tutte le persone vere... non si abituanano, ed esigono... Vera era tragica. Cioè viveva in balia della tragedia. Così una volta ha scritto lei di sé stessa (Ah, non sono riuscita a impedirle di bruciare il suo diario!). Annoto qui le parole trascritte un giorno dal suo diario, perché mi erano sembrate molto appropriate: "In balia degli elementi possono vivere solo quanti sono in grado di assorbirli e di riviverli in sé. Io penso in questo modo. E in questo modo di pensare è l'essenza della tragedia." Vera ha anche detto: "Chi vuol far entrare nel suo circolo vitale la tragedia, è l'eroe che si salva e che la doma." Ecco, ho trascritto ancora una volta le sue parole, ora invece me ne vengono

La pagina è costruita in modo tale che più avanti si prosegue nella lettura più si comprende che è giunta la fine. Come prima cosa, ci viene rivelata la sorte di Vera (“Вера отравилась”). L’anonima eroina si chiede cosa fare, richiamando un momento precedente del testo in cui aveva annunciato che in caso di morte dell’amata si sarebbe uccisa e le stesse parole scritte allora (“Если Вера умрет, то и я, конечно, тоже. Убью себя, но что же делать?”). L’idea però è presto svanita e la narratrice ammette che probabilmente troverà il modo di abituarsi all’assenza dell’attrice. Nel passaggio immediatamente successivo l’anonima eroina opera una riflessione su sé stessa e sulle idee che Vera aveva avuto. Ammette che il rapporto con Vera l’ha cambiata (“Но вот, когда так сидела часами возле нее, то начинало что-то со мною делаться. Это как бы ее мысли, которых она уже не думает больше, в меня переходили, и такими круглыми, полными, и совсем без спора”) e allo stesso tempo riconosce di essere stata diversa da lei, forse si è sempre nutrita di tutto ciò che l’amata temeva (“Разве это теплое, хрупкое мое дыхание, которым пью жизнь и которое вот сейчас, вот сейчас прервется и ни в чем ведь невиновно, так оно невольно и так непрочно, разве уже не привычка каждым вздохом и не измена каждым выдыханием?”) e riconosce e accetta ciò che Vera non riusciva a fare (“И я состарюсь”). C’è un’interruzione e un breve passaggio in cui spiega brevemente cosa è successo in seguito alla morte di Vera (“Они теперь навещают нас и распоряжаются. Оказалось, есть какие-то родные. Они хоронят...”). È un *topos* tipico degli epiloghi di narratori omodiegetici quello di inserire in mezzo a una riflessione brevi accenni a ciò che è avvenuto dopo l’evento che stabilisce il finale. Segue un piccolo epitaffio, riportando le poche parole del diario di Vera che la narratrice è riuscita a memorizzare. Dice anche che Vera ha bruciato il suo diario, un’affermazione che suggerisce implicitamente la possibilità che l’anonima eroina termini la stesura anche del suo. Nelle ultime righe, la ragazza prende di nuovo la parola che aveva ceduto alla defunta (“Вот переписала еще раз ее слова, а теперь какие-то свои хотят сказаться”) e scrive una dichiarazione che riassume sia ciò che lei ha tratto da tutta l’esperienza che il senso profondo del racconto (“Жизнь хрупкая и переливчатая, как тот ручей Верин, как их ласки, как мое сладострастие,— она настоящая, и ее Вера не хотела принять.”). In quest’ultima affermazione l’anonima

delle mie. Le scrivo attraverso le lacrime. La vita è fragile e iridescente, come quel ruscello di cui parlava Vera, come le sue carezze, come la mia voluttà; è autentica, e Vera non voleva accettarla. (*T. m. y.*, c.31-32, Trad., pp. 31-32).

eroina si autoafferma come qualcosa di più e di diverso da ciò che Vera voleva, mobile e temporanea, e dicendo che Vera non voleva accettarlo, implica che lei lo ha fatto e perciò non le accadrà ciò che è successo a lei. Tale struttura della pagina dona un ritmo al racconto, scandito da ciascuna delle parti che vogliono soddisfare il lettore, rivelando ciò che è accaduto con chiarezza, spiegando come leggere l'opera e dando un indizio su quale sarà il futuro della protagonista⁶⁴⁸.

⁶⁴⁸ Un siffatto finale è tipico anche di molte opere autobiografiche.

Conclusion

Lo scopo del presente lavoro è stato quello di dimostrare il potenziale dello strumento narratologico nello studio di un'opera letteraria. È stata data prova di ciò attraverso l'analisi del racconto *Трудным мпу урода* di Lidija Zinov'eva-Annibal. Il vastissimo campo d'indagine degli studi narratologici è emerso chiaramente dalla rassegna dello stato dell'arte in merito nel primo capitolo: già solo in Russia esistono teorizzazioni poco più che sconosciute, il cui contributo nella disamina di narrazioni letterarie potrebbe essere piuttosto determinante, e ad oggi sono tante e interessanti le diramazioni delle narratologie contemporanee. Proprio per gettare una luce su tali questioni, e per rispondere alla scarsa attenzione in ambito italiano per le discipline narratologiche, seppur con le dovute esclusioni⁶⁴⁹, è stata concepita la tesi. Abbiamo creato un modello analitico considerando diversi concetti narratologici e l'apporto dei maggiori teorici di quegli stessi concetti. Questo paradigma presupponeva l'analisi degli elementi strettamente narrazionali (fabula, intreccio, narrazione e narratore), dell'arco narrativo dei personaggi, dei motivi ripresi da altre opere letterarie e delle strategie messe appunto dall'autrice per ottenere un determinato effetto sul lettore. Il racconto in esame è stato selezionato dal *mare magnum* dei testi autobiografici e dalle opere simboliste russe. *Трудным мпу урода*, seppur breve, si è qualificato come un racconto dai temi scottanti, dai molteplici livelli di lettura e dalla superba pianificazione. L'esame della fabula, la catena pura e cronologica dei fatti della storia, ha messo in evidenza come possano essere possibili diverse astrazioni della trama, contrariamente a ciò che credevano i narratologi classici, e che ciascuna può essere utile a formulare ipotesi sugli eventi della narrazione e a validare una lettura dell'opera. Quanto all'intreccio, confrontandolo con la fabula, ha permesso di comprendere quali sono le situazioni su cui l'autrice si sofferma di più e quali sono i momenti culminanti della narrazione (il nodo e lo scioglimento). L'analisi delle protagoniste ha prodotto due risultati differenti. Nel caso dell'anonima eroina, l'osservazione del suo arco narrativo e di alcune sue affermazioni ci ha aiutato a ribaltare la visione che tradizionalmente si aveva di lei come personaggio passivo e poco originale. Il suo percorso si è rivelato un cammino verso l'autodeterminazione, un viaggio dell'eroe

⁶⁴⁹ Come, per esempio, tutte le figure professionali e gli atti del convegno "Narratologie. Prospettive di ricerca", di cui abbiamo parlato nel primo capitolo.

solitamente previsto per i personaggi maschili. Mentre l'indagine sull'eroina Vera non soltanto ha messo in luce i possibili modelli d'ispirazione autobiografica, ma ha anche evidenziato che il personaggio è stato costruito come la protagonista di una tragedia. Nei paragrafi immediatamente successivi ci siamo concentrati sulla ripresa dei motivi con lo scopo di scoprire i legami dell'opera con altre opere e tradizioni letterarie e, soprattutto, l'elemento di originalità apportato su tali motivi dall'autrice. Nello specifico, tenendo conto delle definizioni di *Тридцать три урода* come tragedia, racconto sentimentale e *жизнетворческий текст*, abbiamo cercato le convenzioni di genere presenti nella storia che hanno portato i critici a classificare il racconto in un genere narrativo piuttosto che in un altro. L'illustrazione dei motivi intertestuali, poi, ha riflettuto su come Lidija Zinov'eva-Annibal ha rielaborato il mito di Pigmalione, un motivo comune a numerose narrazioni letterarie e non letterarie, e su quali possano essere stati i pensieri dell'artista rispetto alle dottrine filosofiche inserite nel racconto. La messa a nudo dei motivi di *Тридцать три урода* ha il grande pregio di aprire l'opera ad ampie prospettive comparatistiche. Sarebbe interessante, per esempio, confrontare il racconto di Annibal con testi che, allo stesso modo, presentano il mito di Pigmalione o una storia di toni saffici decadenti al centro della trama, come *Pygmalion* (1913) di George Bernard Shaw e *Carmilla* (1872) di Joseph Sheridan Le Fanu. L'ultimo passaggio dell'analisi si è occupato della disamina delle strategie testuali. Ciò ci ha permesso di individuare le funzioni svolte da vari passaggi e, in alcuni casi, le possibili ragioni di tali scelte. Il primo elemento compositivo considerato è stato l'espedito del diario, sia come elemento narrativo che come elemento della storia. Subito dopo abbiamo voluto osservare più da vicino l'incipit, un luogo della storia a cui gli autori di solito prestano particolare attenzione; qui è stato interessante notare che l'inizio del racconto prepara il lettore ad aspettarsi tutto ciò che ritroverà più tardi. Nei paragrafi seguenti abbiamo cercato di spiegare le strategie utilizzate dall'autrice che sono in grado di accrescere il desiderio di continuare la lettura, toccando un aspetto piuttosto insolito nello studio delle opere simboliste russe e, infine, abbiamo scelto di affrontare l'analisi del simbolismo come categoria narratologica, mostrando come il simbolo, nel racconto, si faccia portatore di altre storie (l'agiografia di Sant'Agata, mito di Dioniso, vita di Gesù) e sia un elemento rilevante in senso narrativo in quanto anticipatore e chiarificatore degli eventi e dei personaggi. L'analisi di tale elaborato si è fermata con una breve riflessione sul finale del

racconto e su come Lidija Zinov'eva Annibal abbia concesso al proprio lettore di sbrogliare tutti i fili della trama. Le evidenze emerse dall'analisi condotta suggeriscono che l'opera di analisi narratologica di *Труды мамы* possa andare avanti in svariati modi. Utilizzando l'approccio della narratologia cognitiva, per esempio, si possono indagare ulteriormente le specifiche della narrazione diaristica dell'anonima eroina, la *gender-oriented* e la *queer narratology* potrebbero prendere in considerazione l'arco narrativo dei personaggi da un punto di vista che riguarda esclusivamente il genere e l'orientamento sessuale delle protagoniste, o ancora, adottando una prospettiva transmediale e transdisciplinare, il racconto si può leggere alla luce del motivo audiovisivo del *bury your gays*⁶⁵⁰, del concetto psicoanalitico *Madonna-whore complex*⁶⁵¹ o dell'effetto Pigmalione. In sintesi, l'utilità di questo lavoro ci sembra quella di aver fornito uno sguardo su strumenti di lettura adeguati nello studio dell'opera letteraria e di aver aperto l'opera di Lidija Zinov'eva-Annibal a letture ampie e imprevedibili. Nonostante qui sia stato applicato a una sola esperienza molto precisa, i concetti narratologici mostrano una significativa flessibilità tematica, temporale e culturale. Ovviamente, il *framework* teorico elaborato possiede i suoi limiti: alcuni passaggi dell'analisi sono frutto dell'interpretazione di chi scrive e ciò non esclude che possano esistere letture diverse, opposte e molto più esaustive di questa, purché vengano garantite dall'unico indiscusso giudice della corretta ermeneutica letteraria: il testo. È, difatti, inevitabile che ci siano luoghi difficili da etichettare come un tipo o come un altro, cosa che avviene persino in grammatica. Ma in ultimo luogo, lo scopo dello studio narratologico di un'opera letteraria non è la necessaria classificazione degli elementi che la compongono, quanto più un mezzo per accrescere la comprensione e l'apprezzamento di tutto quello che l'opera che andiamo ad analizzare ha da offrire.

⁶⁵⁰ Hulan, 2017.

⁶⁵¹ Kerrigan, 1996, pp. 209-222.

Краткое изложение дипломной работы

В данной работе представлена попытка применить нарратологический анализ текста, разработанный русскими формалистами, классическими нарратологами, современниками «постклассическими» нарратологами и другими в своем труде, к тексту повести Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «*Тридцать три урода*» (1907 г.). Целью настоящей диссертации является демонстрация своеобразия и возможностей нарратологического подхода к изучению литературы. Поставленная цель определяет ряд задач, связанных как с изучением теоретических положений нарратологии, так и с анализом повести Зиновьевой-Аннибал:

- 1) систематизировать способы анализа сюжетно-повествовательного текста, представленные в российской, классической и современной нарратологии (глава 1);
- 2) определить специфику природы, механизмов порождения и функционирования автобиографического нарратива и житнетворческого текста (глава 2);
- 3) анализировать повествовательную структуру, мотивы, героинии, нарративную стратегию и повествовательные приемы в творчестве Л.Д.Зиновьевой-Аннибал (главы 3,4,5).

