



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

La rielaborazione magica del trauma storico nella letteratura postsovietica: due esempi

Relatore
Prof. Donatella Possamai

Laureando
Martina Greco
n° matr.1239059 / LMLLA

Anno Accademico 2021 / 2022

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
REALISMO MAGICO E STORICISMO MAGICO	
1. PREMESSE STORICO-LETTERARIE	
1.1 Breve inquadramento culturale.....	2
1.2 La letteratura tardo e postsovietica.....	5
2. IL REALISMO MAGICO	
2.1 Genealogia del termine.....	12
2.2 Il realismo magico sudamericano.....	14
2.3 Realismo magico, postcolonialismo e identità.....	21
3. RUSSIA: RICERCA IDENTITARIA E POTERE	
3.1 Pietro il Grande e l'incontro-scontro con l'Europa.....	25
3.2 Slavofili e Occidentalisti.....	27
3.3 Comunismo e Colonialismo.....	31
3.4 Il caso delle "distopie".....	33
3.5 Postcoloniale e Postsovietico.....	35
RIFLESSIONE STORICA ED ELEMENTI FANTASTICI IN <i>ŽD</i> DI DMITRIJ BYKOV	
1. DMITRIJ BYKOV	
1.1 Presentazione dell'autore.....	39
2. <i>ŽD</i> , UN POEMA A FORMA DI ROMANZO	
2.1 Trama, personaggi e struttura dell'opera.....	40
2.2 Il titolo e la scelta di definirlo "poema".....	46
3. DECOSTRUZIONE DEL DISCORSO UFFICIALE E TEORIE STORIOSOFICHE	
3.1 Defamiliarizzazione e iperidentificazione ingenua.....	51
3.2 Il problema dell'origine.....	55
3.3 Variaghi e Cazari come allegorie.....	59
3.4 I Variaghi, tra storia e finzione.....	60
3.5 I Cazari, tra storia e finzione.....	65

4. GLI ELEMENTI MAGICI	
4.1 Il folclore e la fiaba.....	69
4.2 Aša: magia indigena e folclore.....	71
4.3 Volochov: fiaba e ricerca individuale.....	76
METAFISICA DELLA STORIA E MISTICISMO IN <i>DO I VO VREMJA</i> DI VLADIMIR ŠAROV	
1. VLADIMIR ŠAROV	
1.1 L'autore, vita e opere.....	81
1.2 Šarov e Bykov, la comprensione della storia russa e il ruolo della letteratura.....	83
1.3 La metafisica della storia.....	85
2. DO I VO VREMJA, PRESENTAZIONE DEL ROMANZO	
2.1 Trama e struttura dell'opera.....	87
3. LA CARATTERIZZAZIONE ALLEGORICA DEI PERSONAGGI	
3.1 Madame De Stael.....	91
3.2 Nikolaj Fedorovič Fedorov.....	97
3.3 Stalin.....	102
3.4 Skrjabin.....	107
4. TECNICHE STILISTICHE E NARRATIVE	
4.1 Il tempo della narrazione.....	113
4.2 Riflessioni linguistiche e metaletterarie.....	116
CONCLUSIONI.....	123
ABSTRACT.....	126
BIBLIOGRAFIA.....	140

INTRODUZIONE

Il seguente elaborato nasce da un forte interesse personale nei confronti della letteratura come mezzo di indagine ed espressione identitaria. Ad aver attirato la mia attenzione è stato un canone letterario che, in Russia, ha conosciuto un improvviso successo tra gli anni '90 e i primi anni '10 del 2000. Si tratta di un modo molto particolare di fare letteratura, basato su una miscela di storia nazionale (nello specifico sovietica) ed elementi fantastici. Tenendo conto della presenza imprescindibile di questi due fattori, un critico russo di nome Aleksandr Etkind ha coniato il termine "storicismo magico". A sua detta, negli scritti postsovietici di questo tipo si realizza il presupposto fondamentale delle opere di realismo magico, ovvero la risoluzione delle antinomie tra episodi reali(stici) e surreali, attraverso una convivenza pacifica che impedisca ad una categoria di prevalere sull'altra. Diversamente dal realismo magico, che mette in correlazione l'ordinario e il fantastico, le narrazioni postsovietiche sostituiscono la quotidianità con la storia. A diventare oggetto di rielaborazioni stranianti, in questo caso, non è dunque la vita di tutti i giorni, ma gli eventi cruciali del passato nazionale. Partendo da questa affascinante analisi, si cercherà di utilizzare l'approccio critico del realismo magico per indagare non solo l'allontanamento della letteratura postsovietica dal canone realista, ma anche la coincidenza di presupposti e di intenti che muovono la ricerca identitaria alla base di questi romanzi. Si metteranno in luce le affinità filosofiche che accomunano i grandi autori del realismo magico postcoloniale con gli scrittori russi della contemporaneità. Inoltre attraverso gli studi sul realismo magico si evidenzieranno alcune peculiarità stilistiche delle opere prese in analisi.

Verranno utilizzati a mo' di campione due romanzi: *ŽD* di Dmitrij Bykov e *Do i vo vremja* di Vladimir Šarov. Pubblicate rispettivamente nel 2006 e nel 1993, queste due opere consentiranno innanzitutto di individuare la persistenza nel tempo di certi nuclei tematici nella letteratura postsovietica, e, in secondo luogo, di riflettere sul diverso rapporto che esse instaurano col presente. Il primo capitolo porrà le fondamenta teoriche della ricerca, concentrandosi sul parallelismo tra postcomunismo e postcolonialismo. I successivi

capitoli saranno invece dedicati all'analisi specifica dei due romanzi.

REALISMO MAGICO E STORICISMO MAGICO

1. PREMESSE STORICO-LETTERARIE

1.1 Breve inquadramento culturale

La letteratura russa contemporanea è un ambito ancora largamente inesplorato, sia dalla critica che dal pubblico. Quando si parla di grandi narratori russi, non possono che venire in mente autori del calibro di Gogol', Tolstoj e Dostoevskij: i grandi nomi del panorama letterario globale, coloro che hanno reso celebre la Russia nel mondo. Dai primi anni del XX secolo, però, la cultura russa, (già ampiamente rivolta verso l'interno, seppur sviluppando riflessioni universali), si è quasi del tutto introflessa, facendo della questione sociale e del fermento rivoluzionario il punto focale delle proprie creazioni filosofiche e artistiche. La guerra civile e la successiva nascita dell'Unione Sovietica hanno reso sempre più difficile il dialogo tra Russia e Occidente, e, una volta appurato il fallimento dell'utopia internazionalista, la neonata repubblica sovietica si è chiusa in un lungo isolamento, acconsentendo a pochi e selettivi scambi culturali con alcuni altri Paesi di stampo marxista. Mentre in Europa la decostruzione del romanzo, già messa in atto dai modernisti, prepara il terreno al postmodernismo e la letteratura comincia a rivolgere la propria attenzione ai complessi meccanismi che animano la mente umana, in Russia la situazione si capovolge. Lo sperimentalismo entusiasta di quegli scrittori che volevano “gettare Puškin, Dostoevskij, Tolstoj, ecc. ecc. dal Vapore Modernità”¹ e che ancora dopo la guerra civile, negli anni '20 con l'avvento della Nuova Politica Economica (NEP) imperversava nelle opere di autori quali Pil'njak, Zoščenko, Babel'², viene definitivamente soffocato nel 1934 da quello che diventerà il canone ufficiale della letteratura sovietica: il realismo socialista. Questa nuova etichetta viene presentata

¹ Majakovskij V., *Schiaffo al gusto corrente*, in *L'avanguardia russa* (a cura di Serena Vitale), Mondadori, Milano, 1979, p.26.

² Cfr Carpi G., *Storia della letteratura russa. Dalla rivoluzione d'ottobre ad oggi*, Carocci editore, Roma, 2016, pp.66-70.

e spiegata al congresso di fondazione dell'Unione degli scrittori da Gor'kij, Bucharin e Ždanov e segna il passaggio a quella che lo studioso Vladimir Papernyi definirà “cultura due”³, ovvero il nuovo *byt* staliniano.

Se la “cultura uno”, precedente alla presa del potere di Stalin, si caratterizzava per il forte utopismo sperimentale e la volontà di estirpare alla radice tutte le manifestazioni culturali del vecchio sistema, la “cultura due” e gli anni '30 rappresentano una retrocessione al conservatorismo: le nuove domande che la rivoluzione aveva portato con sé e che l'*intelligencija* russa si era sforzata di elaborare in modo complesso e originale, trovavano adesso una loro risposta fissa, venivano riempite di un significato cementificante e inconfutabile, rigorosamente stabilito dall'alto. La corrente della creazione intellettuale sbatteva, per l'ennesima volta in Russia, contro lo scoglio intransigente del potere. Agli scrittori venne imposto di “изобразить действительность в ее революционном развитии”⁴ (“rappresentare la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario”). Ciò comportava l'abbandono delle sperimentazioni a favore di un ritorno al “realismo”, in modo da ricreare nell'opera letteraria un contesto verosimile agli occhi del lettore, in cui ambientare una storia in grado di mostrare esplicitamente la grandezza del sistema comunista. Non a caso Stalin chiedeva agli scrittori di farsi “ingegneri dell'animo umano”. Macchiati da una forte impronta ideologica, i testi del realismo socialista risultavano però ben poco realisti. In essi si descriveva una società ideale fatta di operai indefessi, grandi opere, kolchoziane emancipate, il tutto perennemente ricoperto da una patina, tanto inverosimile quanto immancabile, di totale e incontrastata gioia di vivere. Da questo punto di vista, risulta molto originale la riflessione di Michail Epštejn sul carattere postmoderno del realismo socialista.⁵ Lo studioso sostiene infatti che il tratto distintivo del postmodernismo consiste nella sua tendenza ad annullare la linea di separazione tra il reale e l'immaginario sulla spinta della convinzione che non esista alcuna realtà oggettiva. Il realismo socialista, dunque, assumendo come verosimile una narrazione che è il riflesso del “sogno comunista”, e sovrapponendo il piano delle idee a quello della realtà, mette in atto (in maniera

³ Cfr Ivi, p.124..

⁴ Pervyj vsesojuznyj s'ezd sovetskich pisatelej (Primo congresso degli scrittori sovietici), 1934.

⁵ Cfr Epštejn M., *The origins and the meaning of Russian postmodernism*, The National council for Soviet and East European research, Washington, 1993, pp. V-VI.

inconsapevole) il gioco postmoderno:

[...] the range of postmodernist phenomena in the Soviet Union cannot be reduced to the conceptualism of 1970s - 80s. It can be traced to the epoch of the thirties through the fifties, even though the prevailing term for this period was "antimodernism," not "post-modernism." The furious struggle against "rotten bourgeois modernism" became the hallmark of Stalinist aesthetics. What was antimodernism in relation to the West was postmodernism in relation to the native, pre-revolutionary and post-revolutionary modernist culture.

We can generalize at least to the following postmodernist features of socialist realism: 1. The creation of hyperreality which is neither truthful nor false but is comprised of ideas which become reality for millions of people [...]⁶

L'intuizione di Epštejn permette di cogliere uno dei tratti fondamentali della cultura russa che verrà approfondito nel corso di questa dissertazione: l'attaccamento mistico alle idee. Laddove l'Occidente, prima del postmodernismo e della decostruzione dei valori tradizionali, tendeva a interpretare il mondo utilizzando l'approccio positivista derivante dall'illuminismo, in Russia la "creazione della realtà" non era un fenomeno nuovo. La differenza tra imitazione e simulazione rappresenta in questo senso lo scontro tra la visione occidentale e quella russa:

In spite of any seeming resemblances, simulation is the opposite of what was understood as imitation during the Renaissance or the Enlightenment. Imitation was an attempt to represent reality as such without any subjective distortions. Simulation is an attempt to substitute for reality those images which appear even more real than reality itself. The production of reality seems rather new for Western civilization, but it was routinely accomplished in Russia throughout its history. Ideas always tended to substitute for reality, beginning perhaps from Prince Vladimir who in 988 adopted the idea of Christianity and implanted it in a vast country where there were almost no Christians.⁷

Ciò che risulta evidente da questa riflessione è che, dunque, il razionalismo occidentale in Russia ha fatto fatica a radicarsi, respinto da un modo diverso di concepire la realtà, un modo che, forse, trova le proprie radici nel misticismo e nella tensione millenarista di cui la cultura russa è da sempre impregnata. Utilizzando la chiave di lettura di Epštejn, si può dunque affermare che il realismo socialista è il frutto coerente dell'idealismo russo. Nonostante questo, va comunque sottolineata l'imposizione autoritaria di questo canone letterario, che, come si è detto precedentemente, ha tagliato le gambe ad altre possibili creazioni artistiche, impedendo così uno sviluppo "naturale" della letteratura russa durante l'epoca sovietica.

⁶ Ivi, p.V.

⁷ Ivi, p.3..