В последние годы в рамках филологии шел активный процесс поиска новых подходов к интерпретации литературных произведений. Двадцатый век ознаменовал собой начало «нарративного поворота» — его лейтмотивом стало утверждение, что функционирование различных форм знания можно понять только через рассмотрение их нарративной, повествовательной, природы. Следовательно, исследователи достигли впечатляющих результатов как в описании поэтики отдельных произведений, так и в рассмотрении различных аспектов литературного процесса, стиля, жанрообразования. Возникла возможность создания обобщающих концепций, теоретических моделей. В традиционном, узком понимании нарратология — наука о сюжетно-повествовательном произведении. Объектом исследования дисциплины является нарратив — особый тип дискурса, то есть

высказывание, в ходе которого говорящий разворачивает перед собеседником историю (последовательность событий). Термин «нарратология» впервые был выдвинут Ц. Тодоровым в 1969 году. Будучи молодой научной дисциплиной, нарратология, тем не менее, изучает повествование и (коммуникацию), имеющие историю такую же долгую, как история существования самого человечества, которое развивалась много век. Заметим, что первые сущностные представления о структуре и функциях нарратива были разработаны еще в античности. Основы нарратологии были заложены Платоном и Аристотелем в учениях о «повествовании» (*mythos*) как о «подражании действию» (*mimesis praxeos*), заключающемуся в «упорядочении фактов» (*synthesis ton pragmaton*). Несколько веков спустя теории повествования имела европейскому литературоведению, а именно работам О. Людвига (1813–1865), Ф. Шпильгагена (1829–1911), К. Фридеманна (1874–1949), П. Лаббока (1879–1965), Э. М. Форстера (1879–1970) и Г. Лукача (1885–1971). В этот период внимание ученых сосредоточилось на выяснении особенностей таких нарративных конститuentов, как сюжет, нарратор и событие. Необходимо указать, что категории современной нарратологии сформировались под значительным влиянием русских теоретиков и школ, в частности представителей русского формализма (В. Шкловский, Б. Томашевский, Б. Эйхенбаум, Р. Якобсон), таких ученых, как В. Пропп, М. Бахтин, а также теоретиков Московско-тартуской школы (Ю. Лотман, Б. Успенский). Разделение на сюжет и фабулу, сделанные российскими формалистами, представляет собой один из первых шагов в выявлении структуры повествования. Именно выделение таких инстанций, как имплицитный автор и имплицитный читатель, привели к осознанию того, что поверх сюжета существует определенный уровень организации повествования, к которому уместно применить, хотя и в несколько другом значении, термин Б. Успенского композиция. Принципиально новым было понимание сюжета, который включал в себя определённые приёмы и переставал быть исключительно цепью связанных между собой мотивов. Сюжетосложение становилось специфической особенностью литературных произведений, их конструктом. Причём содержательные элементы выступали лишь в качестве поэтической «темы», мотива или образа и в этой функции участвовали в создании эстетического эффекта, на который направлено произведение. В этом направлении

свою роль сыграли Ю. Н. Тынянов (1894–1943), Б. В. Томашевский (1890—1957) с его книгой *«Теория литературы. Поэтика»* (1925) и главный идеолог формализма В. Шкловский (1893–1984). Затем, одна из первых попыток охарактеризовать и регламентировать нарратив была осуществлена В. Проппом (1895–1970). М. М. Бахтин (1895–1975) полемизировал с формалистами и на основе этой полемики делал громкие научные открытия. Исследуя художественные принципы романа, он создал новые теории европейского романа, в том числе концепции полифонизма в литературном произведении, диалогизм и хронотоп. Кроме того, нарратологическая проблематика активно разрабатывалась в трудах Л. Выготского (1896–1934), Т. И. Сильман (1909–1974) и Б. Кормана (1922–1983). В широкое употребление понятие «нарратологии» начинает входить после новаторских работ П. Рикёр (1913—2005), Р. Барта (1915–1980), А. Ю. Греймас (1917—1992), К. Бремона (1929–2021), Ж. Женетт (1930—2018), Цв. Тодорова (1939–2017) и других. Классическая нарратология имеет свои корни в основных парадигмах, появляющиеся в двадцатом веке: русский формализм, французский структурализм, генеративная лингвистика (грамматика текста) и структурная антропология. В рамках классической нарратологии выделяются два основных направления поиска, а именно – перспективология и сюжетология. В первом случае первой имеет место выяснение коммуникативной структуры нарратива в целом и художественного нарратива в частности. Здесь разрабатываются такие понятия и категории, как повествовательные инстанции, точка зрения, интерференция дискурса персонажа и дискурса рассказчика. Сюжетология же фокусируется в основном на нарративных трансформациях в разворачивании событий и или действий в произведении. Вскоре нарратологи начали привлекать к анализу не только вербальные, но и невербальные нарративные произведения, содержащие в себе событие и или действие. Классические методы нарратологии дают возможность исследовать как «грамматику» повествования, так и реализацию в отдельном произведении дискурсивных «правил» эпохи. Нарратология как особая, специфическая исследовательская технология вполне вписывается в рамки дискурс-анализа и оказывается эффективной потому, что, как и дискурс-анализ, является интегративной технологией (она включает в себя и лингвистические, и литературоведческие инструменты), а потому способна дать целостное

представление о повествовательных и персонажных структурах в единстве формы и содержания литературного произведения. Однако уже с 80-х годов XX века нарратология начинает «перерастать» сферу филологических исследований. Постклассическая нарратология отмечается «нарратологическим поворотом», то есть проникновением нарратологии и методики её анализа в другие дисциплины, получая при этом новые формы и воплощаясь в такие направления, как контекстуалистическое, тематическое и идеологическое. Сегодня теория нарратива позиционируется как широкое междисциплинарное проблемное поле и претендует на статус философской парадигмы. Постклассические и современные нарратологии содержат в себе классическую как один из своих «моментов», но при этом характеризуется изобилием новых методов и исследовательских гипотез. Результатом стало множество новых точек зрения на форму и функции повествования как такового. Вместе с тем нарративные исследования постклассического этапа не только обнажают ограничения старых структуралистских моделей, но и активно используют их возможности. Наиболее заметными стали несколько направлений постклассической нарратологии: Контекстуальная нарратология анализирует элементы истории или дискурса в отношении к контексту создания произведения. Феминистские исследования и нарративов характерно, например, анализ гендерных характеристики. Особенности смыслопорождения в процессе рецепции повествования: использование тех же механизмов, что и для восприятия реальной действительности, и которые изучаются в когнитивной нарратологии и нарратологии, адаптирующей к литературоведению различные изводы теории возможных миров. Методологической основой настоящего исследования послужил синтез разработок таких различных традиций. Предметом исследования выступает повесть Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda». Выбор материала для нарратологического анализа обусловлен принадлежностью повести к особому автобиографическому жанру: жизнетворческий текст. Во второй главе мы излагаем жанровую характеристику автобиографической повести. Отмечается, что автобиографические жанры в целом сохраняет постоянные признаки. К ним относятся приемы создания хронотопа, воплощения образа героя, прототипом которого является сам автор. Повествование обычно ведется от первого или

третьего лица. Главный герой может носить имя автора, а может скрываться за псевдонимом. События, описанные в произведении, вполне могли происходить на самом деле, но опираться на достоверность автобиографии не стоит, вся его правда — в искренности писателя, в подлинности его переживаний. В основе автобиографического жанра лежит прием мнемоники, искусства памяти, который определяет ведущие авторские установки. Интроспективная авторская установка, которая отражает авторское сознание как объект художественного отображения, в автобиографии также получает особое воплощение. В силу этого значимость приобретают такие компоненты произведения, как память, фрагментарность, время, пространство. Формообразующая установка диктует особый вид повествователя, который не просто входит в сферу текста и принадлежит фабульному пространству, но и является объектом рефлексии. Об автобиографии можно сказать, что это жанр, наиболее поддававшийся открытым изменениям, обусловленным запросами времени и социума. Ядром данного жанра, определяющим его соответствие самому себе в разные эпохи, являются установка на подлинность рассказываемой истории, анализ прошлого субъектом, в силу чего повествование приобретает исповедальный, личностный характер. При характеристике любого жанра не следует забывать о его динамичности. Жанр автобиографии при сохранении жанрового ядра и ключевых авторских установок в XX веке приобретает качественно новые характеристики. Но трансформация жанра проявляется в изменении самой структуры повествования, в которое встраивается имплицитный диалог с читателем. Специфику повествования также обуславливает и намерения писателя. Целый ряд работ посвящен автобиографическим жанрам, при этом важное значение придается отраженной в них проблематике повествования (Ю. Н. Тынянов, Г. О. Винокур, Л. Я. Гинзбург, Б. Мандел, Л. Ренза, П. Дж. Икин). Автобиографическая повесть — одна из разновидностей автобиографической повествования. Автобиографическая повесть, как правило, встраивают строится на основе личных впечатлений и воспоминаний (автобиографическая основа повествования). Но все эти произведения не укладываются в рамки строго документальной литературы: как показало сопоставление текстов с биографическими сведениями о жизни писателей, часто не менее важную роль в повестях играет вымысел. Между различными видами

автобиографической повествования мы сконцентрировались на трех основных поджанрах: автофикшн, роман с ключом, роман воспитания и житнетворческий текст. Автофикшн— термин употребленный французским писателем Серж Дубровский в авторской аннотации к своему роману «Сын» (1977 г.). Этот термин относится к пограничному жанру, смесь автобиографии и художественной прозы, в которой реальные события и достоверные факты переплетаются с авторским вымыслом. По мнению Шон Лейтема, роман с ключом пересматривает отношения литературы и жизни. Обычно, к этому жанру относятся произведения, которых под вымышленными именами выведены реальные люди и основой которых служат реальные события, часто скандального характера. Что касается романа воспитания, эту характерны: реалистический фон повествования, автобиографичность, цикличность повествования, история происхождения, обучение (получение образования и моральноэтическое), влияние наставника, поиск, испытания и скитания, душевный конфликт, финансовая независимость, любовь, дидактическая функция. Но наиболее важной частью главы является раздел о житнетворческом тексте. Фундаментальную роль на данном этапе играло использование монографии Ш. Шахадата о теме. Житнетворческий текст— не только особый тип автобиографического повествования, но и особая форма эстетического освоения действительности в период русского символизма и в первые десятилетия XX века. Речь в данном случае идет о литературных произведениях, которые вступают в интерактивные отношения с миром. Они либо представляют собой своего рода сценарий для реальной жизни (как в виде романов с ключом), либо симулируют реальную жизнь (как н. п. в виде литературных мистификаций), либо же используются их авторами как «скриптитерапия». Житнетворческие тексты представляют особую форму фикции, так как реализуют прагматическую взаимообусловленность реального и фиктивного. Символистский роман всегда является романом с ключом, поскольку представляет собой жанр, призванный к снятию границ между реальностью и фикцией и смещающий действие в некое третье, синтетическое пространство, которое Шахадат верно назвала бы виртуальным. Присутствуя повсюду, автобиографический пакт требует, однако, в символистской поэтике, не буквального, а метафорического прочтения текстов. Особенности символистского романа проявляются прежде всего в фикциональном

статусе и фигуре рассказчика и протагониста. В таких произведениях главным героем является поэт, «новый человек», обладающий всемогуществом творца, который, с одной стороны, несет в себе мессианские черты тоталитарного вождя, устремленного к созданию нового общества и нового человека, с другой – является мастерам метаморфозы, меняет маски и владеет почти дьявольским талантом притворяться. Художник является объектом пристального внимания, но не столько как творец литературных произведений, сколько как вершитель своей собственной жизни, которая также представляет собой эстетически значимый текст, в котором художник выступает в качестве персонажа. Фабульная основа житнетворческого текста включает следующие компоненты: некие герои-искатели, выстроившие план своей жизни, задуманного как своего рода тотальное художественное произведение и развивают утопические модели любовных отношений. Если это не срабатывает, самообретение оказывается иллюзией, герои становятся пленниками рассказов, которые они сами для себя и написали. В символистском тексте базовые мифы (София, миф о Дионисе, сатанизм, и т. д.) встречаются с биографией автора, вследствие чего персонажи вбирают в себя как мифологические и литературные, так и автобиографические (подсказанные реальной жизнью) модели. Традиционно, литературные исследования о символистах не активно используют нарратологический анализ при изучении феноменов текста. С учетом вышеуказанного «теоретического пробела» мы приняли во внимание попытку нарратологического анализа житнетворческого текста. Повесть Зиновьевой-Аннибал устанавливает взаимосвязь между текстом и жизнью уникальным образом, в сравнение с другими чем это делается в других символистскими романы. Написанная в 1907 году, повесть представляет собой дневник безымянной рассказчицы, содержанием которого является ее любовная связь с актрисой Верой. Именно поэтому «Тридцать три уroda» считается первым художественным текстом о лесбийских отношениях в русской литературе.