Per quanto dopo l'epoca staliniana avesse preso piede un sistema efficiente di diffusione illegale di libri proibiti da parte di privati (il cosiddetto *samizdat*), fu solo con il crollo dell'URSS e la conseguente abolizione della censura che i lettori russi ebbero la possibilità di sostituire alle prevedibili opere di realismo socialista una gamma pressoché infinita di nuovi titoli e autori, provenienti da tutto il mondo. Fu uno shock sia per i fruitori di letteratura che per gli scrittori nazionali. Senza il filtro della propaganda, bisognava imparare ad adottare nuovi strumenti critici per capire il presente, il futuro, ma soprattutto il passato. E sembra essere proprio questo uno dei compiti cruciali della letteratura post-sovietica.

1.2 La letteratura tardo e post sovietica

Col termine “letteratura post-sovietica” si indica generalmente la letteratura prodotta dal 1991 in poi in quello spazio geografico che rientrava all'interno dell'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche. Oggi si discute molto su quanto sia appropriato l'utilizzo dell'aggettivo “post-sovietico” per riferirsi in maniera indiscriminata a realtà territoriali e sociali che attualmente si trovano a vivere situazioni molto diverse. Inoltre, il problema dell'adeguatezza del termine riguarda anche il modo in cui i singoli Stati hanno affrontato l'eredità sovietica e si sono mostrati in grado di costruirsi un'identità nuova, non transitoria e indipendente dai vecchi equilibri geopolitici. In questo senso il critico Mark Lipovetsky sostiene, in uno studio del 2014 sulla letteratura russa contemporanea, che dopo il secondo decennio del XXI secolo la Russia ha cominciato una fase della propria storia non più assimilabile a quella precedente. Ne consegue che l'aggettivo “post-sovietico” potrebbe risultare ormai fuori luogo

The changes taking place in political regime and its cultural policy are so radical and so contrary to the array of cultural and political transformations that were begun in Perestroika that one can say that *the post-Soviet era has ended and a new historical period has begun*.⁸

Se dunque a livello politico si tende ad associare alla Russia attuale l'immagine di Putin e non più quella dell'URSS (anche se molte delle politiche portate avanti dal governo trovano le proprie radici nella mentalità e cultura sovietica) va comunque detto che per

⁸ Dobrenko E. e Lipovetskij M., *The burden of freedom: Russian literature after communism*, in *Russian Literature since 1991*, a cura di Dobrenko E. e Lipovetskij M., Cambridge University Press, Cambridge, 2015, p. 13.

molto tempo ancora dopo il collasso del sistema comunista, almeno fino al primo decennio del 2000, la letteratura russa ha continuato a fare i conti con il passato, cercando di interpretarlo, decifrarlo, risemantizzarlo e, soprattutto, comprenderlo. A questo proposito, lo studioso Evgenij Dobrenko scrive:

Despite the great range of the trends that it [new Russian literature] encompassed [...] the main thing that united it was reference to the Soviet past. To the extent that this past continued to be a source of attraction or repulsion, a domain of new imagery, and a generator of endless stylistic play, this literature remained “post-soviet”: “Soviet-ness” was not simply one of its components but the actual center of the late and post-Soviet literary imagination.⁹

Adottando la prospettiva di Dobrenko, nel corso di questa dissertazione si continuerà ad utilizzare l'etichetta post-sovietica per riferirsi a quelle opere letterarie scritte in Russia dal '91 in poi in cui il passato sovietico gioca un ruolo fondamentale.

È interessante notare come già dagli anni '70, nel periodo della cosiddetta stagnazione (*zastoj*), quando cominciava a diventare evidente la crisi del sistema comunista, la letteratura iniziava a prendersi gioco del canone, creando prodotti che si muovevano in opposizione al genere e al discorso dominanti. È il caso ad esempio di *Mosca-Petuški* (*Moskva-Petuški*), il “poema ferroviario” che rese famoso Venedikt Erofeev, in cui si descrive un viaggio i cui tempi sono scanditi dal consumo di diversi tipi di alcolici da parte del narratore. L'originalità dell'opera consiste non solo nel contrasto tra le condizioni misere del personaggio principale, reietto, alcolizzato ed emarginato, e il carattere lirico, poetico e dotto dei suoi deliri alcolici, ma, in termini più strettamente politici, *Mosca-Petuški* risulta essere un'opera fortemente innovativa per la sua netta contrapposizione ai valori comunisti. In un sistema che trattava la disoccupazione come un reato (il *tunejadstvo* a causa del quale venne processato Brodskij), nello stato dei lavoratori d'assalto (*udarniki*) e degli eroi del lavoro, Erofeev si scaglia in un appassionato elogio alla pigrizia:

Oh, se tutto il mondo, se tutti, al mondo, fossero come sono io adesso, mite e pavido, e se non fossero sicuri di niente, né di sé stessi né della serietà del proprio posto al sole, come sarebbe bello! Nessun entusiasta, nessuna impresa, nessuna mania, una generale vigliaccheria. Accetterei di vivere per l'eternità, se mi mostrassero un angolino dove non è sempre il momento di fare delle imprese. “Una generale vigliaccheria”, sì, ecco, questa è la salvezza da tutti i mali, questa è la panacea, questo è il predicato della massima perfezione!¹⁰

⁹ Dobrenko E., *Recycling of the Soviet*, in *Russian...cit.*, p.21.

¹⁰ Erofeev V., *Mosca-Petuskij. Poema ferroviario*, trad. it. di Paolo Nori, Quodlibet, Macerata, 2014, p. 38.

Il ribaltamento del canone real-socialista in Erofeev prende dunque la forma della più totale astensione dalla sfera pubblica e di un menefreghismo individualista che appare teso all'esclusivo compiacimento dei vizi dell'anima e del corpo. Questi vizi diventano uno strumento di dissenso e di lotta contro la società benpensante del *komsomol'*, contro un sistema che vedeva nell'individualismo una tendenza borghese e che professava l'immolazione del sé sull'altare della collettività. Erofeev sceglie come forma di opposizione al regime il lirismo dell'inetto, riportando in auge il sentimentalismo a tratti patetico (nel senso etimologico del termine) dei grandi protagonisti della prosa prerivoluzionaria e prestalinista, tra i quali spiccano senza dubbio l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij e l'invidioso di Oleša.

Al contrario, i postmodernisti della *socart* (i rappresentanti di quello che Epštejn definisce il secondo postmodernismo russo, più simile al suo corrispettivo europeo) si prendono manifestamente gioco dei prodotti culturali sovietici, risemantizzandoli in modo da evidenziarne l'assenza di contenuto e il carattere kitsch. Le loro opere sono costruite in modo tale da mettere in evidenza le assurdità del canone ufficiale, senza creare delle vere e proprie parodie, ma cercando di rendere manifesto al lettore o allo spettatore il carattere già intrinsecamente parodico dell'arte sovietica. Gli artisti della *socart* tendevano così a esasperare la patina stucchevolmente romantica del realismo socialista, poiché “only by mastering the signs of Socialist Realism in a more virtuosistic way than its proponents can one undermine this tradition from the inside. Ordinary parody of it is pointless, since it is itself a parody”.¹¹ Come per la pop-art, sua controparte occidentale, l'obiettivo principale della *socart* è dunque la “feticizzazione del segno ideologico”.¹² Attraverso queste opere, l'opposizione al regime si configura come una presa di coscienza del vuoto semantico che contraddistingue la retorica e la cultura ufficiali.

Si sono analizzati così, tramite i due esempi di *Mosca-Petuški* e del concettualismo moscovita, due delle forme in cui si è espresso il dissenso negli ultimi decenni di esistenza dell'URSS. Vi sono chiaramente stati altri casi, anche molto famosi, di scrittori

¹¹ Ryklin M., *Vremija diagnoza*, Logos, Moskva, 2003, p. 226.

¹² Carpi G., op.cit., p. 299.

che hanno dato vita ad opere esplicitamente antisovietiche ancora prima degli anni '70. Uno fra tutti, e forse il più conosciuto, è sicuramente Solženicyn. Con la sua *povest'* *Una giornata di Ivan Denisovič (odin den' Ivana Denisoviča)*, pubblicata nel 1962, l'ex homo sovieticus e soldato dell'armata rossa durante la seconda guerra mondiale, Aleksandr Isaevič Solženicyn, porta alle luci della ribalta la questione dei *gulag*, denunciandone il carattere spersonalizzante e disumano e descrivendo, con un tono lineare, secco e quasi privo di sfumature emotive, il giorno tipico di un prigioniero politico in Unione Sovietica. Il libro ebbe un successo strepitoso, divenendo uno dei simboli culturali del disgelo chruščeviano. Il nuovo segretario di partito ne consigliò la lettura agli stessi membri del Politbjuro, come testimonianza delle atrocità del sistema stalinista. Nonostante l'importanza politica delle opere di Solženicyn, il suo stile è ancora fortemente realista e le sue invettive sono ancora intrise di quell'astio di chi riconosce la potenza dell'avversario. Al contrario, Erofeev e gli artisti della *socart*, appaiono più coscienti della crisi del sistema, più disincantati e in grado di smascherare, in maniera quasi giocosa, le falle di un'ideologia sempre più percepita come priva di contenuto. Il disincanto che trapela da questi scritti trova come propria forma di espressione uno stile nuovo, non più realista, non più polemico, ma decostruzionista e capace di un'opposizione meno diretta e più sottile. Non a caso, è proprio a questi anni che viene fatta risalire la nascita del postmodernismo russo. Come affermato da Possamai, tra le linee ricorrenti del postmodernismo in Russia, possiamo sicuramente riscontrare:

- a) la frammentazione della forma e la destrutturazione del linguaggio che mirano a una disgregazione dell'oggetto letterario e sembrano farlo esplodere dall'interno; b) l'intertestualità [...]; c) l'ironia e la parodia [...]. Il concettualismo, e la *socart* al suo interno, sono entrambi caratterizzati dallo slittamento semantico di un oggetto o di una parola che, tolti dal loro contesto abituale, vengono trasformati in un'opera d'arte.¹³

Nei prodotti culturali degli ultimi vent'anni, le tecniche postmoderne diventano dunque lo strumento migliore per permettere all'*intelligencija* russa di esprimere, senza ricorrere a espedienti polemici, pericolosi e poco attraenti per il pubblico, un malcontento sempre più dilagante.

¹³ Possamai D., *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Esedra editrice, Padova, 2018, p. 24.

Dopo il crollo dell'Unione e con l'arrivo dei “temerari anni '90” (*lichie devjanostye*), la letteratura perde il proprio ruolo sostitutivo: è la fine del letteraturocentrismo.¹⁴ Le opere di questi anni si caratterizzano per la varietà dei temi e per l'eterogeneità degli stili, ma, nonostante questo, in molte di esse si ritrova un motivo ricorrente: l'elaborazione del trauma¹⁵. Le tecniche postmoderne precedentemente usate come strumento di rivolta, vengono utilizzate adesso per riflettere sul passato (e sul presente) in un modo assolutamente innovativo e improntato generalmente alla costruzione di una nuova visione del reale, inevitabilmente più complessa, aperta e ibrida di quella proposta dai concettualisti, la quale si mostrava ancora fortemente dipendente dalle istanze culturali del regime. Il postmodernismo di questi anni si configura come qualcosa di nuovo, di profondamente diverso dallo sperimentalismo precedente. Citando ancora lo studio di Possamai si può affermare che: “In questa seconda fase, le dinamiche del postmodernismo contemplanò il recupero dei generi e l'estetica della contaminazione e dell'ibridazione [...]”.¹⁶

Si è già detto infatti che l'avvento della democrazia ha portato con sé un'apertura repentina delle frontiere politiche e culturali della Russia, causando, tra le altre cose, uno shock del mercato letterario. Divennero improvvisamente disponibili e reperibili libri di autori stranieri e nazionali che non avevano passato il vaglio della censura ed erano stati banditi, nonché tutte le teorie filosofiche che avevano scosso il Novecento europeo. Gli scrittori russi contemporanei furono quindi sovrastati da questa valanga di nuovi titoli, facendo difficoltà a trovare il proprio spazio in un contesto culturale così improvvisamente sovraccarico. Nonostante questo, dopo un primo periodo di spaesamento, emersero presto alcuni nuovi nomi del panorama russo contemporaneo che riuscirono a ottenere un notevole successo sia in Patria che all'estero, probabilmente per il carattere innovativo dei loro scritti e per la loro capacità di farsi interpreti del proprio tempo: un tempo, per i più, di difficile decifrazione. Tra questi ne citerò tre che per il successo dei loro testi, spesso accompagnato da forti polemiche, e l'originalità con cui affrontano il problema del passato sovietico (e non solo), appaiono particolarmente

¹⁴ Carpi G., op.cit., p.316.

¹⁵ Cfr Etkind A., *Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, “Slavic Review”, (3)2009, vol.68, pp. 631-632.

¹⁶ Possamai D., op.cit., pp.44-45.

significativi: Viktor Pelevin, Vladimir Sorokin e Vladimir Šarov.

Scrittore di racconti già durante gli ultimi anni dell'Unione Sovietica, Pelevin è stato uno degli autori russi più tradotti dalla seconda metà degli anni '90 in poi. Tra le sue opere più famose ricordiamo *Il mignolo di Buddha* (*Čapaev i pustota*) del 1996 e *Babylon* (*Generation P*) del 1999. Il primo romanzo segue le vicende del poeta pietburghese Petr Pustota, il quale vive una vita sdoppiata: una parte di essa si svolge nella Mosca degli anni '90, all'interno di un ospedale psichiatrico dove il protagonista è in cura, mentre l'altra è ambientata nel 1919, durante il periodo della guerra civile, alla quale Pustota prende parte in qualità di assistente del comandante (realmente esistito) Čapaev. Attraverso continui salti temporali e spaziali, l'autore mette a confronto la triste realtà dei primi anni postrivoluzionari con l'altrettanto triste contesto storico-sociale dei primi anni postcomunisti, un confronto dal quale questi ultimi sembrano uscire abbastanza sconfitti. Scritto nel 1999, *Babylon* ripropone temi simili a quelli che caratterizzano *Il mignolo di Buddha*: mondo sovietico e Russia neocapitalista fungono qui da sfondo alle avventure di Vavilen Tatarskij, un copywriter presto assorbito dai meccanismi perversi del capitalismo sfrenato. Il libro si conclude con una scoperta scioccante da parte del protagonista: El'cin e l'intero apparato politico statale non sono altro che creazioni virtuali di grandi società pubblicitarie che gestiscono a proprio piacimento la politica statale. Il vuoto, elemento chiave di tutta la poetica peleviniana, richiamato ne *Il mignolo di Buddha* anche dal nome del personaggio principale (*pustota* in russo vuol dire appunto “vuoto”) diventa il nucleo sul quale si costruisce l'intera realtà storica e sociale peleviniana. Se, come abbiamo visto precedentemente, gli artisti della *socart* smascherano il vuoto dell'ideologia, Pelevin estende l'accusa di assenza di contenuto all'intera realtà, in accordo con una riflessione sociale non solo anticomunista, ma più in generale fortemente nichilistica. Nonostante questo, i simboli e i personaggi che costellano le realtà psichedeliche dei suoi primi libri sono spesso tratti dal passato sovietico. Un utilizzo altrettanto sistematico e allucinato delle grandi personalità e dei grandi eventi della storia nazionale si ritrova in *Lardo azzurro* (*Goluboe salo*, 1998), di Vladimir Sorokin. In questa ucronia fantascientifica l'autore riscrive le vicende della seconda guerra mondiale ipotizzando uno scenario in cui i nazisti hanno vinto al fianco

dei russi: tra biofilologi che ricreano fisicamente i grandi scrittori russi e scene scabrose di vario tipo che coinvolgono personaggi del calibro di Stalin e Chruščev, Sorokin inventa per la Russia degli anni novanta, tormentata dal problema identitario, un passato alternativo. Un procedimento simile viene portato avanti da Šarov nel suo romanzo più famoso, *Prima e Durante (Do i vo vremja)* del 1993, in cui si ricostruisce l'intero novecento russo attraverso l'uso di innumerevoli espedienti fantastici. All'analisi di questo romanzo, da noi considerato essenziale per la comprensione della rielaborazione magica del trauma storico nella letteratura postsovietica, sarà dedicato un capitolo a se stante.

Tutti questi scritti che fanno i conti col passato sovietico sembrano essere caratterizzati dalla presenza di elementi esoterici, di congetture storiche improbabili e di un incessante incontro-scontro tra magia e storia. Citiamo a questo proposito un interessante studio del critico russo Aleksandr Etkind, il quale afferma che “strange creatures populate post-soviet Russian literature”.¹⁷ In questa pionieristica analisi del panorama letterario della Russia contemporanea, lo studioso sostiene che la fine degli anni '90 e l'inizio del nuovo millennio hanno assistito, in questo spazio geografico, alla proliferazione di opere che, inserendo la riflessione storica in realtà allucinate e psichedeliche e facendo dialogare il passato nazionale con elementi fantastici, hanno dato vita a un genere che ricorda il realismo magico. Scrive Etkind:

These works of fiction employ a panoply of magical devices, characters, and allusions. Indeed, magic is the closest and richest context for their interpretation. Using this clue, several authors have argued that the concept of Magical Realism would work in application to the East European literatures of the late socialist period; [...] However, does “Magical Realism” capture the peculiarity of the post-Soviet Russian fiction? [...] Sorokin's, Sharov's, or Pelevin's novels [...] involve a plenty of magic, but to describe them as “realistic” would be wrong. A common focus on the past [...] adds to the peculiarity of this literature. I believe that we are dealing with a new genre that is both similar and different from Magical Realism.

¹⁸

Sulla scia di queste considerazioni, nei prossimi paragrafi si cercherà di analizzare a fondo il fenomeno del realismo magico, la sua genesi e il suo contesto storico-sociale di appartenenza, per capire se e fino a che punto sia possibile riscontrare nella Russia

¹⁷ Etkind A., *Magical Historicism*, in *Russian...cit.*, p. 104.

¹⁸ Ivi, p.206.

post-sovietica le condizioni che altrove hanno favorito l'esplosione di questo genere.

2. IL REALISMO MAGICO

2.1 Genealogia del termine

Sull'esistenza di un genere letterario chiamato “realismo magico” si è molto discusso dalla seconda metà del '900 in poi. Gli studi critici divergono ampiamente rispetto all'appropriatezza dell'uso di questo termine, poiché non si è mai creata una definizione univoca e uniformemente accettata del canone magico-realista. Sono molti, dunque, i problemi e i dubbi sollevati dalla mancanza di confini ben delineati della categoria in questione: ne consegue che stabilire quali opere rientrino nell'alveo del realismo magico e quali no è un compito tuttora assai arduo. Nonostante questo, il termine si è diffuso con rapidità, arrivando ben presto ad essere conosciuto e utilizzato anche da un pubblico di non addetti ai lavori. Ciò testimonia non solo la sua potenza evocativa, ma anche la necessità di trovare un'etichetta nuova per definire un fenomeno non incanalabile in nessuna delle categorie preesistenti nel panorama critico letterario di quegli anni.

La creazione del termine “realismo magico” viene generalmente fatta risalire alla prima metà del '900, eppure un primo utilizzo si riscontra già nelle opere del filosofo tedesco Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg, conosciuto con lo pseudonimo di Novalis. Nella sua visione romantica idealismo e realismo si toccano grazie alla magia, intesa come la capacità di andare oltre il pensiero razionale e utilitaristico. Il filosofo si sforza infatti di superare l'iper-soggettivismo dell'idealismo fichtiano e di trovare un punto di contatto tra il soggetto e l'oggetto, citando nei suoi frammenti due categorie di “profeti” che riescono a raggiungere tale posizione neutrale: l'idealista magico e il realista magico.¹⁹ Il concetto di “realismo magico” non fu comunque mai approfondito da Novalis, il quale si focalizzò nettamente sulla prima categoria, tanto che tuttora la sua posizione filosofica viene appunto definita “idealismo magico”. Ne deriva dunque che l'utilizzo del termine da parte del pensatore tedesco è stato spesso tralasciato e oggi si

¹⁹ Cfr Warnes C., *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, Palgrave Macmillan, Londra, 2009, p. 22.

tende a far risalire la nascita del realismo magico al 1925, ad opera del critico dell'arte Franz Roh. Quest'ultimo utilizzò l'ossimorica etichetta magico-realista per riferirsi ad un nuovo movimento artistico, le cui opere vennero presentate al pubblico in occasione di una mostra organizzata da Gustav Hartlaub al Kunsthalle Museum di Mannheim. Hartlaub aveva annunciato due anni prima l'intenzione di voler creare un'esposizione di quadri considerati esemplificativi della corrente da lui definita *Neue Sachlichkeit*, ovvero Nuova Oggettività.²⁰ Questo movimento pittorico si prefissava come obiettivo il superamento del soggettivismo espressionista, promuovendo un ritorno dell'arte alla realtà. Nonostante questo, una totale ripresa del realismo impressionista era ormai inconcepibile e la realtà ritratta dai pittori della nuova oggettività conservò comunque un carattere visibilmente emotivo: ne risultò dunque una rappresentazione non del tutto mimetica e a tratti quasi onirica del reale, da cui l'utilizzo da parte di Roh del termine “realismo magico” per descrivere il rapporto ambivalente di queste espressioni artistiche con la realtà.

A quanto pare, però, il personaggio che più di tutti influenzò quei pensatori latinoamericani che ebbero un'importanza decisiva per lo sviluppo del termine, fu l'italiano Massimo Bontempelli.²¹ Laureato in filosofia e in lettere all'Università di Torino, Bontempelli si dedicò negli anni '10 del ventesimo secolo alla scrittura di liriche e racconti, in linea con la tradizione letteraria degli ultimi decenni dell'Ottocento.²² Dopo aver partecipato alla prima guerra mondiale, lo scrittore abbandonò però lo stile classicista per dedicarsi alle “più audaci esperienze di avanguardia”²³, rinnegando così gli scritti precedenti. Affascinato dalla velocità e dalla fede nella tecnologia della corrente futurista, Bontempelli si avvicinò a questo genere, facendolo poi dialogare con gli esperimenti metafisici che caratterizzeranno le sue opere più mature. Come specificato da Asor Rosa però:

Sarebbe tuttavia un errore vedere tra questi due poli della produzione bontempelliana una contraddizione. C'è anzi un incontro, o meglio un tentativo d'incontro voluto e consapevole fra la tendenza verso un realismo moderno, attento ai caratteri nuovi provocati nella civiltà

²⁰ Cfr Ivi, p. 23.

²¹ Cfr Ivi pp. 27-28.

²² Rosa A. A., *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1971, vol.12. Disponibile all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-bontempelli_%28Dizionario-Biografico%29/\(ultimo accesso 17/01/2022\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-bontempelli_%28Dizionario-Biografico%29/(ultimo%20accesso%2017/01/2022))

²³ Ivi.

umana dallo sviluppo del macchinismo e dell'industria, e la ricerca, al di là del reale, delle esperienze psichiche che stanno sospese tra il conscio e l'inconscio.²⁴

L'autore tenta dunque di rinnovare la tradizione realista, inserendo al suo interno atmosfere magiche e bizzarre che hanno il compito di suscitare nei personaggi stati d'animo e reazioni fuori dall'ordinario, stimolando così un'analisi delle potenzialità dell'animo umano. È proprio in riferimento a questa realtà straniante, in cui la magia ha la funzione di restituire una visione nuova del reale, rinvigorita e non più offuscata dagli automatismi della quotidianità, che Bontempelli utilizza il termine realismo magico.

Dalla disamina condotta finora risulta dunque evidente che, per quanto questo termine sia stato riutilizzato, ricontestualizzato e risemantizzato in diversi periodi storici e ambienti culturali, la costante filosofica sulla quale sembra reggersi il suo nucleo semantico consiste nella ricerca di un punto di incontro tra due canoni contrapposti, di cui uno fa riferimento alla concezione razionale della realtà (il realismo per Novalis, l'impressionismo per Roh e il futurismo per Bontempelli) e l'altro ad una componente più emotiva, soggettiva e “romantica” (l'idealismo, l'espressionismo e l'inconscio). Come dimostrato appunto dall'ossimoro che lo compone, il termine realismo magico si basa dunque su una continua ricerca di equilibrio, sull'incontro-scontro tra visioni del mondo diametralmente opposte, che la modernità e, in maniera ancora più evidente, la post-modernità riusciranno a conciliare. Quando lo scrittore e pensatore sudamericano Uslar Pietri, amico di Bontempelli, ricava da quest'ultimo la riflessione sul realismo magico e la trasmette ad Alejo Carpentier e Mario Vargas Llosa, il termine comincia infatti un interessante processo di rinnovamento semantico attraverso il quale finirà per designare uno dei fenomeni più interessanti del panorama letterario postcoloniale. Così nasce il significato che gli viene attribuito oggi da gran parte della critica e del pubblico.

2.2 Il realismo magico sudamericano

Lo studioso sudafricano Christopher Warnes nel suo libro sul realismo magico rintraccia due categorie di opere appartenenti a questa corrente, la cui divisione si basa sul diverso

²⁴ Ivi.

ruolo conferito in esse alla magia. Questo criterio, a suo parere, permette di distinguere gli scritti basati sulla “fede” da quelli “irriverenti”.²⁵ Per capire questa suddivisione, bisogna innanzitutto partire dall'idea secondo la quale esistono due possibili approcci alla società e al mondo circostante: uno basato sulla causalità e l'altro sulla partecipazione. Warnes a questo proposito riprende le definizioni dell'antropologo Stanley Jeyaraja Tambiah, secondo il quale:

Some of the concepts and characteristics [of] causality are: Ego against the world. Egocentricity. Atomistic individualism. The language of distancing and neutrality of action and reaction. The paradigm of evolution in space and time. Instrumental action that changes matter and the causal efficacy of technical acts. The successive fragmentation of phenomena, and their atomization, in the construction of scientific knowledge. Participation, in contrast, is characterised by: Ego/person with the world, a product of the world. Sociocentrism. The language of solidarity, unity, holism and continuity in space and time. Expressive action that is manifest through conventional intersubjective understandings, the telling of myths and the enactment of rituals. The performative efficacy of communicative acts. Pattern recognition, and the totalisation of phenomena. The sense of encompassing cosmic oneness.²⁶

Appare evidente dalla descrizione di Tambiah che l'approccio causale coincide con la tradizione razionalista/illuminista occidentale, mentre quello partecipativo risulta più tipico di società non positiviste e lontane dalla visione del mondo europea. Per non scivolare in facili generalizzazioni, va specificato che non esiste una dicotomia così netta e che nelle diverse società questi approcci spesso coesistono; non si può negare comunque che vi sia la tendenza a privilegiare uno piuttosto che l'altro, ed è sulla base di questa tendenza che si crea la distinzione.