В аналитической части исследования (третья, четвертая и пятая главы) краткий обзор о жизни и творчестве Зиновьевой-Аннибал предшествует нарратологическому анализу. В первом разделе, в целях более подробного изучения произведения автора, мы восстановили биографические сведения о жизни Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Лидия Дмитриевна Зиновьева-Аннибал — одна из

наиболее ярких и самобытных фигур в русской литературе конца XIX — начала XX в. Она была женщиной, о которой слагали легенды, вокруг которой «создавалось мифотворчество». От друзей-символистов она получила имя Диотимы — в честь божественной в своей красоте и мудрости женщины платоновского «Пира». Как жена величайшего теоретика и поэта русского символизма Вячеслава Иванова, она всегда была в центре внимания. Мемуаристы оставили нам немало описаний внешности Л.Д.Зиновьевой-Аннибал: Она была эксцентрична, горда, независима, самолюбива, вызывающе умна. Всего три года тому назад поселившись в Петербурге, Лидия сумела стать в самом центре всей культурной жизни северной столицы. В их квартире, известной «Башне» на Таврической, регулярно собирались видные деятели Серебряного века и обсуждали все на свете: литературу и живопись, философию и этику. Творческий путь Л.Д.Зиновьевой-Аннибал был стремителен и ярок, но слишком короткий: Внезапная смерть писательницы в октябре 1907 года прервала его в самом расцвете. Первый роман *«Пламенники»*, написанный в начале 1900-х годов, варьирует трагический миф об Агаве и соединяющий идеи спекулятивной философии с христианством, и Ницше. В 1889 г. Она опубликовала свой первый рассказ *Неизбежное зло* о страданиях крестьянки, вынужденной стать кормилицей, в то время как ее собственный ребенок умирал от голода. «Кольца» (1904 г.) — первое крупное произведение писательницы. В этой драме в трех действиях сплетены идеи отречения и самоотречения, жертвенности и отказа от Аннибал с мужем практиковали «тройственные союзы» и «Эллинскую религию страдающего бога», Культ Диониса, идеи живой жизни, плодотворность для творчества экстатического состояния. Сборник «Трагический зверинец» (1907 г.), автобиографические, глубоко психологические новеллы о детстве был книгой, любимой многими. «Голова Медузы» и пьеса-пародия «Певучий осел» (1907 г.) посвящены отношениям, накопленным в «башне». Наш исследуемый материал «Тридцать три уroda» вскоре стал вехом на пути обретения писательницей своего собственного художественного видения. Сюжет повести таков: главная героиня, от лица которой ведется дневник и имени которой мы не знаем, бросает нелюбимого жениха перед свадьбой и под проклятия бабушки погружается в водоворот отношений с актрисой Верой. Вера похищает рассказчицу у ее жениха с одной-

единственной целью – воплотить в ней идею красоты. Их отношения непростое — Эксцентричная и властная актриса полностью подчиняет покорную и невинную девушку. В один прекрасный момент деспотичная Вера решает отпустить свою возлюбленную, которой она на тот момент уже полностью владеет, «в мир», к другим людям. Но в то же время, трагичная и непредсказуемая старшая подруга, не желает расстаться с прекрасным образом девушки. Следовательно, преклоняется и заказывает портрет девушки представителям общества тридцати трех художников. Результат разочаровывает заказчицу, и Вера кончает с собой. А если сначала главная героиня ощущают, что красота, показанная тридцати тремя художниками, с которыми они решились-таки поделиться прекрасным, оказалась разбита, то постепенно становится ясно, что она, наоборот, обрела некую многогранность. 33 картины формируют уверенность в себе. Так она становится любовницей одного из художников. «Тридцать три уroda» долгое время был скрыт от читательских глаз и неудивительно, ведь в ней очень откровенно и при этом очень чувственно описана страсть одной женщины по отношению к другой. Несколько месяцев после выхода, книгу начали массово обсуждать — преимущественно в морализаторском ключе. В первых критических отзывах на книгу пришлось столкнуться с сугубо морализаторской критикой: такое произведение оскорбляет общественную нравственность и развращает нравы. Даже сами символисты, "собратья" по перу, похоронили «Тридцать три уroda» как бездарное и аморальное произведение. Однако, повесть Зиновьевой-Аннибал не сразу завоевала признание и была перепечатана в течение следующих четырёх месяцев. В «Тридцати трех уrodaх», актриса Вера отдаёт свою любимую другим, но не выдерживает испытание и теряет и себя, и свою возлюбленную. Похожая история произошла и с самой Зиновьевой-Аннибал. Как было уже сказано, Зиновьева-Аннибал с мужем Ивановым практиковали «тройственные союзы». Жена поэта Иванова, была искренне убежденной, что ее долг — отдавать Вячеслава людям. Постепенно вызрела мысль о создании семьи нового типа, в которую может естественно и свободно входить третий человек. Такая семья станет началом «новой человеческой общины», «началом новой церкви», например, с поэтом Сергеем Городецким и художницей Маргаритой Сабашниковой, женой Максимилиана Волошина. Но создать тройственный союз не удалось ни в первом, ни во втором случае. Городецкий не

откликнулся на призыв Вячеслава Иванова. Маргарита же не на шутку увлеклась Ивановым, создав этим определенный диссонанс в задуманную гармонию. Такой мог бы быть автобиографический подтекст короткого романа Зиновьевой-Аннибал. Первый раздел нашего нарратологического анализа начинается с изучения фабулы повести. Для раскрытия специфики событий, значение получает сюжетно-фабульная организация текста поскольку, Фабула охватывает все происшествия, соединенные в причинно-следственные ряды. Фабула «Тридцати трех уродах» включает в себя следующие события:

- 1) (отправное действие) **нарушение «порядка и согласия» в природе и во внутреннем мире персонажа** (встреча главной героини с Верой);
- 2) (развитие действия) начало отношений между двумя героинями;
- 3) (Кульминация) **создание 33-х картин**;
- 4) (Развязка) самоубийство Веры и уход безымянной героини.

Весьма «компактное» повествование, выстроенное Зиновьевой-Аннибал, позволяет четко ограничить событийное ядро истории с известной долей условности наиболее важными можно считать два события, выделенных полужирным шрифтом, так как именно они определяют нравственное преобразование героинь. Мы предложили дальнейшую систему с точки зрения гендерных позиций. Такая модель фабулы демонстрирует действительность гендерной интерпретации: анонимная героиня, пример традиционной женщины, в конце истории возвращается к традиционной судьбе, а Вера, пример нечистой женщины, умирает. Понятие фабулы тесно связано с понятием сюжета произведения. Нарратологи действительно предложили различать две стороны повествования: само по себе развитие событий в мире произведения они назвали «фабулой», а то, как эти события изображены автором — «сюжетом». В «Тридцати трех уродах», Зиновьева-Аннибал нарушает хронологию или фабульной последовательности, когда по ходу развития сюжета героиня делает отступления в прошлое, как правило, во время, предшествующее завязке и началу данного повествование. Так, по ходу сюжета мы сталкиваемся с тремя существенными ретроспекциями – предысториями жизни главной героини и Веры и история их первой встрече. С точки зрения частотности выделяется однократное представление одного события, в длительности повествования ключевым становится вопрос

темпоритма и скорости. Рассказчица больше сосредоточена на analeпсисах и втором событии, выделен жирным шрифтом несколько строк назад.

Следующий шаг — выделение и определение типа нарратора. Основным в данном рассказе является автодиегетический нарратор (главная героиня рассказа), то есть повествующий о себе. Ее «существование не ограничивается планом повествования, “экзегесисом”». *«Тридцать три урода»* представляет собой дневниковые записи рассказчицы. Под дневниковое повествование мы понимаем ориентированный на документальность и автобиографичность жанр литературного творчества, в котором автор выступает одновременно субъектом и объектом интеллектуально и духовно значимого перволичного повествования, состоящего из датированных записей. Анонимная героиня является действующим персонажем произведения, участницей тех или иных сюжетных линий действия, которая, помимо обладания — тоже в разной степени — отчетливыми чертами характера и поведения, выполняет также сложнейшую функцию повествователя всего произведения в целом. Читатель видит действительность, отфильтрованную в ее чувствах и мыслях, сквозь ее «эмоциональный фильтр» (фиксированная фокализация) пропущено все повествование, так что в повести существует лишь объект изображения и осмысления: вымышленный внутренний мир героиней-рассказчицей. Подобная письменная форма выражения искренности может быть рассмотрена как знаковый показатель открытости текста. Дневниковые записи воссоздают как события, так и внутреннее состояние личности, поэтому демонстрируют отдельные знаковые черты главной героини. Автор дневника зачастую дает творческую и непредвзятую оценку того, что происходит в ее душе и мире в целом. Поскольку ведение дневника изначально не предполагает наличия читателя, то ложь и лицемерие в нем выступают аналогично самообману, а потому являются маловероятными. В результате дневник, как правило, ведется честно, открыто, непринужденно, отбор материала осуществляется преимущественно по искреннему желанию и усмотрению его автора. Основной вопрос в разделе на эту тему — в какой мере рассказчица следует за неким реально существовавшим дневником.

Четвертая глава посвящена более подробному изучению сюжетной арки героинь и проявления мотивов в повести. Внутри каждого нарратива существует своя более

детализированная и конкретная система персонажей. Среди составляющих персонажа: имя, пол, возраст, характер, мотивы, действия, привычки, внешность, речь, материальное имущество, социальное положение, профессия и т. д. Особое значение в анализе персонажей имеет то, каким образом возникают характеристики. В нашей модели нарративного анализа мы видим три ключевых вопроса:

- 1) рассмотрение желаний и мотиваций персонажей, их взаимоотношений;
- 2) интересное взаимодействие персонажей и развитие ситуации;
- 3) на какие элементы текста стоит обращать внимание для истолкования смысла, которым герои наделяют переживаемые события.

Первым проанализированным персонажем была Анонимная героиня. Она является воплощением двух принципов: “царица” и “любовница” Героиня незаконнорожденный ребенок, воспитывается бабушкой, Юную особу будоражит тайна ее рождения. Она "учится жизни кусочками", осколками, отражаясь и растворяясь в глазах возлюбленной и незнакомцев. Эта черта характеризует образ девушки. Незнание жизни, пассивность к любви, отсутствие стремлений к чему-либо толкает ее в объятия театральной дивы. Очевидно, перед нами лишь небольшой отрезок духовного пути героини – одно из подобных колебаний, которые ей еще не раз предстоит испытать. В конце произведения содержится намек на то, что традиционная интерпретация персонажа может оказаться ошибочной. Фундамент ее арки персонажа — цель, которую тот преследует: Сюжетная цель героини оказывается самоопределением. Анонимная героиня покорная и невинная девушка в отправной точке. Посередине или во второй половине повествования с героинем происходят внутренние перемены, намечается пегелом. И в конце мы видим совсем другого человека. Персонаж приобрел опыт, который изменил ее: и героиня бунтует, заземляется, опошляется, смеет отражаться, неверная, в тридцати трех парах глаз. Ее арка персонажа также применима к модели «Пути героя» Кэмпбелла. Второй персонаж, проанализированный нами, – это Вера, определенной нами «трагическая менада». Вера – трагическая актриса и трагическая ее судьба. Ее конфликт– центральное противоречие, которое является движущей силой развития истории. Он выражен в столкновении двух или более противоположных взглядов, вследствие чего возникает проблема и разворачивается сюжет. С одной стороны, она хочет

сохранить красавицу для себя одной, но и отпустить свою возлюбленную «в мир», к другим людям. Ее сюжетная арка— хрестоматийный пример пути главного героя в трагедии. Герой трагедии — сильная незаурядная личность, обречённая на гибель; Вера— трагическая актриса на службе Диониса и как богиня, спустившаяся на землю. В общем, герой трагедии обладает внутренней трещиной- гамартией. Гамартия — одна из доминирующих черт героя в античной драме. Именно она в итоге подталкивает его к трагическому финалу. Вера имеет множество недостатков и предпосылки ее трагической судьбы могут быть различными. В трагедии главное действующее лицо пытается разрешить неразрешимое, что только усугубляет его внутренний разлад, обостряет конфликт. В повести Вера пытается сохранить красоту ее возлюбленной, но попытка воплощения неземной красоты в земных формах ведет к ее разрушению. Четвертая глава продолжается с выявлением основных мотивов романа. Основным методом обнаружения мотивов стал многоаспектный мотивный анализ, включающий в себя интертекстуальный, тематический и сопоставительный метод. Мотив — относительно устойчивый формально-содержательный компонент художественного произведения, формирующийся вокруг ключевого понятия, характеризующийся пространственно-временной повторяемостью, способный к модификации и стремящийся к накоплению над контекстуального значения. Мотивы обеспечивают смысловые связи внутри текста и между текстами, они объединяют тексты в единое смысловое пространство. В диссертации изучаются два комплекса мотивов — жанровые условности и интертекстуальные мотивы. Жанровая условность — устоявшийся мотив, привязанный к определенному повествовательному жанру. По мнению критиков, «Тридцать три урожая» не только относится к жанру житийно-творческого текста, но и к трагедии и любовному роману. В повести Зиновьевой-Аннибал, как в любовном романе, сюжет вращается вокруг любовных отношений. Читатель любовного романа вовлечен во взаимоотношения героев на эмоциональном уровне и испытывает чувство удовлетворения от финала. В частности, писательница демонстрирует читателю чувство, в основе которого лежит лишь физическая страсть, изначально предполагала скорое расставание героинь. Среди мотивов любовного романа в истории существуют мотив «разницы в возрасте», мотив «обречённой любви» и мотив «брака по расчету». Разница в

возрасте указывает, кто является перевозчиком «мужского начала» в отношениях (Вера). Дихотомическая пара «брак по расчету- обречённая любовь»- мотив старый как мир. В «Тридцати трех уродах», особую группу образуют мотивы декадентской повести. Тема лесбийской любви следует конвенциям французского декаданса и их отношение следуют критериям «consumptive love». По сценарию декаданса развивается любовь в творчестве Зиновьевой-Аннибал любовь: речь здесь идёт не об ожидании светлого чувства, а о подготовке к катастрофе, которая исключает выживание двоих. Трагическое — основа ее концепции эроса. Природа любви Л. Д. Зиновьевой-Аннибал антиномична: она сочетает любовь и ненависть, предстает неотделимой от Страсти и Смерти. Нередко эта концепция эроса делает невозможным счастливое разрешение любовной коллизии и реализацию утопического проекта преобразования мира любовью. Кроме того, в повести также появляется архетип «роковой женщины». Роковая женщина— драматический мотив. Речь в данном случае может идти как о главном герое художественного произведения, так и об антагонисте или же вообще о второстепенных персонажах. Суть его в том, что персонаж из сентиментальных соображений идёт на серьёзный риск и это для него все очень плохо заканчивается. Трагичность «Тридцати три урода» построена на выявлении различных трагических мотивов, способствующих раскрытию темы. К примеру, как было уже сказано, Вера —трагическая героиня. Как житнетворческий текст, теория и жизнь переводятся на язык литературы. В центре повествования – процесс художественного творчества, созидания красоты силою любви; ее носительницей является актриса Вера. В «Тридцати трех уродах», один из главных персонажей является великой личностей, обладающей всемогуществом творца, которая, с одной стороны, несет в себе мессианские черты Христа и Диониса, устремленный к созданию и сохранения красоты, с другой – является мастером метаморфозы, меняет трагические маски и владеет почти дьявольским талантом притворяться. Ее планы оказываются иллюзией, и Вера становится пленницей рассказа, который она сама для себя и написала. Повесть строится на ключевых темах символизма (художник и его творение, несовпадение оригинала и копии, связь любви и жертвы) и показывает влияние искусства на жизнь. С данного этапа мы провели краткий исторический и литературный экскурс об интертекстуальных мотивах. В связи с этим мы можем заметить, что «Тридцать

три уroda» варьирует миф о Пигмалионе. Авторский вариант мифологического сюжета о Пигмалионе и Галатее у Л. Д. Зиновьевой-Аннибал всегда скорректирован контаминациями с другими сюжетами вплоть до видоизменения до неузнаваемости. Это может быть наслоение мотивов «голема» или Вл. Соловьева. Пигмалион может выполнять инструментальную функцию для самореализации героини и процесс творения красоты, а Галатеей будет анонимной героиней. Зиновьева-Аннибал «вживляет» в один традиционный сюжет другой. «Плод» усилий не будет равен простой сумме. При этом интертексте, сюда входят целые «тексты» культуры, многосоставные и многообразные, но все они «работают» по одной модели, выраженной в метатекстуальном коде мотива. В результате последующего анализа были выявлены наиболее значимые темы и мотивы, подчеркивающие воспроизведение философских концепций Платона (428/427 или 424/423–348/347 до н. э.), Владимира Сергеевича Соловьёва (1853–1900) и Вячеслава Иванова. Представления о любви в повести, связанные с платоновским диалогом «Пир». Для произведения характерна апология эллинистического культа красоты, отрицание аскетизма и утверждение чувственной природы любви. Зиновьева-Аннибал не «сдается» интерпретациям ни в духе воплощения платоновского идеала однополой любви, ни в духе борьбы за лесбиянство; любовный союз двух женщин не порождает бессмертных духовных детей в духе Платона, и традиционная любовь противопоставляется однополой в текстах со знаком «минус», как пошлая, обыденная и далекая от эстетических идеалов. Развертывая свою концепцию эроса, писательница опирается на программный идеал Вл. Соловьева, оказавшего значительное влияние на все поколение поэтов-символистов. Соловьев призывает к трансцендированию личности посредством любви. Через любовь к другому человек вступает в сферу божественного всеединства. Любовь, по Соловьеву, путь к Богу. Земное существо, которому адресована любовь, представляет собой воплощение идеальной божественной сущности. Следуя Платону и Соловьеву, Иванов формулирует идею *speculum speculi*: человек как «живое зеркало вселенной», в котором все вещи предстают в искаженном зеркальном отражении. Но это живое зеркало выселенной нуждается в другом, тем кто, являясь зеркалом зеркала, исправляет ошибку познания. Именно модель *speculum speculi* становится у Иванова фундаментом, на

который опираются «тройственные союзы». Следуя таким идеалам, Вера начинает с того, что вводит девушку в тайны красоты и искусств, объясняет религию Диониса и законы актерского искусства – вполне в соответствии с платонической моделью, по которой старший, «любящий», наставляет младшего, «возлюбленного», в искусстве жизни. Эти теории и повесть «Тридцать три урода» связаны между собой двумя процессами перевода: с одной стороны, философия становится повествовательным подтекстом, а с другой – двусмысленность сбивает с толку. В дальнейшем, в пятой и последней главе, анализируются повествовательные и композиционные стратегии, используемые автором для достижения определенного эффекта. Первый раздел заключается анализом приема дневника. Анализ текста в его различных жанровых реализациях не мыслится без учета таких составляющих процесса коммуникации, как мотивы и намерения, статусы и взаимоотношения, область общих знаний и культурных представлений, широко понимаемая коммуникативная ситуация. «Тридцать три урода» представляет собой дневниковые записи. Стратегия дневниковой формы повествования имеет автобиографическую корень: читать дневники было широко распространено среди гостей «башни», в связи с этим можно указать на стилистические сходства с дневником автора. Дневник как особый вид текста можно целесообразно проанализировать как форму коммуникации, хотя он и воспринимается традиционно как монологический жанр. Дневник представляет собой специфическую форму организации повествования, что связано с его пограничным положением по отношению как к художественным, так и к документальным произведениям. Форма дневника, во-первых, акцентирует специфику повести как метафикционального и виртуального текста. Это проявляется, например, в том, что рассказчица, пишущая дневник, комментирует сам процесс записи. Во-вторых, дневник существует одновременно в «storyworld» и в реальном мире. Форма фиктивного дневника также получает свое значение в контексте женского письма и его предполагаемой автобиографичности. В качестве стратегии, в дневниковых записях внешние признаки дневникового повествования — датированность, периодичность ведения; автором приводятся документальные свидетельства, разговоры людей, выдержки из писем, собственные наблюдения. Дневник, являясь подвижной литературной формой, позволяет смешанную

реакцию, и писательница может иметь различные повествовательные приемы. К примеру, фрагментарный способ письма, характерный для дневниковой прозы, является особенностью, позволившей дневниковой форме повествования получить вызвать вопросы. Иными словами, дневниковая форма повести является, таким образом, повествовательным приемом, который ассоциирует произведение с традицией символистов и с клишированным представлением об автодокументальности женского письма.

Второй раздел посвящен инципиту самому началу повести. Его цель — представить темы и персонажей, которые будут появляться во время рассказа, и предоставить элементы, необходимые для понимания истории. «Тридцать три уroda» использует инципит «*in medias res*» — событие из середины, кульминации истории подаётся в начале, чтобы привлечь внимание читателя или зрителя. Зиновьева-Аннибал использует такой прием для определения жанра текста (вводится связь безымянной рассказчицы с актрисой Верой), объявления точки зрения, а также стилистический выбор автора (дневниковая форма). Первый абзац динамический. Чтобы увлечь читателя, писательница сразу переходит к сути вопроса с первого фрагмента, который представляет контекст происходящего (Стремление к красоте).

Раздел 5.3. фокусируется на четырех принципах повествования: сопереживание, *suspense*, любопытство и желание. Читатель берет книгу в руки для развлечения, чтобы забыть на время о проблемах и сложностях собственной жизни или чтобы узнать нечто новое. Литература — та безопасная зона, где присущий читателю здоровый скепсис остается за порогом текста. Художественное повествование обезоруживает читателя, ослабляет его недоверие и тем самым расчищает дорогу нарративной эмпатии. Некоторые нарративные стратегии усиливают и без того вольный поток сочувствия. Реакция читателей на шаблонные сюжетные ходы активизирует искреннюю эмпатию к предсказуемым поворотам и трафаретным персонажам. И хоть история выдуманная, но эмоции, которые читатель испытывает — настоящие. Читая, он получает новый эмоциональный опыт, а значит — меняется. В «Тридцати трех уroдах», Зиновьева-Аннибал вспоминает или переживает заново собственные подлинные, настоящие чувства и вкладывает в книгу все вечные вопросы, интересующие символистов. И так — удастся заручиться эмоциональным

вниманием читателя. Suspense — одно из основополагающих столпов повествования. Suspense — это сопереживание за героинь, доведенная до крайности, то гнетущее ощущение напряжения, дискомфорта, нагнетания, болезненного ожидания. Герой в тот момент должен подвергаться ощутимой потенциальной опасности. В повести самая большая опасность для героинь - смерть. Этот риск вызывает нарастание напряжённого ожидания. Чтобы приковать внимание читателя к книге, используя этот художественный прием, автор сообщит достаточно важную информацию о происходящих событиях, оставив неизвестным только одно – развязку. И кроме того, Эффект саспенса тесно связан с темпом повествования. Действительно, фрагментация и виртуальность текста способствуют этой цели. Понятие «виртуальность текста», в последние годы все шире используется в нарратологии. «Виртуальностью» характеризуются прежде всего такие произведения, в которых развитие истории недостаточно конкретизировано, т. е. относительно того, что именно произошло в художественной реальности, могут существовать две или больше альтернативы. Например, в романе Зиновьевой-Аннибал достаточно четко дифференцируются виртуальности, возможность которых обычно удостоверяется самой формой их показа (соответствующие фрагменты текста можно уподобить отдельными сценами из драматического произведения, т. е. текст состоит из диалогов и кратких ремарок). Данное распределение нарратива благодаря выделению разных уровней становится своеобразной градацией самой фиктивной реальности. Обратную сторону медали занимают повествовательные экспозиционные и описательные стратегии. Экспозиция — это вставка справочной информации в рассказ. Эта информация может быть о настройке, символы предыстории, предшествующие сюжетные события, исторический контекст и т. д. В то же время описание- шаблон развития повествования, цель которого - сделать место объект персонаж яркими. В «Тридцати трех уродах» писательница, умеет в совершенстве сочетать экспозицию и описание. Другая стратегия, используемая Зиновьевой-Аннибал, является чеховским ружьем. Ружьё Чехова – принцип драматургии, способствующий отсечению жжению лишнего, созданию логичного сюжета, избавленную от ненужных деталей, и ожиданию поворотов сюжета. Ружья Чехова могут объединять в себе ряд сюжетных ходов, такие как отвлекающие манёвры или

предостерегающие знаки. Автор выбрал такой принцип в разных местах данного текста.