Tenendo in considerazione queste categorie si può affermare che, secondo quanto sostenuto da Warnes, le opere di realismo magico basate sulla fede si prefiggono l'obiettivo di riscattare l'approccio partecipativo di società alle quali è stata imposta una visione causale del mondo. In questo tipo di scritti la magia ha il compito dunque di mostrare la mitologia, il credo e le antiche usanze di un popolo che non può essere capito a fondo se non abbandonando gli strumenti della ragione. Le cosiddette opere “irriverenti” usano invece gli elementi magici per decostruire il realismo eurocentrico, evidenziando la non coincidenza di quest'ultimo col reale e considerandolo come uno dei possibili modi per descrivere la realtà, non come la realtà stessa. Il realismo magico

²⁵ Cfr Warnes C., op.cit., p. 12

²⁶ Ivi, p.10.

irriverente, con la sua vena decostruzionista, prende dunque le mosse dal postmodernismo e dal poststrutturalismo, mentre quello basato sulla fede dialoga in maniera più evidente con la corrente surrealista. A quest'ultimo tipo di realismo magico si può ascrivere la poetica di Alejo Carpentier, creatore del termine “real maravilloso” (reale meraviglioso).

Nel paragrafo precedente si è accennato al fatto che il pensatore venezuelano Uslar Pietri, amico di Massimo Bontempelli, ebbe un ruolo fondamentale nel passaggio della riflessione sul realismo magico agli scrittori sudamericani Alejo Carpentier e Mario Vargas Llosa. Dopo aver vissuto l'atmosfera carica di fermento culturale della Parigi degli anni '20 ed essere venuti a contatto col movimento surrealista, i tre cominciarono a riflettere sulle particolarità della realtà sudamericana. L'obiettivo dei giovani intellettuali consisteva nella ricerca delle specificità della loro cultura d'appartenenza, di un modo nuovo di raccontare l'America Latina dall'interno, emancipandosi dal punto di vista europeo. Fu proprio sulla spinta di questa necessità che Alejo Carpentier scrisse il suo libro più famoso, *Il regno di questo mondo* (*El reino de este mundo*), pubblicato per la prima volta nel 1949. Il prologo dell'opera si può considerare un manifesto della visione poetica dell'autore, che impiega qui per la prima volta il termine “real maravilloso” (reale meraviglioso), spiegandone dettagliatamente il significato. Lo scrittore cubano prende le distanze dalle tecniche dei surrealisti, i quali utilizzano degli automatismi artefatti con l'intento di superare la visione razionale della realtà, senza però il supporto dell'elemento a suo parere essenziale per il raggiungimento di una dimensione realmente *altra*: la fede. Scrive Carpentier:

Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos. [...] De ahí que lo maravilloso invocado en el descreimiento —como lo hicieron los surrealistas durante tantos años— nunca fue sino una artimaña literaria.²⁷

Per cominciare, la sensazione del meraviglioso presuppone una fede. Quelli che non credono nei santi non possono curarsi con i miracoli dei santi. [...] Ne consegue che il meraviglioso invocado nella miscredenza- come fecero i surrealisti per molti anni- non è stato nient'altro che un artefatto letterario.²⁸

²⁷ Carpentier A., Prólogo a *El reino de este mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 2011, p.10.

²⁸ Ove non altrimenti specificato le traduzioni sono state effettuate da me.

La dimensione del meraviglioso si può dunque raggiungere soltanto venendo a contatto con una realtà non ancora imbrigliata nelle maglie del positivismo, una realtà come quella sudamericana. Qui non c'è bisogno di inventare nessun artefatto, nessuna tecnica e nessun automatismo che permetta di oltrepassare i limiti della razionalità, perché è il contesto stesso a ispirare, appunto, meraviglia. La visione romantica che Carpentier adotta per riscattare l'unicità della realtà latinoamericana si basa dunque sull'idea che in Sudamerica gli elementi fantastici siano a portata di mano, convivano con la quotidianità:

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*. [...] Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo *real maravilloso* no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías.²⁹

Questo mi risultò particolarmente evidente durante la mia permanenza ad Haiti, trovandomi a contatto quotidiano con qualcosa che potremmo chiamare il *reale meraviglioso*. [...] Però pensavo, tra l'altro, che quella presenza e vigenza del reale meraviglioso non era privilegio unico di Haiti, ma patrimonio dell'America intera, dove ancora non si è stabilito del tutto, per esempio, un censimento delle cosmogonie.

Nell'opera di Carpentier dunque, l'idea bontempelliana di utilizzare la magia per restituire una visione straniante della realtà diventa la chiave di volta di una più profonda ricerca identitaria. Se Bontempelli usava gli stratagemmi magici per rompere il ripetersi della routine e indagare così le potenzialità dell'animo umano, Alejo Carpentier conferisce alla magia un compito diametralmente opposto: non creare una frattura ma costruire un nuovo equilibrio con la quotidianità. A partire dalla sua prosa il realismo magico diventa lo strumento per raccontare la società sudamericana mettendo in correlazione le sue due componenti più irriducibili: il misticismo indigeno e il positivismo del colonizzatore.

Nonostante il ruolo fondamentale di Carpentier, lo scrittore che maggiormente contribuì alla diffusione a livello internazionale del sodalizio realismo magico- America Latina fu senza dubbio il colombiano Gabriel García Márquez. Con quello che viene oggi considerato il suo capolavoro, *Cent'anni di solitudine* (*Cien años de soledad*),

²⁹ Ivi, p.11.

pubblicato nel 1967, Márquez dà il via al cosiddetto “boom” della letteratura sudamericana. L'opera stabilì un vero e proprio canone, e dal momento della sua uscita tutti gli studi sul realismo magico hanno dovuto inevitabilmente confrontarsi con essa. Nel romanzo si racconta la storia della famiglia Buendía, dalle origini all'irreversibile fine. Dopo che il capostipite della stirpe, José Arcadio Buendía, fonderà la città di Macondo, le vicende personali della famiglia finiranno per coincidere con la storia dell'intera cittadina. In un continuo alternarsi di umorismo e tragedia, il narratore onnisciente racconta le avventure dei componenti di questo clan familiare che, secondo un processo metonimico, rappresenteranno le sorti del popolo sudamericano, così come Macondo diventerà il simbolo dell'intero continente. Come affermato da Joaquín Marco, che firmò la prima introduzione a *Cien años de soledad*, già dall'incipit è facile individuare i leitmotiv dell'intera opera:³⁰

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo.³¹

Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Buendía si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui suo padre lo aveva condotto a conoscere il ghiaccio. Macondo era allora un villaggio di venti case di argilla e di canna selvatica costruito sulla riva di un fiume dalle acque diafane che rovinavano per un letto di pietre levigate, bianche ed enormi come uova preistoriche. Il mondo era così recente, che molte cose erano prive di nome, e per citarle bisognava indicarle col dito

I motivi centrali, ovvero la fondazione del mito e il suo rapporto col tempo, risultano particolarmente evidenti non solo dalla descrizione idilliaca della Macondo dei primi anni, ma anche dal riferimento temporale esplicito secondo il quale il mondo era “recente”. La necessità di proporre un'alternativa alla visione occidentale, qui si esprime in maniera particolarmente chiara. García Márquez rinuncia immediatamente alla cronologia europea e alla sua concezione del reale, per adottare in toto il punto di vista degli abitanti di Macondo, per i quali il mondo è ancora recente e il ghiaccio è un

³⁰ Cfr Marco J., *Estudio introductivo a Gabriel Garcia Márquez, Cien años de soledad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983, p.25.

³¹ Márquez G.G., *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 83.

elemento che desta meraviglia. Uno degli espedienti fondamentali del romanzo consiste proprio in un ribaltamento di prospettiva per cui ciò che generalmente viene considerato “normale” diventa fantastico agli occhi dei personaggi (è il caso del ghiaccio, ma anche della calamita e del cinema), mentre, al contrario, fenomeni soprannaturali come l'ascensione in volo di uno dei membri della famiglia Buendía, non creano alcuno stupore. Sembra dunque che nell'opera di Márquez, il tentativo di emanciparsi dal discorso del colonizzatore non opponendosi direttamente ad esso, ma minandolo alla radice, trovi piena realizzazione. Se fino ad allora l'America Latina aveva avuto un ruolo esclusivamente marginale, subendo le narrazioni altrui, venendo sempre raccontata e mai raccontandosi, con *Cent'anni di solitudine* il margine diventa centro. Si è spesso parlato del capolavoro di Márquez come di un capovolgimento della cronaca delle Indie³², una forma letteraria di riconquista di quella storia sudamericana che era stata cancellata e storpiata dall'avvento della colonizzazione. Ciò che fa lo scrittore colombiano non si allontana troppo dall'operazione politica portata avanti da poeti come Virgilio attraverso l'utilizzo della letteratura, e in particolare dell'epica: creare un mito fondativo che dia non solo lustro, ma anche e soprattutto coesione ad un'intera comunità. Chiaramente però una mitologia fondata nel ventesimo secolo non può non fare i conti con la società moderna. In questo caso specifico *Cent'anni di solitudine* non può prescindere da quell'evento che ha avuto un impatto così forte per la cultura sudamericana, ovvero il colonialismo. Seppur in cerca di un'alternativa alla concezione europea e di un nuovo modo di dire la storia latinoamericana, Márquez non può cancellare secoli di egemonia culturale dell'Occidente per tornare all'antica visione del mondo dei popoli precolombiani. Il mito alla base di *Cent'anni di solitudine* è dunque qualcosa di nuovo, che riattinge dalle antiche credenze popolari, rivitalizzandole e facendole dialogare con un realismo ormai imprescindibile. È così che nel romanzo ad episodi surreali (ad esempio la peste dell'oblio che colpisce la città dopo l'arrivo di una bambina sconosciuta) e rituali pagani (come le feste dionisiache di uno dei personaggi il cui bestiame si riproduce in maniera portentosa), si accompagnano vicende fortemente realistiche quali la guerra civile e lo sciopero dei lavoratori. Macondo è una città

³² Cfr Joset J., *Introducción a Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid, 2003, p.27.

solitaria che non può sfuggire dall'inevitabile contatto con l'esterno, un contatto che avrà prima carattere politico (attraverso la figura del correttore Don Apolinar Moscote), poi carattere economico (con l'avvento della compagnia bananiera statunitense) e infine carattere sociale e culturale, portando gli abitanti a perdere memoria delle proprie origini e causandone l'estinzione. Come in tutti i miti fondativi, il tempo ha un ruolo fondamentale nel racconto. Si tratta di un tempo ciclico, in opposizione al tempo lineare della società cristiana, e ciò è testimoniato innanzitutto dal fatto che i nomi si ripetono costantemente da una generazione all'altra e che i protagonisti sembrano ricadere continuamente negli stessi drammi e nelle stesse ossessioni. Una delle critiche che sono state mosse a Gabriel García Márquez a proposito di *Cent'anni di solitudine*, riguarda la carenza di una posizione ideologica all'interno del romanzo e il suo presunto carattere meramente ludico.³³ Per screditare questa tesi basterebbe menzionare non solo il successo che l'opera ha ottenuto in patria, ma il fatto che generazioni di sudamericani hanno continuato a vedere nella storia di Macondo la propria storia. Nonostante, come ammesso dallo stesso Márquez, molti personaggi siano stati tratti dalle sue personali vicende biografiche,³⁴ l'autore attinge a piene mani non solo da quello che Tambiah definì l'approccio partecipativo dei popoli nativi, ma anche da episodi storici che hanno realmente interessato il Sudamerica. L'esempio più lampante riguarda lo sciopero dei lavoratori della compagnia bananiera, realmente accaduto in Colombia nel 1928, la cui tragica fine raccontata da Márquez trova purtroppo riscontro negli archivi storici del Paese.

Attraverso la rielaborazione della magia indigena, l'adozione di un tempo ciclico, la narrazione di episodi storici e la fondazione di un mito contemporaneo, Gabriel García Márquez utilizza gli elementi del realismo magico per restituire un'identità e una nuova visione storica al proprio popolo, conferendogli quel ruolo attivo che le narrazioni eurocentriche gli avevano estirpato. Ma il gioco postmoderno di Márquez si spinge ancora oltre. Riprendendo la distinzione di Warnes tra realismo magico “basato sulla fede” e “irriverente”, si può affermare che entrambe queste categorie siano rintracciabili, e addirittura tendano a sovrapporsi, in *Cent'anni di solitudine*. La proposta

³³ Cfr Ivi, p. 47.

³⁴ Cfr Ivi, pp.12-13.

della realtà magica di Márquez coincide con una decostruzione della narrazione ufficiale, non a caso l'utilizzo di elementi surreali è stato spesso letto dalla critica come una possibile parodia delle descrizioni del nuovo continente fornite dai conquistadores. Márquez ripropone la visione romantica di Carpentier in maniera innovativa e disincantata, creando un codice culturale più adatto alle esigenze di una società complessa e disillusa come quella degli anni '60. Si segna così un momento di svolta del canone magico-realista, che lo porterà a diffondersi a macchia d'olio in moltissimi territori colonizzati. Il dialogo tra magia e realtà, accompagnato dalla decostruzione del discorso ufficiale, diventerà uno strumento letterario indispensabile per chi fino ad allora aveva declinato la propria identità sulla base dei criteri altrui, seguendo pedissequamente i dettami del “centro”.