В разделе 5.5. рассмотрено символизм повести. Вникая в символ, мы не только рассматриваем его как объект, но одновременно позволяем произведению вызывать другие истории. Первые символические знаки: цифры. Самая важная числовая символика повести связана с цифрой 3 – важнейшее для символистов число. Число 3 в геометрии символизирует гармонию, множественность, творческую силу, созидание, обновление, рост, движение вперед, преодолевающее двойственность, внешнее выражение, синтез так как оно состоит из единиц и диады-множественности. Три — одно из самых положительных чисел в символике и религиозной мысли, но и в мифологии, легендах, сказках и литературе. Основные этапы истории происходят в аннотациях, заклеимённых цифрой три. Число 33 имеет выражение во многих духовных учениях. В христианстве, например, – это символ достижения и раскрытия духовного совершенства, возраст Христа. Можно также указать на стихотворение Иванова «Veneris Fumae». Также число 2 было повторным в произведении. Число 2 – двойственность, наделенное феминными качествами. Второй комплекс анализируемых символов — художественные символы. В частности, более подробно раскроем «лижущую пантеру» и «мученичество святой Агаты». В «Тридцати трех уродах» зверь, «лижущая пантера», встречается как произведение одного из тридцати трех художников. Известное как хищник, это животное может быть опасным. Пантеры были популярным символом в искусстве, культуре и литературе. Пантера обычно считается защитным, сильным и могущественным существом и символизирует дикую чувственность. С другой стороны, пантера считается одним из животных-символов Христа и Диониса. «Лижущая пантера» — скульптура, которая изображает могучую и опасную зверь, языком любовно вылизывающего самого себя и таким образом «пишущего» чаемый образ любимого существа. «Лижущая пантера» является одним из важнейших, даже ключевых, символов сюжетной арки Веры. Художник Сабуров пытался подарить Вере скульптуру. Но Вера отклонила его подарок. Скульптура — образ, бескомпромиссно определяющая Веру и о которой Вера в этот момент не хочет думать. Дар Сабурова – символ ее арки персонажа. Вера, отказываясь от подарка, как будто она отказывалась от своего

пути. Такой ход может быть главным, фатальным недостатком Веры. Наоборот, образ Святой Агаты почтен в картине. Картина представляет Агату голой с ниспадающим плащом. Из атрибутов пытки на изображении Агаты присутствуют щипцы, нож, огонь. В тексте, где содержится упоминание о картине, изображающей святую Агату, добавляя новые аспекты к той дискуссии, которую повесть ведет с фигурами Диониса и Христа. Картина святой Агаты, является миниатюрным воспроизведением целого произведения-«*mise en abyme*». Картина отживает к житию святой Агаты целиком. Святая Агата была богатой и благородной молодой христианкой – уроженкой Сицилии, жившей в III веке. Правитель области Квинтиан был поражен ее красотой и старался отвлечь ее от бога. Кульминацией мученичества святой Агаты стала вырывании сосков. Через ее фигуру образ груди получает особенное значение. Страдание – мученичество и жертва Агаты –отсылает к центральным эстетическим категориям символизма, к «религии страдающего бога», к Дионису. Необходимо обратить внимание на параллель между Агатой и Дионисом. Если связать самоидентификацию Агаты и Христа (очищение пшеницы) с атрибутом Диониса, виноградом появляется отсылка к христианскому причастию. В главе “5.5.3. Simboli dalla Grecia Antica: il dionisiaco e il platonico”, мы более подробно рассказываем о символах Диониса и Платона. В «Тридцати трех уродах» можно найти множество отсылок к дионисийскому мифу. Во внутреннем диалоге с Ницше и Ивановым, Зиновьева-Аннибал рассматривала творчество и дух с помощью дионисийского понятия. В повести, важное место занимает тема жертвы. Вера «как жертва и богиня» воплощает жертвующий своей цельностью Дионис. Ее характер в своей противоречивости, трагичности, страдании и склонности к эйфории можно охарактеризовать как дионисийский. Атрибут Диониса – виноград. Процесс изготовления вина, которое готовится из раздробленных виноградных гроздьев, привлекает жертву Диониса. Ведь в книге, описании Вериных глаз и груди безымянной героини обнаружат дионисийские знаки. Также повторится в некоторых других моментах произведения. Например, время написания дневника (с декабря по апрель) соответствует циклу смерти и нового рождения Диониса. Как было уже сказано, одна из основ повести Зиновьевой-Аннибал — концепция любви и творчества в «Пирам» Платона. Сюжет, персонажи, мотивная система –

насыщены отсылками к центральным концептам Платона. Символически творчество Платона проявляется, во-первых, в том, как повесть артикулирует центральную платоновскую метафору лестницы, ведущей к постижению идеи Красоты. В связи с этим мы можем заметить, что, лестница является важным лейтмотивом повести. Движение персонажей и особенно рассказчицы вверх и вниз по длинной лестнице тесно связано с развитием сюжета. Сначала рассказчица присоединяется к Вере и вступает в ее мир (Вера провожает любовницу в свою квартиру, куда ведет длинная лестница), а после создания портрета она оставляет Веру (Женщины не поднимаются по платоновской лестнице), и в повести опять появляется лестница. В конечном счете, мы рассмотрели, проблему художественного изображения реальных цветовых отношений в их психофизиологических, культурно-семиотических, эстетических значениях в повести. Мы видим, что основные цветовые символы в образной цветовой системе «Тридцати трех уродах» совпадают с наиболее часто используемыми цветами при начале XX века и с анализированными до сих пор изображениями. Красный и синий, как доминирующие цвета эпохи являются воплощением ее сущностных характеристик. Они воплощают ту дуальность телесного и духовного (Бога и дьявола) которая пронизывает всю историю. Есть и символы розы и камелии. Если для Веры, в розе реализуется тема жертвы, страдания и крестного пути, на который обречен художник-теург, чающий сохранения красоты, и навязывание своей воли анонимной героине, то для рассказчицы в семантическом значении «камелии» акцентируется ее конечная судьба — жажда жизни и вечная устремленность к освобождению.

Последнюю главу мы заключили анализом конца рассказа. Концовка — это плод возросших семян, которые были посеяны в начале и середине произведения. Зиновьева-Аннибал оставила читателю столько зацепок, чтобы он понимал, чем закончится история, но не догадывался об истине до последнего. В этом отрывке писательница увязывает все сюжетные нити. Все становится ясным и понятным, кроме одного — что конкретно произойдет с героиней после того, как она присоединилась к другому мужчине и сделала выбор (или почти сделала).

Основные выводы по результатам исследований можно сформулировать следующим образом.

Теоретическая значимость исследования определяется тем, что оно восполняет пробел в области нарратологического анализа, предлагая большое количество нарратологических формулировок как основу описания малоизвестной повести русского символизма, а также комплексный подход при исследовании литературного произведения в терминах теории нарратологии, то позволяет внести определенный вклад в изучение интертекстуальных отношений, с одной стороны, а с другой, в изучение основных понятий нарратологии.

Научная новизна исследования заключается в том, что в работе впервые делается попытка нарратологического анализа повести Зиновьевой-Аннибал. при котором основной единицей для анализа впервые служат понятия из русского формализма и нарратологии, классической и современной.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что ее положения могут быть использованы в области теории литературы и в междисциплинарных нарратологических исследованиях.

Bibliografia

Opere primarie

Л. Д. Зиновьева-Аннибал, *Тридцать три урода*, Москва, Рипол-Классик, 2021.

Opere secundarie

В. С. Барахов, *Литературный портрет как жанр мемуарной прозы//Русская литература. №2*, Москва, Наука, 1975.

Е. Баркер, *Творчество Лидии Зиновьевой-Аннибал*, Санкт-Петербург, Logos, 2003.

М. М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, Художественная литература, 1975.

М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва, Искусство, 1986.

А. Белый, *Символизм. Книга статей*, Москва, Мусагет, 1910.

П. Белокурова, *Словарь литературоведческих терминов*, Санкт-Петербург, Паритет, 2007.

А. А. Блок, *Литературные Итоги 1907 года, // Собрание сочинений в шести томах, том.5*, Москва, Правда, 1971. p.22

Н. А. Богомолов, *Русская литература начала XX века и оккультизм*, Москва, Новое литературное обозрение, 1999.

Н. А. Богомолов, С. В. Шумихин, *Михаил Кузмин: Дневник 1905–1907. Предисловие, подготовка текста и комментарии*, Санкт-Петербург, Изд-во Ивана Лимбаха, 2000.

Н. А. Богомолов, М. Вахтел, Д. О. Солодка, *Вячеслав Иванов и Лидия Шварсалон: первые письма. Вступительная статья*, Новое литературное обозрение, 2007.

Н. А. Богомолова, подготовка текста Д. О. Солодкой и Н. А. Богомолова

Н. А. Богомолов, *Переписка с Лидией Зиновьевой-Аннибал. 1894–1903. Том 1*, Москва, Новое литературное обозрение, 2009.

Н. А. Богомолов, *Вокруг „Серебряного века“: Статьи и материалы*, Москва, Новое литературное обозрение, 2010.

Н. А. Богомолов, *О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче*, Москва, Издательство Кулагиной, 2010.

А. Бозрикова, Л. Татару, (ред.) *Русский след в нарратологии*, Балашов, Балашовский институт (филиал) Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского, 26—28 ноября 2012 г., 2012.

- Н. Бродский, А. Лаврецкий, Э. Лунин и др. (ред.), *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т*, Москва-Ленинград, изд-во Л. Д. Френкель, 2001.
- Д. Л. Бургин, *«Оттяготела...»: русские женщины за пределами обыденной Жизни*, Санкт-Петербург, Инапресс, 2004.
- А. Н. Веселовский, *Историческая поэтика*, Москва, Высшая школа, 1989.
- С. А. Венгеров, *Критико-библиографический словарь русских писателей и ученых. Т. VI*, Санкт-Петербург, Семеновская Типолитография (И. Ефрона), 1904.
- С. А. Венгеров (Под ред.), *Русская литература XX века*, Москва, Мир, 1918.
- В. В. Виноградов, *О теории художественной речи*, Москва, Высшая Школа, 1971.
- Г. О. Винокур, *Биография и культура*, Москва, ЛКИ, 2007.
- М. А. Волошин, *История моей души*, Москва, Аграф, 2000.
- М. В. Волошина (Сабашникова), *Зелёная Змея. История одной жизни*, Москва, Энигма, 1993.
- Воспоминания о Максимилиане Волошине. Сборник*, Москва, Советский писатель, 1990.
- Л. С. Выготский, *Психология искусства*, Ростов-на-Дону, изд-во «Феникс», 1998.
- Л. Я. Гинзбург, *О психологической прозе*, Ленинград, Художественная литература, 1977.
- М. М. Гиршман, *Ритм художественной прозы*, Москва, Советский писатель, 1982.
- М. М. Гиршман, *Литературное произведение: теория и практика анализа*, Москва, Высшая школа, 1991.
- С. М. Городецкий, *Огонь за решеткой, // Золотое руно. 1908. № 3–4*, Москва, Издательство Золотое Руно, 1908.
- И. А. Груздев, *О маске как литературном приеме (Гоголь и Достоевский) // Жизнь искусства. 1921. 4 октября. № 811. С. 6; 1921. 5 ноября. № 817. С. 4*, Петроград, Жизнь искусства, 1921.
- И. А. Груздев, *Лицо и маска // Серапионовы братья. Заграничный альманах*, Берлин, Издательство «Русское Творчество», 1922.
- И. Я. Гурлянд, *Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство, № 28, 11 июля*, 1904.
- Г. Г. Елизаветина, *Русский и западноевропейский классицизм. Проза*, Москва, Наука, 1982.
- А.Б. Есин, *Принципы и приемы анализа литературного произведения. Учебное пособие. – 3-е изд.*, Москва, Флинта, Наука, 2000.
- А.Б. Есин, *Психологизм русской классической литературы. Учебное пособие*, Москва, Флинта, Наука, 2011.

- В.М. Жирмунский, *Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии*, //Поэтика, 2, 1927.
- Л. Д. Зиновьева-Аннибал, *Трагический зверинец*, Санкт-Петербург, Оры, 1907.
- Л. В. Иванова, *Книга об отце. Воспоминания*, Москва, Феникс, 1992.
- Б. О. Корман, *Итоги и перспективы изучения проблемы автора* // Ф. Белчикова, *Страницы истории русской литературы: К 80-летию члена-корреспондента*, Москва, Издательство Академии наук СССР, 1971.
- Б. О. Корман, Л. И. Тимофеев(ред.), С. В. Тураев(ред.), *Краткий словарь литературоведческих терминов* / Москва, «Просвещение», 1974.
- Б. О. Корман, *Избранные труды по теории и истории литературы*, Ижевск, Издательство Удмуртский государственный университет, 1992.
- А. В. Лавров, *Русские символисты. Этюды и разыскания*, Москва, Прогресс-Плеяда, 2007.
- Я. С. Левченко, И. А. Пильщиков, *Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание: Коллективная монография*, Москва, Новое литературное обозрение, 2017.
- А. А. Лицук, Ж.В. Лицук, *Мемуары как феномен культуры Серебряного века: Монография*, Нижневартовск, Изд-во Нижневартовского государственного университета, 2014.
- Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва, Искусство, 1970.
- Ю. М. Лотман, *Статьи по семиотике и топологии культуры*, Таллин, «Александра», 1992.
- Ю. М. Лотман, *Автокоммуникация: «я» и «другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры)* // Ю. М. Лотман, *Семиосфера*, Санкт-Петербург Искусство-СПБ, 2000.
- С. И. Машинский, *О мемуарно-автобиографическом жанре* // *Вопросы литературы*. - 1960–№6, 1960.
- И. Г. Минералова, *Русская литература Серебряного века: поэтика символизма*, Москва, Флинта / Наука, 2003.
- М. В. Михайлова, *Бабы с пьесами... в эпоху modern*, // *Женская драматургия Серебряного века*, Санкт-Петербург, Гиперион, 2009.
- М. В. Михайлова, *В. Я. Брюсов о женщине (анализ гендерной проблематики творчества)* // *Брюсовские чтения 2002 года*, Ереван, 2004.
- М. В. Михайлова, *Вячеслав Иванов и Лидия Зиновьева-Аннибал: крах «идеального союза» или «яркий образ возможного счастья?»*, // С. Ю. Вадимовна (Ред.), *Философские эманации любви*, Москва, Издательский Дом ЯСК, 2018.

Т. Л. Никольская, *Творческий путь Л. Д. Зиновьевой-Аннибал*// *Ученые записки Тартуского гос. университета: вып. 831 Блоковский сборник*, Тарту, Тартуский государственный университет, 1998.

А. Н. Николюкин, *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва, РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК, «Интелвак», 2001.

Г. В. Обатнин, *Вяч. И. Иванов. Предисловие к повести Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три уroda»*. Публикация, подготовка текста, предисловие и примечания Г. В. Обатнина, // Н.А. Богомоллов(составитель), *de Visu*, 1993, Москва, Агентство «Алфавит», 1993.

Д. В. Ойнас, С. А. Зырянова, А. И. Сорокин, *Усадьба Гумнищи. К вопросу о реконструкции*//*Сборник статей I Международной конференции "Бальмонт и мировая культура"*, Шуя, 1994.

А. А. Реформатский, *Опыт анализа новеллистической композиции*, Москва, Опояз, 1922.

А. А. Реформатский, *Фонология и морфология. Избранные работы*, Москва, Юрайт, 2018.

П. Рикёр, *История и истина*, Санкт-Петербург, Алетейя, 2002.

П. Рикёр, *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*, Москва, Академический проект, 2008.

П. Рикёр, *Я-сам как другой*, Москва, Издательство гуманитарной литературы, 2008.

Н. Т. Рымарь, *Введение в теорию романа*, Воронеж, Воронежского университета, 1989.

О. Рябов, *Женщина и женственность в философии Серебряного века*, Иваново, Ивановский гос. Университет, 1997.

И. В. Силантьев, *Поэтика мотива*, Москва, Языки славянской культуры, 2004.

Т. И. Сильман, *Подтекст как лингвистическое явление* // *Филологические науки. 1969. № 1*, Москва, Алмавест, 1969.

Т. И. Сильман, *"Подтекст — это глубина текста"*//*Вопросы литературы, 1969, №1*, Москва, Большой Гнездниковский переулок, 1969.

Т. И. Сильман, *Заметки о лирике*, Ленинград, Издательство «Советский писатель (Ленинградское отд.)», 1977.

А. П. Скафтымов, *Поэтика художественного произведения*, Москва, Вывшая Школа, 2007.

Н. В. Скляр, *Нарративные стратегии в автобиографиях М. Райх-Райницкого «Моя жизнь» и «Сейчас» К.Х. Борера / Н. В. Скляр, Д. А. Тамбовцева* // *Актуальные вопросы современной филологии и журналистики*, 2018.

В. С. Соловьев, *Смысл любви*, Москва, Издательство «Рипол-Классик», 2022.

- С. А. Токарев (ред.), *Мифы народов мира, т. 2*, Москва, Советская энциклопедия 1982.
- Б. В. Томашевский, *Теория литературы: Поэтика*, Москва, Аспент Пресс, 1999.
- Ю. Н. Тынянов, *Архансты и Новаторы*, Ленинград, Прибой, 1929.
- Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы*. Кино, Наука, Москва, 1977.
- В. В. Тюпа, *Очерк современной нарратологии. Критика и семиотика*, Москва, РГГУ, 2002.
- Б. А. Успенский, *Семиотика искусства*, Москва, Школа «Языки русской культуры», 1995.
- Б. А. Успенский, *Поэтика композиции*, Санкт-Петербург, Азбука, 2000.
- О. М. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, Москва, «Лабиринт», 1997.
- А. Ханзен-Лёве, *Русский Символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм*, Санкт-Петербург, Академический проект, 1998.
- А. Ханзен-Лёве, *Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*, Москва, Языки славянской культуры, 2001.
- А. Ханзен-Лёве, *Русский Символизм. Система поэтических мотивов. Космическая символика*, Санкт-Петербург, Академический проект, 2003.
- Ш. Шахадат, *Искусство жизни. Жизнь как предмет эстетического отношения в русской культуре XVI–XX веков*, Москва, Новое литературное обозрение, 2017.
- В. В. Шилин, *Словарь литературоведческих терминов*, Москва, Тривант, 2009.
- А. Б. Шишкин, *Симпозион на петербургской башне в 1905–1906 гг. // Русские пиры. Альманах 'Канун'. Выпуск. 3*, Санкт-Петербург, Пушкинский Дом, 1998.
- А. Б. Шишкин, Л. Д. Зиновьева-Аннибал. *Из дневника 1904 и 1906 гг.* // В. Багно, Д. Малмстад, М. Маликова, *На рубеже двух столетий. Сб. в честь 60-летия А. В. Лаврова*, Москва, Новое литературное обозрение Санкт-Петербург, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2009.
- В. Б. Шкловский, *Сюжет в кинематографе // Литература и кинематограф*, Берлин, Русское универсальное издательство, 1923.
- В. Б. Шкловский, *О теории прозы*, Москва, Федерация, 1929.
- В. Б. Шкловский, *Заметки о прозе русских классиков*, Москва, Советский писатель, 1953.
- В. Б. Шкловский, *Собрание сочинений в 3 томах*, Москва, Художественная литература, 1973.
- В. Б. Шкловский, *О теории прозы*, Москва, Советский писатель, 1983.
- Р.О Шор, *Формальный метод' на западе. Школа Зейферта и 'реторическое' направление// Ars Poetica, Сборники подсеции теоретической поэтики, I*, Москва, Государственная Академия Художественных Наук, 1927.

- В. Шмид, *Нарратология*, Москва, Языки славянской культуры, 2003.
- Б. М. Эйхенбаум, *Молодой Толстой*, Берлин, Изд-во З. И. Гржебина, 1922.
- К. Эконен, *Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме*, Москва, Новое литературное обозрение, 2011.
- Л. Энгельштейн, *Ключи счастья: секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX–XX веков*, Москва, Терра-Тегга, 1996.
- Aarne Antti, Thompson Stith, *The types of the folktale. A classification and bibliography*, Helsinki, Suomalaisen Tiedeakatemia, 1961.
- Adam Jean-Michel, *Les Texts: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1997.
- Alber Jan, Olson Greta, *How to Do Things with Narrative: Cognitive and Diachronic Perspectives*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2018.
- Aristotele, *Retorica e Poetica*, Zanatta Marcello (a cura di), Torino, UTET, 2014.
- Bachtin Michail, *Estetica e Romanzo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2001.
- Bachtin Michail, *Dostoevskij*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2001.
- Bachtin Michail, *Michail Bachtin e il suo circolo. Opere 1919-1930*, Ponzio Augusto, Ponzio Luciano (a cura di), Milano, Bompiani, 2014.
- Baggerman Arianne, Dekker Rudolf M., Mascuch Michael J. (a cura di), *Controlling Time and Shaping the Self: Developments in Autobiographical Writing since the Sixteenth Century*, Leiden, Brill, 2011.
- Bal Mieke, *Narratology: Introduction to the theory of narrative. Fourth edition*, Toronto, University of Toronto Press, 2017.
- Baldick Chris, *The Oxford dictionary of literary terms*, Oxford, Oxford University Press, 2015.
- Barthes Roland, *An Introduction to the Structural Analysis of Narrative*, in *New Literary History, Winter, 1975, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1975.
- Barthes Roland, *L'aventure semiologique*, Paris, Seuil, 1985.
- Barthes Roland, *La morte dell'autore* in Id., *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988.
- Beach Lee R., Bissell, Byron L., *A new theory of mind: The theory of narrative thought*, Newcastle, Cambridge Scholars, 2016.
- Bell Alice, Ryan Marie Laurie, *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2019.
- Berger Nadine, Habermas Tilmann, *Retelling everyday emotional events: Condensation, distancing, and closure*, in *Cognition and Emotion 25*, University of Florida, 2011.
- Besant Walter, James Henry, *The Art of Fiction*, Amsterdam, Leopold Classic Library, 2015.

Binswanger Christa, *Ein Gender-Blick auf die Ästhetik der Androgynie in Nagrodkajas Gnev Dionisa und Zinov'eva-Annibals Tridcat' tri uroda*, in *Specimina phil. Slav. Band 128*, München, Otto Sagner, 2000.

Booth Wayne C., *The Rhetoric of fiction. Second edition*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983.

Bremond Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

Bremond Claude, *The Logic of Narrative Possibilities*, in *New Literary History, Spring, 1980, Vol. 11, No. 3, On Narrative and Narratives: II Spring*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1980.

Brooks Peter, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

Bruss Elizabeth, *Autobiographical Acts: The changing situation of a literary genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

Burdorf Dieter, Fasbender Cristoph, Burkhard Moennighoff, *Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Metzler, 2007.

Cadamagni Cinzia, *Il Circolo Linguistico di Mosca e i primi esperimenti di "analisi morfologica" del fatto letterario*, in Accattoli Agnese, Piccolo Laura, *20/Venti ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo*, Roma, Romatre-Press, 2022.

Campbell Joseph, *l'eroe dai mille volti*, Torino, Lindau, 2016.

Carroll Noël, *Narrative Closure*, in Livingston Paisley, Plantinga Carl (edito da), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, London, Routledge, 2008.

Cattabiani Alfredo, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori, 2016.

Chandler Daniel, Munday Rod, *A dictionary of media and communication*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

Chatman Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.

Childers Joseph, Hentzi Gary (edito da), *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*, New York, Columbia University Press, 1995.

Cohn Dorrit, *Signposts of Fictionality: A Narratological Perspective*, in *Poetics Today, Winter, 1990, Vol. 11, No. 4, Narratology Revisited II (Winter, 1990)*, Durham, Duke University Press, 1990.

Cohn Dorrit, *Le Propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001.

Colonna Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram, 2004.

Coursaud Jean-Baptiste, *Postfazione. L'amore irrequieto di Andersen*, in Andersen Hans C., Lacombe Benjamin, *La sirenetta*, Segrate, Rizzoli, 2022.

Criveller Claudia, *A proposito della fiction autobiografica: un inquadramento teorico sullo sfondo del formalismo russo* in Cavaion Danilo, Criveller Claudia, Mingati Adalgisa (a cura di), *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, Trento, Università degli studi di Trento, 2011.

Culler Jonathan, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. With a new Preface by the Author*, London, Routledge, 2001.

Da Voragine Iacopone, *La leggenda aurea. Vite dei Santi*, Wrocław, A piccoli passi edizioni, 2016.

Dawson Paul, *Delving into the Narratological "Toolbox". Concepts and Categories in Narrative Theory*, in *Style, Vol. 51, No. 2*, Philadelphia, Penn State University Press, 2017.

De Jong Irene J., *I classici e la narratologia. Guida alla lettura degli autori greci e latini*, Roma, Carocci editore, 2017.

Defarges Françoise, *Lydia Zinovieva-Annibal: Being a Woman and a Writer in the Russian Silver Age*, in *Revue Russe N°51*, Paris, Institut d'Etudes Slaves, 2019.

Dionne Ugo, *La voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Seuil, 2008.

Del Lungo Andrea, *Gli inizi difficili: per una poetica dell'incipit romanzesco*, Padova, Unipress, 1997.

Doležel Lubomír, *Mimesis and Possible Worlds*, in *Poetics Today 9*, 1988.

Doležel Lubomir, *Occidental Poetics: Tradition and Progress*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1990.

Dobrovsky, Serge, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

Eakin Paul J., *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

Eakin Paul J., *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Eco Umberto, *The Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

Eco Umberto, *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 2011.

Eco Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2011.

Eco Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2011.

Ejchenbaum Boris, *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale*, Bari, De Donato, 1968.

- Escarpit Denise, *Le récit d'enfance*, Paris, Editions du Sorbier, 1993.
- Field Trevor, *Form and Function in the Diary Novel*, Lanham, Rowman & Littlefield, 1989.
- Fludernik Monika, *Towards a "Natural" Narratology*, London, Routledge, 1996.
- Fludernik Monika, Margolin Uri, *Introduction*, in *Special Issue German Narratology I of Style 38, Summer 2004, Vol. 30, No. 2*, Philadelphia, Penn State University Press, 2004.
- Fludernik Monika, *An introduction to Narratology*, London, Routledge, 2009.
- Forster Edward M., *Aspects of the Novel*, London, Hodder & Stoughton, 1927.
- Fotis Jannidis, Lauer Gerhard, Winko Simone (a cura di), *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, Berlin/New York, de Gruyter, 2009.
- Garrett Matthew (a cura di), *The Cambridge Companion to Narrative Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- Gasparini Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.
- Gasparini Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- Gasparov Boris, Hughes Robert P., Paperno Irina (a cura di), *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- Genette Gérard, *Figure IV. Nuovo discorso del racconto*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1987.
- Genette Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1989.
- Genette Gérard, *Fiction & Diction*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1993.
- Genette Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.
- Gerrig Richard J., *Experiencing Narrative Worlds. On the psychological activities of reading*, New Haven, Yale University Press, 1993.
- Gibson Andrew, *Towards a Post-modern Theory of Narrative*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996.
- Giovannetti Paolo, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015.
- Gordon Felicia, *The Brontës*, Essex, Pearson Education Limited, 1989.
- Gozdek Agnieszka, *Antropologiczny aspekt pisarstwa Lidii Zinowjewej-Annibał. Obraz kobiety w dramacie Кольца*, in *Studia Wschodniosłowiańskie*, 2019, tom 19, Białymstok, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2019.
- Gottschall Jonathan, *The storytelling animal: How stories make us human*, Boston and New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

Greber Erika, *Mystifikation und Epochenschwelle (Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus)*, in *Wiener Slawistischer Almanach 32*, Pieterlen, Peter Lang, 1993.