2.3 Realismo magico, postcolonialismo e identità

Si è spesso detto che con *Cent'anni di solitudine* Márquez abbia segnato l'inizio e la fine del realismo magico. La conclusione del romanzo, con l'estinzione della famiglia Buendía e la scomparsa di Macondo, è stata infatti interpretata come la metafora del crollo di un intero codice culturale: quello appunto di chi era in grado di vedere la magia nella quotidianità. L'autore colombiano sembra dunque chiudere così il cerchio del mito, stabilendo la fine del tempo circolare dei Buendia, interrompendo la nascita di nuovi José Arcadio e Aureliano e il ripetersi delle ossessioni che hanno caratterizzato la famiglia per un intero secolo. Si annuncia implicitamente il trionfo del tempo lineare e della società moderna: il realismo magico ha esaurito il suo compito. Usando di nuovo le parole di Christopher Warnes, si potrebbe affermare a questo punto che “Magical realism is used to debunk the notion of magical reality”.³⁵ Ciononostante, dopo Márquez il compito del realismo magico si è rivelato essere tutt'altro che esaurito, tanto che il genere ha cominciato ad acquisire un carattere politico, diventando uno strumento di

³⁵ Warnes C., op.cit., p. 84.

rivalta di quelli che fino ad allora erano stati i “marginati” del discorso culturale globale. Nel suo studio sul rapporto tra postcolonialismo e realismo magico, Jean-Pierre Durix esordisce scrivendo che: “An examination of post-colonial literatures across the language divide reveals disturbing similarities in themes, structures and in attitudes to language”.³⁶Le somiglianze in questione riguardano appunto le nuove forme che il realismo assume nelle opere degli scrittori “periferici”, mescolandosi con la fantasia in un modo che non è più assimilabile alle teorie di Todorov sul fantastico. Come sottolineato da Durix, infatti:

Todorov asserts that, through the hesitation which it causes, fantastic literature leads the reader to question the existence of an irreducible opposition between “real” and “unreal”.[...] The adepts of the fantastic have tried to show that, in the last few centuries, our civilization has privileged logic too much, thus ignoring a whole section of human experience broadly classified as “imaginary” [...] Rather than reject reality in favour of the powers of the imagination, many post-colonial writers offer alternative interpretations of reality.³⁷

La differenza fondamentale tra il fantastico e il realismo magico sembra dunque molto simile a quella tracciata da Carpentier per distinguere il surrealismo dal reale meraviglioso. Mentre il fantastico, in quanto figlio di una società in cui esiste un'idea di realtà generalmente condivisa, utilizza la dimensione irrazionale come forma di escapismo per sfuggire alla tirannia del reale, il realismo magico, come abbiamo avuto modo di dimostrare, questiona alla base la concezione stessa della realtà. Al contrario delle opere appartenenti ad esempio al genere fantasy, il mondo in cui sono ambientati i racconti magico-realisti non si configura come una realtà alternativa abitata da personaggi leggendari con poteri soprannaturali, ma segue di solito le logiche della società moderna. Si è già detto però che individuare gli elementi che caratterizzano in maniera specifica il canone magico-realista è un compito assai arduo. Nonostante questo sono state avanzate diverse teorie, tra le quali una delle più convincenti a nostro parere sembra essere quella della studiosa Wendy Faris, secondo la quale il realismo magico è un fenomeno contraddistinto da cinque caratteristiche ricorrenti:

First, the text contains an “irreducible element” of magic; second, the descriptions in magical

³⁶ Durix J., *Mimesis, genres and Post-colonial discourse. Deconstructing Magic Realism*, Macmillan, London, 1998, p.1.

³⁷ Ivi, p.80.

realism detail a strong presence of the phenomenal world; third, the reader may experience some unsettling doubts in the effort to reconcile two contradictory understandings of events; fourth, the narrative merges different realms; and, finally, magical realism disturbs received ideas about time, space and identity³⁸

Diversamente dal genere fantasy, dunque, il realismo magico si caratterizza tra le altre cose per una forte presenza del mondo fenomenico. La differenza tra quest'ultimo e altri generi fantastici quali la gothic novel sembra invece risiedere nel fatto che negli scritti magico-realisti si ha un'unione di diversi livelli di realtà: ne consegue che l'elemento surreale non appare disturbante, ma perfettamente integrato nel contesto realista. La più importante ed evidente differenza tra il fantastico di cui si occupa Todorov e il realismo magico consiste però nel carattere fortemente individualistico della prima categoria. Infatti se “in European literature, the fantastic more often expresses individualistic rebellion”³⁹, lo scopo delle opere magico realiste “transcends the individual fate of a few characters in order to constitute an imaginary re-telling of a whole nation through several decades”⁴⁰.

A questo punto comincia a delinearsi quella linea sottile che in questa dissertazione si sta cercando di tracciare per unire il realismo magico alla condizione della Russia postcomunista. Risultano evidenti ormai la dimensione collettivistica delle opere magico-realiste, il loro carattere socio-politico legato alla necessità di trovare un nuovo codice di espressione per il proprio popolo, la tendenza a questionare la visione del reale imposta dall'Europa a favore di una sperimentazione letteraria che recuperi una concezione della realtà più vicina alla prospettiva pre-illuminista della comunità di cui si vuole indagare l'identità. Ne consegue che:

[...] writers from the New Literatures are placed in a particular position: they share with other writers the task of writing against ready-made representations of the present world. But, unlike people with the baking of a more stable tradition, their own history has often been confiscated by other powers.⁴¹

Gli scritti post-coloniali devono dunque fare i conti con una storia che è stata loro

³⁸ Faris W. B. e Zamora L. P., *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham, 1995, p.7.

³⁹ Durix J., op.cit., p.81.

⁴⁰ Ivi, p.116.

⁴¹ Ivi, p. 12.

confiscata da una potenza dominante. Infatti:

Historical novels abound at times when writers feel concerned about the reinterpretation of their country's history. When their past has long been viewed merely from the point of view of the colonizer, self-assertion must be accompanied by the redefinition of one's relation to the past.⁴²

Il passato della Russia, diversamente da quello di un Paese colonizzato da potenze straniere, non è stato chiaramente confiscato dal colonizzatore, ma lo è sicuramente stato dai poteri totalitari che, susseguendosi in maniera quasi ininterrotta, ne hanno ogni volta ritracciato i confini, modificandolo continuamente. I cittadini e gli intellettuali russi hanno dovuto quindi riadattarsi alle nuove interpretazioni storiche fornite dal regime di turno e rivedere di continuo la propria posizione riguardo agli eventi cruciali del passato nazionale. Con la fine del comunismo, l'eliminazione della censura e l'avvento della globalizzazione, i russi sembrano avere per la prima volta la possibilità di ricreare la propria identità attingendo da più fonti ed emancipandosi dall'interpretazione ufficiale del governo centrale. Si riscopre tra le altre cose la lunga tradizione mistica del pensiero russo che sembra giocare un ruolo fondamentale negli scritti postsovietici di cui abbiamo parlato precedentemente.

Se ci atteniamo all'idea di Todorov secondo la quale l'essenza della colonizzazione risiede nel controllo esercitato sui mezzi di comunicazione più che sulla vita, sulla proprietà e sul linguaggio⁴³, possiamo considerare la storia della Russia come una lunga colonizzazione interna, di cui il comunismo è la fase culminante. Postcomunismo e postcolonialismo da questo punto di vista sembrano coincidere. Nel prossimo paragrafo si cercherà di analizzare in maniera più approfondita il difficile rapporto con l'Europa e con la sua concezione illuminista, i numerosi tentativi di affermazione identitaria dell'*intelligencija* russa, la ricerca di un codice espressivo peculiare e indipendente da quello occidentale e il contrastato rapporto col potere. Si rintracceranno così in Russia gli aspetti culturali, sociali e politici che, come abbiamo appena visto, hanno favorito altrove la nascita del realismo magico.

⁴² Ivi, p.25.

⁴³ Cfr Todorov T., *The Conquest of America: The Question of the Other*, University of Oklahoma Press, Norman, 1999, pp.127-146.

3. RUSSIA: RICERCA IDENTITARIA E POTERE

3.1 Pietro il Grande e l'incontro-scontro con l'Europa

Il 27 aprile del 1682 morì lo zar Fedor III, primogenito semi-invalido del vecchio regnante Aleksej, e il suo posto fu preso in coreggenza dai fratelli più piccoli Ivan e Petr. Nel 1696 però il primo dei due, malato e infermo di mente, perì, lasciando all'altro il potere assoluto sul regno. Fu così che Petr Alekseevič Romanov divenne zar di Russia col nome di Pietro I. Profondamente affascinato dall'Europa, che aveva avuto modo di conoscere durante i quattro mesi trascorsi ad Amsterdam con la Compagnia britannica delle Indie orientali, Pietro segnò una svolta decisiva nel rapporto tra Russia e Occidente. Fino ad allora l'identità russa aveva trovato la sua più chiara espressione nell'idea, portata avanti dalla chiesa e poi dagli stessi zar, di “Mosca Terza Roma”. Già nel 1439, con il concilio di Firenze, in cui la chiesa bizantina aveva accettato di unirsi a quella cattolica romana e, in maniera ancora più netta dopo il 1453, anno in cui l'impero ottomano conquistò Costantinopoli, il governo di Mosca aveva cominciato a considerarsi ultimo baluardo della cristianità ortodossa. Da quel momento in poi l'identità nazionale coinciderà con la concezione della Santa Russia e con il suo ruolo di potenza scelta da Dio per salvare il cristianesimo dal deterioramento che questo stava subendo in Occidente. L'avvento di Pietro il Grande rappresentò da questo punto di vista una vera e propria rivoluzione. Il nuovo zar ruppe infatti l'ideale messianico della Russia come portatrice di un messaggio universale, per incentivare al contrario una modernizzazione del Paese basata sull'imitazione dei metodi europei. Nella seconda metà del diciottesimo secolo, il grande scrittore russo Nikolaj Karamzin definirà il progetto di Pietro un tentativo di trasformare la Russia nell'Olanda.⁴⁴ Il nuovo zar, appassionato di navi e memore del suo lungo soggiorno ad Amsterdam, decise di creare una flotta navale russa e di dare vita ad una nuova città che avrebbe dovuto racchiudere

⁴⁴ Karamzin N., *Zapiska o drevnej i novoj Rossij*, Nauka, Mosca, 1991, p.36.

in sé la bellezza e la potenza delle più grandi capitali portuali europee: così nacque San Pietroburgo. Come affermato da Peter J.S. Duncan, studioso di messianesimo russo, “The idea of “Moscow, Third Rome” received another devastating shock in Peter's construction of the new capital, St. Petersburg, symbolizing the abandonment of the Moscow traditions”.⁴⁵ La costruzione della nuova capitale, fondata sulle paludi baltiche attraversate dal fiume Neva, in un territorio assolutamente ostile alla vita, comportò ingenti spese a livello di denaro e di manodopera. La nascita di una delle due più importanti città della Russia è dunque di per sé un avvenimento epico, il frutto delle esigenze di un regnante che decise di sfidare la natura per dare vita a quella che da quel momento in poi sarà definita “la finestra sull'Europa” (*okno v Evropu*). La connotazione occidentale di San Pietroburgo, evidente sia dalle motivazioni che ne hanno determinato la fondazione che dall'architettura della città, chiaramente ispirata a quella europea, ha influenzato enormemente anche la cultura della nuova capitale, che è sempre stata considerata straniera nella propria terra. Fin dalla sua nascita Pietroburgo si è opposta a Mosca nell'immaginario nazionale. Una continua contrapposizione ha fatto sì che la futura capitale bolscevica diventasse incarnazione della “russità”, mentre la città degli zar venisse sempre guardata con sospetto.

La creazione della “finestra sull'Europa” non fu l'unica misura drastica presa da Pietro il Grande. Un altro bizzarro tentativo di occidentalizzazione del proprio popolo si riscontra nella grande rasatura imposta dallo zar ai nobili, nel 1698. Come racconta Aleksandr Etkind infatti:

Peter the Great produced a great experiment on the subject. Immediately after his return from a grand European trip, he demanded that the gentry's beard be shaved. [...] Peter began with his immediate entourage, then sent police barbers into the streets, and then introduced national legislation that included a beard tax.⁴⁶

Il taglio della barba aveva il compito di imporre in Russia lo stile europeo, considerato più adatto a un Paese civile. In linea con quest'esigenza di rompere la linea di continuità con le tradizioni nazionali, Pietro rinunciò al titolo di zar e a quello di “Imperatore

⁴⁵ Duncan, P. J. S., *Russian messianism*, Routledge, Londra, 2000, p. 14.