Greimas Algerdas J., *Structural Semantics: An Attempt at a Method*, Lincoln, Nebraska University Press, 1983.

Greimas Algerdas J., *Del Senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1994.

Grell Isabelle, *Genèse et autofiction*, Louvain-la Neuve, Bruylant-Academia, 2007.

Grossman Joan D., Paperno Irina (edito da), *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

Hamburger Kate, *The logic of literature*. Second, revised edition, Bloomington, Indiana University Press, 1973.

Hamon Philippe, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 2003.

Hanke Suzette A., *Shattered Subjects: Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St. Martin's Press, 1999.

Hansen Per Krogh, Pier John, Roussin Philippe, Schmid Wolf, (a cura di), *Emerging Vectors of Narratology*, Berlin, de Gruyter, 2017.

Herman David (edito da), *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Ohio, Ohio State University Press 1999.

Herman David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

Herman David, Jahn Manfred, Ryan Marie-Laurie (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005.

Herman David (a cura di), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

Huet Pierre-Daniel, *Trattato sull'origine dei romanzi*, Torino, Einaudi, 1977.

Hühn, Peter et al., *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Berlin, de Gruyter, 2009.

Hulan Haley, *Bury Your Gays: History, Usage, and Context*, in *McNair Journal*, Vol. 21, Grand Valley State University, 2017.

1, Article 6.

Huntley Chris, Phillips Melanie Anne, *Dramatica. A new theory of story. Fourth edition*, Screenplay Systems Incorporated, 2001.

Jakobson Roman, *Language in Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1987.

Jakobson Roman, *Saggi di linguistica generale. Cura e introduzione di Luigi Heilmann*, Milano, Feltrinelli, 2002.

Johnson Wendell Stacy, *Sons and Fathers: The generation Link in Literature 1780-1980*, New York, Peter Lang, 1986.

Kerrigan William, *A Theory of Female Coyness*, in *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 38, no. 2, University of Texas Press, 1996.

Kindt Tom, Müller Hans-Harald, *What Is Narratology? Questions and Answers regarding the Status of a Theory*, Berlin, Walter de Gruyter, 2003.

Kindt Tom, Müller Hans-Harald, *The Implied Author. Concept and Controversy*, Berlin, de Gruyter, 2006.

Kreiswirth Martin, *Tell Me a Story: The Narrativist Turn in the Human Sciences*, in (Id.), Carmichael Thomas (a cura di), *Constructive Criticism: The Human Sciences in the Age of Theory*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

Kristeva Julia, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, in *Dies.: Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, 1969.

Labov William, Waletzky Joshua, *Narrative analysis: oral versions of personal experience*, in Helm June (a cura di), *Essays on the Verbal and Visual Arts*, Seattle, University of Washington Press, 1967.

Labov William, *The Transformation of experience in narrative syntax*, in Id., *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972.

Lachmann Renate, *Der Demiurg und seine Phantasmen. Schöpfungsmythologische Spekulationen im Werk von Bruno Schulz*, in Drubek-Meyer Natascha, Kosta Peter, Meyer Holt, *Juden und Judentum in Literatur und Film des slavischen Sprachraums. Die geniale Epoche*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1999.

Lammert Eberhard, *Bauformen Des Erzählens*, Stuttgart, Metzler, 1955

Latham Sean, *The Art of Scandal. Modernism, Libel Law, and the Roman à Clef*, Oxford, Oxford University Press, 2009.

Lejeune Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il mulino, 1986.

Lèvi-Strauss Claude, *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

Lotman Jurij, *La semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985.

Lubbock Percy, *The Craft of Fiction*, London, Cape, 1972.

Lukàcs Georg, *The Theory of the Novel. A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature*, London, Merlin Press, 1971.

MacKenzie Ian, *Narratology and Thematics*, in *Modern Fiction Studies*, Vol. 33, No. 3, SPECIAL ISSUE: NARRATIVE THEORY (Autumn 1987), Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1987.

- Makaryk Irena R., (a cura di), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, 1993.
- Manfred Jahn, *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, in *Style, Summer 1996, Vol. 30, No. 2, Rhetoric and Poetics*, Philadelphia, Penn State University Press, 1996.
- Marchese Angelo, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1994.
- Marsh Rosalind J., *Gender and Russian Literature: New Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Martens Lorna, *The Diary Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Martin Robert Bernard, *The Accents of Persuasion: Charlotte Brontë's Novels*, London, Faber and Faber Limited, 1966.
- McGill Robert, *The treacherous imagination: intimacy, ethics, and autobiographical fiction*, Columbus, Ohio University Press, 2013.
- Medarić Magdalena, *Автобиография и автобиографизм*, in *Russian Literature* 40, 1996.
- Merry Bruce, *The Literary Diary as a Genre*, in *The Maynooth Review / Revieú Mhá Nuad, May 1979, Vol. 5, No. 1*, Maynooth, Faculty of Arts, Celtic Studies & Philosophy NUIM, 1979.
- Mingati Adalgisa, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij(1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in *Ticontre. Teoria, Testo, Traduzione*, n. 12, Trento, Università degli studi di Trento, 2019.
- Misch Georg, *A History of Autobiography in Antiquity. Vol. I*, London, Routledge & Kegan Paul, 1950.
- Molino, Jean, Lafhail-Molino Raphaël, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal-Arles, Leméac-Actes Sud, 2003.
- Moretti Franco, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- Müller Günther, *“Erzählte Zeit und Erzählzeit.” Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider*, Tübingen, Mohr, 1948.
- Neri Laura, *Identità e Finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, ledizioni, 2012.
- Olney James, *Metaphors of Self. The meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Olney James (edito da), *Autobiography: Essays theoretical and critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- Pagliuca Concetta M., Penacchio Filippo, *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Milano, Biblion Edizioni srl, 2021.
- Paperno Irina, *Chernyshevsky and the Age of Realism: A Study in the Semiotics of Behavior*, Stanford, Stanford University Press, 1988.

- Pascal Roy, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Harvard University Press, 1960.
- Patsi Garin, *Επίτομο Λεξικό Ελληνικής Μυθολογίας*, Πρέβεζα, Χάρης Πάτσης, 1978
- Pavel, Thomas G., *The Poetics of Plot. The Case of English Renaissance Drama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
- Pavel Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- Phelan James, Rabinowitz Peter J., *A Companion to Narrative Theory*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2005.
- Platone, *Simposio*, Giovanni Reale (a cura di), Milano, Bompiani, 2000.
- Platone, *Repubblica*, Radice Roberto, Reale Giovanni (a cura di), Milano, Bompiani, 2009.
- Polkinghorne Donald E., *Narrative knowing and the human sciences*, New York, State University of New York Press, 1988.
- Pouillon Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.
- Prince Gerald, *Dictionary of Narratology. Revised edition*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2003.
- Propp Vladimir J., *La morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Levi-Strauss e una replica dell'autore*, Bravo Gian Luigi (a cura di), Torino, Einaudi, 2000.
- Richardson Brian, *Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory*, in *Modern Drama*, Vol. 40, No. 1, Spring 1997, Toronto, University of Toronto Press, 1997.
- Richardson Brian, *Recent Concepts of Narrative and the Narrative of Narrative Theory*, in *Style*, Vol. 34, No. 2, *Concepts of Narrative (Summer 2000)*, Philadelphia, Penn State University Press, 2000.
- Ricoeur Paul, *Tempo e Racconto. Volume primo*, Milano, Jaca Books, 1986.
- Ricoeur Paul, *Tempo e Racconto. Volume secondo*, Milano, Jaca Books, 1999.
- Ricoeur Paul, *Tempo e Racconto. Volume terzo*, Milano, Jaca Books, 1999.
- Rimmon-Kenan Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London, Routledge, 1983.
- Rosslyn Wendy, Tosi Alessandra, *Women in Nineteenth Century Russia: Lives and Culture*, Cambridge, Open Book Publishers, 2012.
- Ryan Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Schmid Wolf, *Russische Proto-Narratologie: Texte in Kommentierten Übersetzungen*, Berlin, The Gruyter, 2009.
- Selden Raman, *The Cambridge History of Literary Criticism Volume 8. From Formalism to Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

- Smith Sidonie, Watson Julia, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
- Stanzel Franz, *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses*, Bloomington, Indiana University Press, 1971.
- Sternberg Meir, *Telling in Time (II); Chronology, Teleology, Narrativity*, in *Poetics Today*, no. 13, 1992.
- Telò Mario, *Archive Feelings. A Theory of Greek Tragedy*, Columbus, University of Ohio Press, 2020.
- Tempio Antonio, *Agata cristiana e martire nella Catania romana. La vita, gli oggetti e i luoghi di culto*, Catania, Giuseppe Maimone editore, 2003.
- Tchougounnikov Serge, *Russian Formalism vs. Germanic Formalism: exploring the concept of European Formalism*, in *Linguistic Frontiers*, IV, n.2, 2021.
- Thon Jan-Noël, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2018.
- Todorov Tvezan (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1968.
- Todorov Tvezan, *Grammaire du Decameron*, The Hague-Paris, Mouton, 1969.
- Todorov Tvezan, *Poétique de la rose*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- Todorov Tvezan, *La letteratura in pericolo*, Milano, Garzanti, 2008.
- Tynjanov Jurij, *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, il Saggiatore, 1968.
- Vogler Christopher, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Writers. Third edition*, Studio City, Micheal Wiese Productions, 2021.
- Vološinov Valentin N., *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1973.
- Wagner-Egelhaaf Martina, *The Handbook of Autobiography/Autofiction*, Berlin, De Gruyter, 2019.
- White Hayden, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, in *Critical Inquiry*, Autumn, 1980, Vol. 7, No. 1, *On Narrative*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- Zeman Sonja, *Perspectives on narrativity and narrative perspectivization*, Amsterdam, John Benjamins Publishing, 2016.
- Zinov'eva-Annibal Lidija, *Trentatré mostri e altri racconti*, Di Sora Daniela (tradotto da), Trombetta Sergio (a cura di), Roma, Voland, 2016.

Sitografia

Й. Брокмейер, Р. Харре, *Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы*// *Вопросы философии*. – 2000. – №3. [00](#) (21/10/22).

А.А. Доронина, *Концепция дионисийства Вячеслава Иванова: от теории символизма к философии искусства*, *Философские науки*, 2019; <https://doi.org/10.30727/0235-1188-2019-62-3-25-39>

С. Зенкин, *Критика нарративного разума* // *НЛО*. – 2003. – № 59, 2003. <https://magazines.gorky.media/nlo/2003/1/kritika-narrativnogo-razuma.html> (21/10/22).

Ф. Лежён, *от автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: история одного гуманитария* // *Неприкосновенный запас*. – 2012. – № 83 (3), 2012. <https://magazines.gorky.media/nz/2012/3/ot-avtobiografii-k-rasskazu-o-sebe-ot-universiteta-k-assocziaczii-lyubitelej-istoriya-odnogo-gumanitariya.html> (21/10/22).

Литературное наследство. <http://litnasledstvo.ru/site/online> (22/10/22).

Ю. В. Манн, *Автор и повествование*//*Известия АН СССР*. Серия литературы и языка, 1991. <http://feb-web.ru/feb/izvest/1991/01/911-003.htm> (25/10/22).

М. В. Михайлова, *Страсти по Лидии. Творческий портрет Л. Зиновьевой-Аннибал* // *Преображение (Русский феминистский журнал)*, 1994, № 2.

<https://a-z.ru/women/texts/mihailrddd.htm> (22/10/22).

М. В. Михайлова, *Жизнь и смерть русской Менады: как развивался и чем закончился знаменитый роман начала XX века*, 2022. <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/360/> (14/04/2023).

М. В. Михайлова, *Внутренний мир женщины и его изображение в русской женской прозе Серебряного века* // *Преображение. Русский феминистский журнал*. - М., 1996. № 4. https://a-z.ru/women_cd1/html/mihailrddd.htm (22/10/22).

М. В. Михайлова, *Эротика в прозе русских писательниц серебряного века* // *Феминистская теория и практика: Восток-Запад. Материалы международной научно-практической конференции* / ПЦГИ. СПб, 1996. <https://a-z.ru/women/texts/mihailrd.htm> (17/10/22).

Новый филологический Вестник. <http://slovorggu.ru/redkol.shtml> (17/10/22).

Российский государственный гуманитарный университет, Институт филологии и истории, *Narratorium. междисциплинарный журнал*. <http://narratorium.rggu.ru> (17/10/22).

Е. Е. Сапогова, *«Римейки жизни»: конструирование автобиографического нарратива* // *Известия ТулГУ. Серия «Психология»* / Под ред. Е. Е. Сапоговой. – Вып. 5.– В 2 ч. Ч. 1, 2005. <http://esapogova.narod.ru/texts/rimeik.htm> (21/10/22).