⁴⁶ Etkind A., *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Polity Press, Cambridge, 2011, p. 102.

cristiano dell'Est", propostogli dal Senato nel 1721⁴⁷, per adottare l'appellativo "Imperator", di origine latina. Il nuovo imperatore fu inoltre un assiduo frequentatore del quartiere tedesco di Mosca e incentivò l'insediamento di stranieri (europei) nei territori russi. L'insieme delle riforme petrine viene letto da Etkind come una vera e propria colonizzazione interna: "The big shave of 1698 preceded the other founding acts of internal colonization, such as "The Manifesto on the Summoning of Foreigners into Russia" (1702), the foundation of the new capital on the occupied land (1703), and the birth of the Russian Empire (1721)".⁴⁸

Una così brutale rottura con la tradizione non poteva che causare dei malcontenti, soprattutto in uno Stato che aveva imparato a concepirsi in opposizione all'Occidente. Fu così che dopo il regno di Pietro il Grande la questione identitaria assunse in Russia un'importanza fondamentale, sfociando a volte nel nazionalismo. Scrive a proposito Duncan:

The reforms of Nikon and then Peter provoked an upsurge of national feeling, which Yakobson calls "nationalism", in defence of the old traditions. Hans Rogger prefers to call this feeling "national consciousness" when applied to the eighteenth century or earlier. He refers particularly to the attempt by educated Russians to develop a distinct Russian identity, character and culture, in reaction to Peter's Westernization.⁴⁹

Dopo Pietro I i regnanti russi continueranno a confrontarsi con le potenze europee, tentando spesso di riproporre forzatamente nella propria nazione le correnti culturali provenienti dall'Occidente (l'esempio più conosciuto è sicuramente l'influenza che il pensiero illuminista ebbe su Caterina II). Nel frattempo, così come era successo nei territori colonizzati, gli intellettuali russi, costretti a fare i conti con l'Europa, cercheranno di sviluppare un codice espressivo e filosofico nazionale, ora imitando ora opponendosi all'imprescindibile modello occidentale. Si sviluppa così una delle più grandi controversie culturali della storia del pensiero russo: la contrapposizione tra slavofili e occidentalisti.

3.2 Slavofili e Occidentalisti

⁴⁷ Duncan P. J. S., op.cit., p.14.

⁴⁸ Etkind A., *Internal...* cit., p.102.

⁴⁹ Duncan P. J. S., op.cit., p.16.

Il diciannovesimo secolo in Russia fu caratterizzato dallo sviluppo di due movimenti di pensiero contrapposti, entrambi impegnati nella ricerca di un apparato teorico che fornisse gli strumenti per il futuro benessere sociale, politico e culturale del Paese. Si è già detto che da Pietro in poi l'Europa diventa un metro di paragone imprescindibile per la classe dirigente russa: ne consegue che entrambe le correnti si misureranno con essa. Mentre alcuni intellettuali, cosiddetti occidentalisti, proporranno dunque di adottare in Russia il modello europeo per favorire il progresso, altri, gli slavofili, convinti dell'unicità del destino nazionale, cercheranno per la patria un percorso alternativo. Questi ultimi vedevano nell'Occidente una realtà pericolosamente frammentata, sia a livello religioso, a causa dalla divisione tra cattolici e protestanti, che socio-economico, per la tendenza atomizzante del sistema capitalista. In opposizione ad esso, gli slavofili auspicavano di recuperare l'unità della società russa espressa dalla triade ortodossia, autocrazia e nazionalità. Nonostante il fatto che non vi fosse una vera e propria uniformità di pensiero rispetto a quale potesse essere il sistema ideale per un miglior futuro della Russia, tutti coloro i quali abbracciavano la visione slavofila tendevano a rigettare le riforme petrine e a idealizzare il passato moscovita. Fu così che il messianesimo insito nell'idea di "Mosca, Terza Roma" sopravvisse all'occidentalizzazione e assunse nuove forme. Il compito universale di cui la Russia era stata investita trascendeva adesso la sfera meramente religiosa, per diventare un vero e proprio messaggio di redenzione dell'umanità. Da questo punto di vista risulta particolarmente interessante il caso di Petr Čadaev, il quale, dopo essere stato dichiarato pazzo in seguito alla pubblicazione della Prima lettera filosofica in cui negava un qualsivoglia contributo della Russia al progresso umano, rivide la propria posizione, dichiarando che:

I think that if we have come after the others, it is in order to do better than the others... I have the inner conviction that we are called upon to resolve most of the problems in the social order, to accomplish most of the idea which arose in the old societies, to make a pronouncement about those very grave question which occupy humanity.⁵⁰

Dopo l'epoca petrina si attiva dunque in Russia l'exasperata ricerca di un codice

⁵⁰ Citato in Duncan P.J.S., op.cit., pp.20-21.

identitario, che porterà gli intellettuali a rivalutare positivamente l'importanza del popolo nella ricostruzione dello spirito nazionale. Va sottolineato infatti che, se in alcuni casi la visione autocratica, ortodossa e conservatrice della corrente slavofila veniva adottata anche dal discorso ufficiale, l'*intelligencija* tendeva a distaccarsi da questo e a vedere anzi nello Stato il grande oppressore delle fasce più deboli della popolazione, le quali erano considerate incarnazione dell'animo russo. Scrive a proposito Duncan:

The three elements of Uvarov's [uno dei ministri di Nicola I] triad – Orthodoxy, autocracy and *narodnost*'- were all believed in by Slavophiles, although their interpretation of these concepts usually differed from the official view. [...] The Slavophiles nevertheless fundamentally opposed the path of development pursued by Russian officialdom. [...] Furthermore, the Slavophiles idolized the Russian people, especially the peasants, rather than the State, and protested at the lack of freedom in Nicholas's Russia.⁵¹

Nonostante il cambio di rotta di alcuni regnanti dopo il periodo di Pietro I, la frattura tra potere, *intelligencija* e popolo sembra essere ormai irreversibile. Il romanticismo degli slavofili sfocerà nell'idealizzazione, da parte degli intellettuali, della popolazione contadina, che finirà per rappresentare lo strato più profondo della cultura nazionale. Proseguendo il confronto con il caso dei territori colonizzati e, in particolare con l'America Latina, è interessante notare come, a livello filosofico, il processo che porta all'idealizzazione dei contadini russi risulti molto simile a quello che nella letteratura sudamericana a cavallo tra il diciannovesimo e il ventesimo secolo ha spinto alla mitizzazione dell'*indio* e del *gaucho*. Nel suo studio sulla ricerca identitaria latinoamericana, Rosalba Campra scrive a proposito che “la difesa dei diritti dell'indio va sottilmente trasformandosi in una proposta di identità: ribellione contro il ruolo di oppresso, aspirazione a una vita non scissa, affermazione di valori propri”.⁵² In entrambi i casi, dunque, l'opposizione a un potere riconosciuto come lontano dalle tradizioni del popolo prende le forme di una lotta per l'emancipazione degli strati più deboli della società, che si configura non solo come rivendicazione dei diritti degli oppressi, ma anche e soprattutto come recupero di un conglomerato di valori, tradizioni e concezioni del mondo a rischio di estinzione. I contadini russi, così come gli *indios* e i *gauchos* sudamericani, non rappresentano soltanto una classe sociale o una varietà etnica, ma

⁵¹ Ivi pp.18-19.

⁵² Campra R., *America Latina: l'identità e la maschera*, Meltemi, Roma, 2000, p. 33.

incarnano un'idea, sono i portatori di un'intera cultura che non trova riscontro a livello ufficiale e che anzi subisce vessazioni da parte del potere. In effetti l'istituto della servitù della gleba aveva creato una situazione di incomunicabilità tra il potere centrale e il popolo, favorendo così la conservazione da parte di quest'ultimo di usi e costumi estranei alla nobiltà e al discorso ufficiale. In linea con la sua riflessione sull'aspetto coloniale dell'impero russo, Etkind sostiene che “The enserfment of Russians by Russians was a mechanism of internal colonization, a regime of population management, and an institution of production”.⁵³

Gli intellettuali del diciottesimo secolo, alla ricerca di un codice identitario peculiare, trovano nelle usanze del popolo lo strumento per decifrare la cultura nazionale e riportare in auge un'idea di società prettamente e specificamente slava. Tra le varie istituzioni contadine che colpiscono la fantasia dell'*intelligencija*, quella che giocherà un ruolo fondamentale sarà sicuramente l'*obščina*. Con questo termine si indicavano le terre coltivate in comune dai contadini, secondo un sistema che non prevedeva la proprietà privata e che era caratterizzato da forme di autogoverno. L'*obščina* divenne per gli slavofili il simbolo dello spirito comunitario slavo. In alcuni casi, la frattura tra i nobili e i servi trascese la questione sociale per diventare una vera e propria differenza razziale. Scrive Etkind:

[...] Khomiakov racialized the political problems of his time. The Russian aristocracy, the descendants of Viking warriors, presented themselves as racially different from the other estates, the clergy and the peasantry, the descendants of the peaceful Slavs. [...] Perceiving the written law, governmental rationality, and, most of all, property rights as the legacy of the European colonization that started with Rurik, he elaborated the idea of the commune. According to this contrarian idea, the commune was the ancient custom of the Slavs that preceded the Norman conquest of Russia and survived it. The idea came as salvation and became the central tenet of Slavophilism. [...] Nationalist movements in the colonies often affirmed their differences from the west in a similar way, constructing the “west” as materialist and individualistic and their own cultures as spiritual and communitarian.⁵⁴

Si vedrà più avanti che questa concezione sarà fortemente ripresa in uno dei due romanzi che analizzeremo nei prossimi capitoli: *ŽD* di Dmitrij Bykov.

Tornando all'idealizzazione del popolo da parte degli slavofili, va detto ancora che la

⁵³ Etkind A., *Internal...* cit., p.128.

⁵⁴ Ivi p.140.

riscoperta dei valori contadini si era spesso tradotta nell'adozione da parte dell'*intelligencija* della visione mistico-esoterica che caratterizzava fortemente la concezione del mondo degli strati più poveri della società. La mitizzazione degli oppressi si sposava inoltre con l'ideale marxista e, seppur proveniente dall'Occidente, quest'ultimo era stata ben presto adattato alla condizione russa in modo da apparire ad alcuni come la logica evoluzione dello spirito comunitario slavo di cui l' *obščina* era l'esempio più lampante. Il filosofo Berdjaev traccia una linea di continuità tra i movimenti mistici slavofili quali il cosmismo di Fedorov, caratterizzato dal desiderio di costruire un Paradiso in Terra, e l'avvento del comunismo.⁵⁵Etkind sostiene ancora che nelle sette esoteriche, molto diffuse tra i contadini, e nella loro visione apocalittica, i comunisti avessero trovato un importante fonte di ispirazione per la concezione millenarista e dogmatica sulla quale si basava la loro interpretazione del marxismo.⁵⁶

3. 3 Comunismo e colonialismo

Anche in Russia, dunque, tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900, il linguaggio del popolo, con la sua concezione mistica ed esoterica, diventa fonte di ispirazione per l'*intelligencija* e trova spazio nelle riflessioni filosofiche dei pensatori dell'epoca e nelle opere letterarie, basti pensare alla letteratura populista e alle opere dei simbolisti. Diversamente da quello che succederà in Sudamerica però, qui, questa riscoperta dei valori tradizionali non avrà il tempo di essere utilizzata per creare qualcosa di realmente nuovo, per proporre una nuova concezione del reale, ma verrà incanalata forzatamente all'interno di una corrente di pensiero già esistente, ovvero l'ideologia comunista. Sia a livello filosofico che letterario la sperimentazione verrà schiacciata dall'avvento di un regime totalitario che, come abbiamo visto, imporrà il canone ufficiale del realismo socialista, frenando ulteriori sviluppi letterari (e non solo) nel campo della ricerca identitaria. In questo senso, ci sembra che al caso russo sia perfettamente applicabile la riflessione dello scrittore nigeriano Wole Soyinka a proposito della pericolosa tendenza

⁵⁵ Cfr Berdjaev N., *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*, trad. di Cinzia de Lotto, Ugo Mursia Editore, Milano, 1992, pp.232-246.

⁵⁶ Cfr Etkind A., *Chlist. Sekty, literatura i revolucija*, Novoe literaturnoe obozrenie, Mosca, 2019, pp. 5-8.

dei territori colonizzati a fare proprie teorie decostruttiviste e dissidenti provenienti dall'Europa, tra le quali, appunto, il marxismo, col rischio così di frenare con una nuova etichetta esterna il flusso della ricerca identitaria nazionale:

[...] contemporary European theories [...] seen as disruptive, subversive, and innovative, were instantly recognized by critics in both settler colonies and colonies of intervention, such as India, as expressive of much of their situation, and quite consistent with the direction of most of their existing literature and criticism. [...] In a critique of the inappropriate adoption of recent European critical models in Nigeria, Wole Soyinka made a similar point about radical Marxist ideological criticism of culture and society. Comparing Marxist critics with the earlier generation of Christian converts, Soyinka regrets what he characterizes as their “self-negation, the first requirement for a transcendentalist (political or religious) fulfilment”.⁵⁷

Si conclude così, con l'instaurazione del sistema comunista e la nascita dell'URSS, e in maniera ancora più evidente con l'avvento del regime staliniano, la ricerca identitaria russa che aveva occupato l'*intelligencija* per tutto il secolo diciannovesimo e parte del ventesimo. Il codice identitario russo è stato trovato e ufficializzato: da questo momento in poi Russia sarà sinonimo di comunismo. Il nuovo messaggio universale è stato decodificato e l'unità si è raggiunta sottoforma di una fantomatica dittatura del proletariato.

Riprendendo la concezione di Todorov a cui abbiamo già fatto riferimento precedentemente, che vede l'essenza della colonizzazione nel controllo dei mezzi di comunicazione, potremmo considerare il regime comunista, con la censura spietata, l'instancabile e onnipresente propaganda, la missione omologatrice e la soppressione del pensiero dissidente, come una nuova forma di colonizzazione interna. Il nuovo governo, che, come abbiamo visto, aveva preso le mosse dal misticismo, finisce per rifiutare quest'ultimo e imporre come visione del mondo ufficiale il materialismo scientifico, in accordo con il rigetto dell'idealismo da parte di Marx e, successivamente, di Lenin. Pensatori come Nikolaj Berdjaev e Sergej Bulgakov vengono cacciati dal Paese, la religione viene bandita e l'angolo delle icone si riempie di foto dei nuovi governanti. Un'altra rivoluzione, un'altra rottura storica importante, un altro improvviso scossone della storia russa. Inevitabilmente, come era successo con Pietro, si crea una nuova frattura tra potere, *intelligencija* e popolo. Il risultato è che, così come era avvenuto

⁵⁷ Ashcroft B., Griffith G., Tiffin H., *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge, London, 1989, p. 162.

dopo Pietro, il crollo del comunismo riattiverà la ricerca identitaria, che stavolta non dovrà più fare i conti soltanto col grande modello europeo, ma anche, e soprattutto con il proprio passato sovietico.

3.4 Il caso delle “distopie”

Come abbiamo avuto modo di vedere nei primi paragrafi di questo capitolo, dagli anni '90 in poi la letteratura russa si è concentrata in maniera significativa sul problema della storia nazionale, cercando di restituire un senso ai traumi del passato, in particolare (ma non solo) del periodo comunista. Nonostante questa costante, parte della critica ha osservato una differenza notevole tra le opere letterarie degli anni '90 e quelle del primo decennio del 2000. Seppur accomunate da una tendenza storiografica, dalla risoluzione delle antinomie tra storia e magia, da un substrato mistico-esoterico e da una ricerca identitaria volta alla risemantizzazione del passato nazionale, le opere dei due periodi sono separate da una cesura politica che ha segnato una nuova tappa del corso della storia russa: l'avvento dell'era di Putin. Lungi dal distrarli dai loro tentativi di comprendere le illogicità e i traumi del passato, la svolta politica ha stimolato ulteriormente la riflessione degli scrittori, che l'hanno tendenzialmente interpretata come un'ulteriore conferma della perenne oscillazione della storia russa tra i poli del totalitarismo e dell'anarchia. Questo pensiero ha portato la letteratura del nuovo millennio ad un approccio alla storia tale per cui non ci si limita più alla rielaborazione dei traumi del passato, ma li si estende ad un futuro prossimo che, nella mente degli scrittori, appare segnato dagli stessi insuperabili fardelli che impediscono in Russia il libero fluire del corso degli eventi. La critica al governo putiniano prende dunque la forma di un'esasperata lettura ciclica della storia nazionale, i cui problemi, ancora irrisolti, si proiettano adesso non solo sul passato, ma anche sul presente e sul futuro. Nei primi anni del 2000, quello che, citando Etkind, abbiamo definito “storicismo magico”, ovvero la ricerca di un equilibrio tra storia e magia tale da favorire una riflessione identitaria, continua ad esistere assumendo spesso forme distopiche. Tuttavia i nuovi romanzi tendono a sfuggire da qualsiasi etichetta e, come sottolineato dal critico

Čancev, anche la definizione di “distopia” non basta a coglierne le specificità.⁵⁸ Il circolo vizioso nel quale è ingabbiata la Russia secondo la visione offerta da autori quali Dmitrij Bykov, Ol'ga Slavnikova, Vladimir Sorokin, si traduce nelle loro opere in una vera e propria negazione della storia intesa come il susseguirsi di eventi irripetibili. Ne consegue la negazione non solo del futuro, ma della possibilità stessa di concepire un futuro, motivo per cui, come scrive Čancev, risulta impossibile definire queste opere come futurologiche.⁵⁹ Se la futurologia ha infatti “il compito di formulare ipotesi e proporre scenari attendibili riguardanti il nostro futuro”⁶⁰, in queste opere non vi è una vera e propria riflessione sul dopo, ma, piuttosto, un'analisi del passato proiettata in un presente travestito da futuro.

Molte di queste pseudo-distopie sono caratterizzate dalla presenza di tematiche ricorrenti, tra le quali innanzitutto spicca la già menzionata visione ciclica della storia nazionale. Così, se nel romanzo *ŽD* di Dmitrij Bykov il “futuro” è segnato dall'imperversare dell'ennesima guerra civile, in *2017* di Ol'ga Slavnikova l'autrice immagina un nuovo avvento della rivoluzione del '17, mentre in *Odin den' opričnika* (*La giornata di un opričnik*) a ripetersi, come suggerito dal titolo stesso, è la dinamica assolutista e spietata che aveva caratterizzato il regno di Ivan IV, detto “il terribile”.

Un'altra costante sembra essere l'immagine di una Russia isolata. Per dirla, ancora una volta, con Čancev:

отметим еще одно свойство этих антиутопических произведений – их изоляционистский характер. Показательными в этом плане выступают романы Быкова «ЖД» (Россия в нем – единственная страна, не имеющая запасов волшебного топлива флогистона, в результате чего она оказывается «выпавшей» из мирового сообщества) и [*Odin den' opričnika*] Сорокина (Россия отделена от Европы высокой стеной наподобие Берлинской и замкнулась в полной «самобытности»: ее общественная жизнь представляет собой стилизованный «ремейк» ее же средневекового прошлого). Кажется, общий вывод выбранных авторов состоит в том, что Россия окончательно и безнадежно оторвалась от всего мира, в принципе утратила потенцию к культурно-политическому взаимодействию с остальными странами (или обязана ее утратить) и оказывается обреченной и погребенной под грузом собственных проблем и

⁵⁸ Cfr Čancev A., *Fabrika antiutopij: distopičeskij diskurs v rossijskoj literature serediny 2000-ch*, in «NLO», (4)2007. Disponibile all'indirizzo <https://magazines.gorky.media/nlo/2007/4/fabrika-antiutopij.html> (ultimo accesso 12/11/2021).

⁵⁹ “Отрицание истории проецируется в будущее, тем самым перетекает в отрицание будущего — а, следовательно, и рассматривать данные произведения как футурологические невозможно.” Ivi.

⁶⁰ Catani V., Ragone E., Scacco A., *Il gioco dei mondi: le idee alternative della fantascienza*, Dedalo, Bari, 1985, p.8.

неразрешимых противоречий.⁶¹

Notiamo ancora una somiglianza tra queste opere antiutopiche: il loro carattere isolazionistico. Risultano esemplari da questo punto di vista i romanzi “ŽD” di Bykov (Qui la Russia è l'unico Stato a non possedere riserve del magico combustibile flogisto, motivo per cui risulta “tagliata fuori” dalla comunità internazionale) e [La giornata di un opričnik] di Sorokin (la Russia è separata dall'Europa da un grande muro simile a quello di Berlino ed è caduta in una situazione di totale “unicità”: la sua vita sociale si presenta come un remake stilizzato del suo passato medioevale). Sembra che la conclusione comune di questi autori consista nel fatto che alla fine la Russia si è irrimediabilmente isolata dal resto del mondo, ha perso la potenzialità di instaurare una cooperazione politico-culturale con gli altri paesi (o è stata obbligata a perderla) ed è condannata e seppellita sotto il peso dei propri problemi e delle proprie irriducibili contraddizioni.

Oltre allo sviluppo di riflessioni e tematiche simili, il nucleo centrale delle “distopie” magico storicistiche degli anni 2000 sembra essere, appunto, l'utilizzo di elementi surreali allo scopo di connettere il passato al presente. Scrive a proposito Mark Lipoveckij:

Magical Historicism [...] has become the style of the Russian literary mainstream of the 2000s. Its central device is based on the intertwining of Soviet historical traumas with fantastic or occult plots that connect the past with the post-Soviet present and, furthermore, provide an explanatory framework for the latter.⁶²

Anche in questa nuova forma antiutopica, la ricerca identitaria continua dunque ad interessare l'*intelligencija* russa del nuovo millennio, conservando il dialogo tra storia ed elementi surreali che sembra averla caratterizzata già dagli anni '90.

3.5 Postcoloniale e Postsovietico

Lungo il precedente capitolo si è cercato di riscontrare una connessione tra il postcolonialismo e la Russia postsovietica, in modo da individuare in questa i presupposti di ricerca identitaria che hanno fatto del realismo magico il genere prediletto dai territori postcoloniali. Si è visto come dopo Pietro l'*intelligencija* russa abbia fatto i conti con il modello straniero, finendo poi per rintracciare negli strati più

⁶¹ Čancev A., op.cit.

⁶² Lipovetsky M., *The Formal is political*, in «The Slavic and East European Journal», (2)2016, vol.60, p. 188.

poveri della popolazione l'incarnazione dello spirito nazionale. Se in Sudamerica questo processo ha innescato una ricerca identitaria che, partendo dall'esaltazione del *gaucho* e dell'*indio*, è sfociata nella nascita del realismo magico, in Russia l'imposizione del comunismo ha interrotto la libera sperimentazione, posticipandola al crollo del regime. Il realismo magico nasceva dal desiderio di attingere alle istanze culturali indigene per riscoprire la specificità di un popolo la cui concezione del mondo era stata cancellata o schiacciata dalla potenza straniera e, sulla base di essa, proporre una visione alternativa e critica della realtà. Allo stesso modo, parte della letteratura “magica” postsovietica sembra nascere dall'esigenza di riscoprire la visione mistico-esoterica che ha sempre contraddistinto la cultura russa e che era stata strumentalizzata o censurata dall'ufficialità imperiale e comunista e, sulla base di essa, proporre una visione alternativa e critica della storia. In questo senso è interessante notare la coincidenza tra le considerazioni di Márquez e quelle di Šarov a proposito degli aspetti surreali delle loro opere. Durante una conversazione col giornalista Mendoza, lo scrittore di *Cent'anni di solitudine* afferma che “there's not a single line in my novel which is not based on reality”.⁶³ Similmente, l'autore di *Prima e Durante* sostiene che “Россия [...] объясняет себе что она избранный народ, и как избранный народ имеет право на то и на это. И этот уровень понимания и осмысления текста истории абсолютно реален”⁶⁴ (“La Russia si concepisce come un popolo eletto, e in quanto popolo eletto ha diritto a questo e quest'altro. E questo livello di lettura e comprensione del testo della storia è assolutamente reale”).

Trattandosi, nel caso russo, di romanzi scritti e pubblicati tendenzialmente tra gli anni '90 e il primo decennio degli anni 2000, è chiaro che l'operazione di messa in discussione dell'approccio “scientifico” alla realtà non è più pensabile: la globalizzazione e il trionfo del modello (post)capitalista portano con sé una concezione pressoché uniforme del reale. Ne consegue che i romanzi postsovietici che contengono elementi magici, diversamente da quelli magico-realisti, non si pongono l'obiettivo di stabilire un rapporto dialogico tra soprannaturale e quotidianità, ma sostituiscono

⁶³ Mendoza P. A. , *The Fragrance of Guava: Conversations with Gabriel García Márquez*. Faber and Faber, Londra 1988, p.36.

⁶⁴ Šarov V., *Istorija pro Vladimira Šarova-1*, 2009/01/2015, [<https://berezin.livejournal.com/957252.html>] (ultimo accesso 14/01/2022)]

quest'ultima con la storia. La perfetta sintesi tra elementi magici e realismo, assume qui le forme di una risoluzione delle antinomie tra magia e storia, o tra storia e mito. A questo proposito Aleksandr Etkind propone un nuovo termine per definire questo genere di opere, ovvero storicismo magico:

Full of transcendental interventions and extra-corporeal engagements, the post-Soviet novel does not emulate social reality and does not compete with the psychological novel; what it emulates, and struggles with, is history. This is an important difference. In order to give it a credit, I coined the concept of Magical Historicism, which defines well the bizarre but instructive imagery that has evolved out of post-catastrophic, post-Soviet culture.⁶⁵

Se gli intellettuali russi della contemporaneità non possono più (e probabilmente non hanno interesse a) proporre una nuova concezione del reale, possono comunque tentare di proporre una nuova concezione del proprio passato, emancipandolo sia dall'interpretazione europea che dal discorso ufficiale nazionale. Per risemantizzare il proprio passato e colmare i buchi causati dalle continue operazioni di strappo dei governi assolutisti, gli intellettuali rileggono la storia nazionale utilizzando lo strumento più tipico della tradizione del pensiero russo, ovvero la concezione mistica. Il carattere mistico di queste opere consiste nella percezione della “несовпадение глубинного мира России с ее поверхностным образом”⁶⁶ (“non coincidenza tra il mondo profondo [spirituale] della Russia e la sua immagine superficiale”) e nella conseguente necessità di riscoprire le specificità di questo livello profondo di comprensione dello spirito nazionale.