- С. В. Сомова, *Художник и его модель: проблематика любви, власти и жертвы в повести Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тридцать три урода»*// *Новый филологический вестник*, 2019, №1 (48), Москва, 2019. http://slovorggu.ru/2019_1/48.pdf
- С. Сорокина, *Жанр романа с ключом в русской литературе 20-х годов XX века*// *Новые исследования*, 32, 6, 2016. http://vestnik.yspu.org/releases/novye_issledovaniy/32_6/ (13/03/23).
- Э. Шубин, *Жанр рассказа в литературном процессе*//*Русская литература*. 1965. №3. <http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10540> (25/10/22).
- И. О. Щедрина, *Новые аспекты современной нарратологии (размышление над книгой)* // *Вопросы философии*, 2017. http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1760 (25/10/22).
- Baroni Raphaël, *The Empire of Narratology: Challenges and Weaknesses*, in *Questions de communication*, 30 | 2016, <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.23482> (25/10/22).
- Barry Jackson G., *Narratology's Centrifugal Force: A Literary Perspective on the Extensions of Narrative Theory*, in *Poetics Today*, vol. 11, no. 2, 1990. https://www.jstor.org/stable/1772618#metadata_info_tab_contents (20/10/22)
- Bremond Claude, *Le message narratif*. In: *Communications*, 4, 1964. *Recherches sémiologiques*, https://www.persee.fr/doc/comm_05888018_1964_num_4_1_1025 (18/10/22).
- Chatman Seymour, *What Can We Learn from Contextualist Narratology?*, in *Poetics Today*, vol. 11, no. 2, 1990. <https://doi.org/10.2307/1772619> (20/10/22).
- Criveller Claudia, *Gli studi sui generi autobiografici e memorialistici in Russia*, in "AutobiografiЯ", No. 1, 2012, <https://www.avtobiografija.com/index.php/avtobiografija/issue/view/1> (15/10/22).
- Douglass, Paul, *Roman-À-Clef*, in Burwick Frederick (a cura di), *The Encyclopedia of Romantic Literature*, 2012. <https://doi.org/10.1002/9781118300916.wberlr014> (13/03/23).
- Dye Robert E., *Friedrich von Blanckenburg's Theory of the Novel*, in *Monatshefte*, Vol. 60, No. 2, Madison, University of Wisconsin Press, 1968. <https://www.jstor.org/stable/30154557> (22/11/22).
- Friedman Norman, *Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept*, in PMLA: Publications of the Modern Language Association of America 70, 1955. <https://www.jstor.org/stable/459894> (17/10/22).
- Mikowski Sylvie, *Childhood narratives in Contemporary Irish Novels*, in *Enjeux contemporains en études irlandaises – In Memoriam Paul Brennan*, 2015. <https://journals.openedition.org/etudesirlandaises/4649> (15/03/23).
- Miller James E., *Henry James: A Theory of Fiction*, in *Prairie Schooner, Winter 1971/72*, Vol. 45, No. 4 (Winter 1971/72), Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1972. <https://www.jstor.org/stable/40627963> (22/11/22).

Mouravieva Larissa E., *The Transfer of Narratological Concepts: The Russian Adaptation of mise en abyme*, in *Narratologies*. <http://narratologie.ehess.fr/the-transfer-of-narratological-conceptsthe-russian-adaptation-of-mise-en-abyme/> (15/06/23).

Poetics Today, Vol. 11, No. 2, Durham, Duke University Press, 1990, <https://www.jstor.org/stable/i303086> (17/10/22).

Russian romanticism: 2 essays, Berlin, Boston, De Gruyter Mouton, 2011. <https://doi.org/10.1515/9783111398402.34> (17/10/22).

Shen Dan. *Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other*, in *Journal of Narrative Theory*, vol. 35, no. 2, 2005. <http://www.jstor.org/stable/30224626> (20/10/22).

The living handbook of narratology. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/contents.html> (15/10/22).

Torres Joseph, *Andersen's Fairy Tales and the Bildungsroman*, in *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, Vol. 23, 2021. <https://scholarcommons.sc.edu/tor/vol23/iss1/5> (14/03/23).

Ringraziamenti

Vi è mai successo di sedervi davanti allo schermo del computer e non avere la benché minima idea da dove cominciare per scrivere qualcosa? Se la risposta è sì, allora potete benissimo immaginare come mi senta io in questo momento. E non perché non abbia nessuno o poche persone da ringraziare, anzi mi sento estremamente grato nei confronti di tantissime figure presenti nella mia vita, tra amici e familiari, per tante di quelle ragioni, che, se volessi rivolgermi a tutti, finirei per scrivere un quantitativo di pagine sufficiente per un'altra tesi. Perciò ho deciso, come faccio ormai quasi ogni cosa nella mia vita, di adottare dei principi di redazione. Innanzitutto, mi soffermerò sul ringraziare solo coloro che, in un modo o nell'altro, hanno contribuito al partorimento di questo sforzo e limitatamente a esso. Tutti gli altri non me ne vogliono. Il secondo principio lo rubo a una delle persone più degne di gratitudine da parte mia e riguarda la decisione di procedere con i ringraziamenti per ordine alfabetico.

«A»

1. Ringrazio il professor Adone Brandalise per il suo meraviglioso corso di teorie delle letterature, un corso che mi ha permesso di imparare tante cose su una materia che amo, per aver avuto fiducia nelle mie interpretazioni e nel mio percorso.
2. Grazie al professor Alessandro Catalano per il suo bellissimo corso di teorie delle letterature orientali, tenuto insieme alla professoressa Criveller. Questo corso e i suoi insegnamenti mi hanno aiutato ancora di più a prendere la strada verso la narratologia.
3. Agli autori. Ringrazio tutti gli autori che mi hanno fatto innamorare dell'arte narrativa, in particolar modo i miei preferiti: Andrej Belyj, Apollonio Rodio, Dante Alighieri, Fëdor Michajlovič Dostoevskij, Esther Dalseno, Euripide, Friedrich de La Motte Fouqué, Gorgia da Lentini, Hans Christian Andersen, Heinrich Heine, Iginio Ugo Tarchetti, Johann Wolfgang von Goethe, John Milton, Lev Nikolaevič Tolstoj, Michail Afanas'evič Bulgakov, Michail Michajlovič Bachtin, Michel De Montaigne, Omero, Ovidio, Poul Anderson, Sofocle, Valerij Jakovlevič Brjusov, Victor Hugo, William Shakespeare.

«B»

Biscotto, il mio cane. Fare delle piccole pause per venirti ad accarezzare tra una pagina e un'altra è stato corroborante.

«C»

1. Alla relatrice di questa tesi, la professoressa Claudia Criveller, la più fondamentale e la prima persona che avrei ringraziato se non avessi deciso di utilizzare l'ordine alfabetico. Il suo contributo è stato determinante non solo per aver seguito attentamente questo lavoro, ma anche per la mia formazione come persona che un giorno (se mai potrò) desidera fare della letteratura il proprio mestiere. Grazie per le sue lezioni indimenticabili su Belyj, sul simbolismo, su Gogol', etc., grazie per avermi dato gli strumenti giusti per affrontare la disamina delle opere narrative e per essere stata d'esempio con ogni suo gesto dentro e fuori dalle aule. Ci siamo conosciuti il mio primo giorno da iscritto all'Università di Padova, quando non ero ancora sicuro di scegliere Padova per la laurea magistrale. È bastata una sua sola lezione di didattica della lingua russa per farmi capire che mi trovavo nel posto giusto. Semplicemente grazie.
2. Alla critica letteraria. Grazie per aver scritto pagine su pagine sulla letteratura, per tutte quelle che ho letto e tutte quelle che leggerò.

«D»

Da persona che si descriverebbe come religiosa alla maniera di Michel de Montaigne, ringrazio quello che per me è il primo motore. Si può ringraziare l'Onnipotente Creatore di tutto solo per qualche cosa e non per tutto? Grazie, però, in particolare perché ogni cosa nella mia vita sembra riportarmi a due cose: *Den lille Havfrue* e Te.

«E»

Ringrazio Eri, la mia coinquilina e la mia gemella. Senza di te sarei ancora fermo a pagina 1. Grazie per il tuo sforzo da lettrice instancabile e ancor più instancabile amica. Grazie per tutti i consigli, per avermi sopportato quando ero decisamente poco sopportabile, grazie per le ansie pre-esame, per assecondare le mie voglie alimentari, per aver riso con me, per avermi permesso di allenare le mie capacità di riflessione letteraria facendomi scrivere sul tuo blog e per aver continuato a condividere la magnifica persona che sei anche durante i giorni difficili di stesura di questo lavoro. Infine, grazie per avermi detto "sono curiosa di continuare a leggere la tua tesi", una frase che mi ha dato tanta carica.

«F»

Alla mia famiglia. Grazie a mia madre Filomena per avermi trasmesso la passione per la lettura, per avermi raccontato le fiabe quando ero bambino e per avermi sostenuto in tutti i modi mentre scrivevo. Grazie a mia sorella Lina, per tutte le volte che mi hai aiutato a fare il mio lavoro senza distrazioni e per avermi festeggiato e coccolato per farmi sentire meglio quando ne avevo bisogno. Grazie a mio padre Renato, perché non hai mai detto no ogni qualvolta ho voluto comprare un libro, anche quando la libreria della mia camera non ne poteva più e grazie per essere stato d'esempio con la tua condotta lavorativa. Il tuo impegno e il tuo sforzo per darci tutto saranno per me sempre un modello a cui cercherò di uniformarmi tutta la vita. Infine, grazie a tutti voi per avermi permesso di seguire la mia strada e le mie passioni, per farmi scegliere tutto da solo senza pressioni, ma solo consigli e di nuovo per aver fornito tutto il supporto che potevo desiderare in questa fase.

«G»

Grazie Giorgio per i consigli di stesura e di traduzione.

«L»

A Lidija Zinov'eva-Annibal. Mentre scrivo questa nota ho la tentazione di appellarti come il titolo di un saggio che ho letto su di te, *O Lydia, my love*. Grazie per aver scritto. Spero che questo mio umile tentativo abbia in qualche modo onorato il tuo lavoro di artista. Sono molto felice di aver conosciuto la tua arte e cercherò di farmene promotore in tutti i modi, affinché quanti conosco possano apprezzarti come ho fatto io e come meriti.

Al professor Luigi Marfè. Grazie per aver accettato di essere il correlatore di questa tesi e per i consigli.

«N»

Ai miei nonni. Grazie a nonna Angela per avermi sempre insegnato il valore della lettura, per avermi raccontato le fiabe di Prezzemolina, Cicco Petrillo, etc. e per avermi sempre sostenuto in questa fase, in tutti i modi. Grazie a nonno Attilio per avermi letto Biancaneve e altre fiabe, sebbene fosse uno sforzo per te, solo perché lo volevo io e non sapevo ancora leggere. Grazie a nonno Gigio per avermi permesso di assumere il ruolo di narratore, per essersi fatto raccontare tante storie (o anatroccole come le chiamavi tu, ispirandoti alla prima storia che ti ho raccontato) e per avermi comprato tanti libri. Grazie a nonna Pasqualina per tutti i *cunti*, per i proverbi e per la saggezza popolare che mi hai trasmesso davanti al fuoco o sotto i tralci di vite accanto al nostro chiosco. Non li dimenticherò mai.

«P»

A Pollon, una parte di me. Grazie per le nostre lunghe recensioni dei prodotti narrativi che ci piacciono, per le lunghe chiacchierate al telefono, perché mi fai tenere uno sguardo anche sull'oriente e su realtà che noi occidentali non conosciamo così bene, per avermi permesso di essere il "tuo insegnante" per un po', grazie per le nostre serate cinema, per le nostre giornate di mare e per tutto ciò che hai fatto quando dovevo staccare un po' da questo lavoro. Infine, grazie per il sostegno, per la fiducia e per l'affetto che non mi fai mancare mai.

«S»

Grazie ai pochi abitanti del piccolo paese di San Nicola. Sono certo che la vostra abitudine di spettegolare, vissuta per tanti anni, in qualche modo, abbia aiutato a maturare la mia passione per l'arte narrativa.

«T»

Grazie a Toni! Una sorella, un'amica, una persona da emulare, una mamma. Grazie per tutte le volte che hai fugato i miei dubbi e mi hai aiutato a scegliere la strada giusta da seguire, nella scrittura e nelle scelte di vita. Grazie per tutte le belle parole che mi hai detto ogni volta che hai letto qualcosa di mio. Sei stata presente durante tutto il percorso nonostante non fossimo più fisicamente vicini come un tempo, so che sarà ancora così e di questo non sarò mai abbastanza grato.

«V»

A Vlad. Grazie amico mio per i tuoi consigli cruciali e per tutte le discussioni ispirate che facciamo quando ci vediamo. Parlare con te di letteratura, arte, politica, morale e religione era e rimane una delle mie cose preferite al mondo. Dopo aver parlato con te mi sento rinnovato nello spirito e decisamente più ispirato.