Abbiamo visto però che la valenza antropologica degli elementi soprannaturali convive, nelle opere postmoderne (tra cui anche quella di Márquez), con un intento decostruzionista del discorso ufficiale. Sia nel caso del realismo magico che in quello dello storicismo magico, l' “alternativa” (alla realtà o alla storia) proposta dall'autore può dunque assumere un carattere fortemente satirico. Secondo alcuni critici, in opere quali *Cent'anni di solitudine* l'effetto straniante legato alla componente irriverente si ottiene attraverso la defamiliarizzazione del reale, ad esempio spiegando il fenomeno dell'attrazione magnetica con la capacità da parte del magnete di “risvegliare l'anima

⁶⁵ Etkind A., *Magical...cit.*, p.104.

⁶⁶ Pustovaja V., *Skifija v serebre: «Russkij proekt» v sovremennoj proze*, “Novyj mir”, (1) 2007, p.1. Disponibile all'indirizzo https://magazines.gorky.media/novyj_mi/2007/1/skifiya-v-serebre.html (ultimo accesso 22/11/2021).

degli oggetti”. Scrive a proposito Warnes:

Magical realism is not limited to a reproduction of the world views of its characters. What, then, is the nature of this irreverent dimension, and how does it relate to the novel’s anthropological projections? The answer is to be sought through a return to a concept already much discussed in García Márquez criticism: defamiliarisation.⁶⁷

Un risultato simile, nelle opere magico storicistiche, si ottiene tramite ciò che si potrebbe definire defamiliarizzazione della storia. A differenza di quanto accade nelle ucronie, in questo caso gli eventi storici non vengono modificati, ma trovano spiegazioni estremamente fantasiose e originali. In molte di esse si cerca una logica storica che spieghi i traumi più dolorosi lasciati dal periodo comunista attraverso delle teorie bizzarre e surreali. Queste teorie possono essere lette sia da un punto di vista antropologico come la riproposizione della visione mistica, messianica e teleologica che ha da sempre caratterizzato il pensiero russo, sia dal punto di vista politico-sociologico come rielaborazioni satiriche di posizioni ideologiche ed interpretazioni storiche realmente esistenti in Russia. Se la prima chiave di lettura instaura un confronto con la concezione scientifica della storiografia occidentale, la seconda si focalizza sulla decostruzione del discorso ufficiale interno, ottenuta generalmente attraverso la tecnica dell'iperidentificazione ingenua. Così, in queste opere, la componente “irriverente” e quella “antropologica” si intrecciano continuamente. Nei prossimi capitoli cercheremo di capire come il carattere satirico e decostruzionista conviva con la dimensione magica e con la riflessione identitaria in due opere che a nostro avviso appaiono esemplificative del canone che abbiamo definito “storicismo magico”: *ŽD* di Dmitrij Bykov e *Do i vo vremja* di Vladimir Šarov.

⁶⁷ Warnes C., op.cit., p.85.

RIFLESSIONE STORICA ED ELEMENTI FANTASTICI IN *ŽD* DI DMITRIJ BYKOV

1. DMITRIJ BYKOV

1.1 Presentazione dell'autore

Dmitrij L'vovič Bykov nasce a Mosca il 20 dicembre del 1967. Dopo il divorzio dei genitori, la madre, Natal'ja Iosifovna Bykova, insegnante di lingua e letteratura russa, sembra aver giocato un ruolo fondamentale nella sua formazione. Seguendo le sue orme Bykov sceglierà infatti di dedicarsi agli studi umanistici, in particolare all'ambito letterario. Nel 1991 si laurea presso la facoltà di giornalismo dell'Università Statale di Mosca (MGU). Da questo momento in poi comincia a farsi conoscere in Russia come autore di opere in versi e in prosa, giornalista, conduttore radiofonico e televisivo, critico letterario ed oppositore del governo di Putin. Tra le sue opere più conosciute segnaliamo i romanzi *Orfografija* (*Ortografia*) e *Opravdanie* (*La Giustificazione*), entrambi impegnati in una riflessione sulla storia nazionale; le biografie di Gor'kij, Okudžava e Pasternak, l'ultima delle quali, pubblicata nel 2005, ha ottenuto i premi “Nacional'nyj Bestseller e “Bol'saja kniga”.

La posizione di Dmitrij Bykov rispetto al ruolo della letteratura sembra essere piuttosto chiara. Nel sito a lui dedicato l'autore destina un paragrafo della propria biografia alle sue preferenze letterarie ed esordisce elencando innanzitutto gli autori che non ama: “Я активно не люблю Борхеса, Кортасара, Сэлинджера, Пинчона, Мураками, обоих Бартов, Роб-Грийе, Берроуза, Керуака и Лири.”⁶⁸ (“Io, con impegno, non amo Borges, Cortázar, Salinger, Pynchon, Murakami, entrambi i Barth, Robbe-Grillet, Burroughs, Kerouac e Leary”). In un'intervista presso una radio americana a proposito del romanzo *ŽD*, tradotto in inglese col titolo *Living Souls*, Bykov spiega il rifiuto nei confronti di

⁶⁸ Bykov D., *Biografija*, <http://dmibykov.ru/> (ultimo accesso 15/11/2021).

Borges dicendo che: “a writer surely has to write about his roots, not about abstractions. I think that Borges is a very sad example of a writer without truth, and he is not interesting for me.”⁶⁹ Possiamo desumere da questa dichiarazione che l'autore russo sia esplicitamente contrario ad un utilizzo non politicamente impegnato delle tecniche letterarie. Dmitrij Bykov sembra concepire la letteratura come un mezzo per comprendere le proprie radici e sviluppare una visione critica della realtà e dei problemi che riguardano in particolare il proprio luogo d'appartenenza. A questo proposito lo scrittore cita, tra i suoi autori preferiti, Gabriel García Márquez, da lui considerato “the greatest writer ever born in Latin America”.⁷⁰ Il motivo per cui Márquez gode della sua ammirazione è da ascrivere alla riflessione identitaria, storica e antropologica che ne permea le opere, (a sua detta) del tutto assente nei giochi metaletterari di Borges. Bykov mostra in generale una forte propensione nei confronti del fantastico, nonostante questo venga tendenzialmente associato a finalità escapiste e di puro intrattenimento, e, anzi, dalla sua biografia scopriamo che “считает фантастику лучшей литературой, и что фантастику надо изучать в школе”⁷¹ (“considera il fantastico come il miglior genere letterario e pensa che andrebbe studiato a scuola”).

Non stupisce a questo punto che nel suo romanzo più noto, *ŽD*, pubblicato nel 2006, l'autore si cimenti proprio nel tentativo di ripensare e comprendere la storia nazionale attraverso l'utilizzo di un impianto letterario dai tratti fortemente fantastici.

2. *ŽD*, UN POEMA A FORMA DI ROMANZO

2.1 Trama, personaggi e struttura dell'opera

Nella prima edizione di *ŽD*, sotto al nome dell'autore e al titolo dell'opera, figura un avviso ai lettori che recita “самая неpolitкорректная книга нового тысячелетия”⁷², ovvero “il libro più politicamente scorretto del nuovo millennio”. Nonostante il fatto

⁶⁹ Dmitrij Bykov: *Living Souls*, <https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/bookshow/dmitry-bykov-living-souls/2947400#transcript->, (ultimo accesso 15/11/2021).

⁷⁰ Ivi.

⁷¹ Bykov D., *Biografija* cit.

⁷² Bykov D., *ŽD*, Vagrius, Moskva, 2006.

che qualche critico abbia considerato tale affermazione iperbolica⁷³, il libro sviluppa effettivamente tematiche estremamente complesse quali la critica al potere, alla burocrazia, al totalitarismo ma anche al liberalismo, adottando una visione pericolosamente fraintendibile: la lettura etnica di alcune tendenze comportamentali e sociali. L'opera infatti ruota attorno alla contrapposizione fisica e ideologica di due gruppi etnico-religiosi, i Variaghi (*Varjagi*), ovvero i russi, e i Cazari (*Chazari*), ovvero gli ebrei, i quali si contendono il controllo della Russia. I primi si considerano discendenti delle tribù scandinave, professano una religione simil-pagana, amano la guerra e hanno una concezione gerarchica, spersonalizzante ed anti-individualista della società. I secondi, al contrario, provengono dalle popolazioni del sud, professano la religione ebraica, sono dediti al commercio e il loro modello ideale di società è orizzontale, liberista e liberalista. La contrapposizione tra Oriente e Occidente che ha impegnato per secoli le riflessioni filosofiche dell'*intelligencija* russa diventa qui uno scontro tra Nord e Sud. Sullo sfondo della lotta tra questi due poli compare un terzo elemento: la popolazione indigena (*korennoe naselenie*). Quest'ultima non risponde ad alcun etnonimo e si contraddistingue fundamentalmente per la non appartenenza a nessuna delle due parti in conflitto. Gli autoctoni mantengono una posizione di estrema neutralità e anzi, sostengono di dovere alla lotta tra i Variaghi e i Cazari la loro eterna sopravvivenza. Impegnate a sterminarsi a vicenda, le due fazioni li hanno infatti trascurati ed essi hanno dunque potuto continuare a vivere secondo i propri usi e costumi, seppur sotto la costante minaccia dell'oppressione da parte del dominatore di turno.

La vicenda del romanzo si svolge in un futuro prossimo in cui il petrolio ha perso qualsiasi valore di mercato ed è stato rimpiazzato da un gas chiamato “flogisto”. Quest'ultimo viene descritto come una sostanza dalle potenzialità infinite. La sua scoperta ha modificato del tutto gli equilibri geopolitici mondiali: il gas miracoloso sembra essere ovunque, tranne che in Russia e nei Paesi arabi. Tagliata

⁷³ “рекламный слоган “самая неполиткорректная книга нового тысячелетия” следует признать преувеличением”. Lipoveckij M. e Etkind A., *Vozvraščenie tritona: sovetskaja katastrofa i postsovetskij roman*, in «NLO», (6)2008. Disponibile all'indirizzo <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveczkij-8212-aleksandr-etkind-vozvraashhenie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html> (ultimo accesso 15/11/2021)

irrimediabilmente fuori dal mercato globale, la Russia versa dunque in una condizione di isolamento, sommersa dai problemi che l'hanno eternamente segnata. Si scatena così l'ennesima guerra civile. Sullo sfondo di questa guerra si muovono i personaggi principali: quattro coppie costrette a perdersi e a rincontrarsi, affrontando un lungo vagabondaggio (*stranstvie*) attraverso il Paese. Lo *stranstvie* diventa nel libro sinonimo di libertà, unica via di fuga dai modelli di vita e dagli ideali preconfezionati imposti dalle due parti in conflitto. Condizione necessaria per la popolazione indigena, la cui unica abilità consiste appunto nella capacità di camminare all'infinito formando dei cerchi attorno alla Russia, il vagabondaggio permette ai protagonisti di ripensare la loro idea sul mondo, di confrontarsi con gli altri, di ascoltare teorie contrastanti sul corso della storia nazionale e sulle motivazioni della guerra e di riscoprire la propria individualità, mettendo in discussione i preconcetti, le leggende, le superstizioni che fino ad allora ne avevano impedito il libero pensiero.

L'opera è suddivisa in due libri: “La Partenza” e “L'Arrivo”. Il primo libro consiste di quattro capitoli, in ognuno dei quali viene presentata una delle coppie sulle cui peripezie è incentrata l'intera trama. Il primo capitolo è ambientato nel quartier generale dei Variaghi. In una serie di sequenze che si susseguono secondo uno stile cinematografico l'autore presenta i personaggi che costituiscono il nucleo amministrativo, ideologico e militare della fazione russa. Il primo di questi è quello che diventerà uno dei protagonisti dell'opera: l'ufficiale Gromov. Unico tra i gerarchi variaghi a possedere uno spessore psicologico e morale, Gromov risulterà essere un personaggio estremamente complesso. Seguendo le sue peregrinazioni al fianco del soldato semplice Voronov il lettore scoprirà che l'ufficiale variago è contraddistinto da un forte e ineccepibile senso del dovere. Lungi dal condividere le idee dei suoi superiori, egli combatte per sfuggire all'anarchia, al caos e alla miseria che perseguitano i civili rimasti in città durante la guerra. Gromov era un poeta che, dopo l'esplosione del conflitto e lo squallore che ne era derivato, aveva perso l'ispirazione, smesso di scrivere e deciso di arruolarsi. La partenza per il fronte lo aveva costretto ad allontanarsi da Maša, la donna di cui era innamorato. Gromov e Maša sono la prima delle quattro coppie a cui abbiamo accennato precedentemente. Diversamente dalle altre donne, Maša risulta però essere un

personaggio abbastanza marginale, che il lettore incontrerà effettivamente solo alla fine del secondo libro. Tornando al primo capitolo va ancora detto che, oltre a quella di Gromov, si trovano le descrizioni, visibilmente macchiettistiche, degli altri capi della fazione variaga. Conosciamo così il generale Paukov, che si considera un seguace di Žukov, segue pedissequamente e in maniera assolutamente acritica lo “statuto” (metafora dell'insensatezza delle regole variaghe), parla utilizzando un linguaggio pieno di formalismi e privo di contenuto, sostiene la necessità della guerra e non è assolutamente in grado di combattere. Vi sono poi il capo del servizio di controspionaggio, lo *smerševac*⁷⁴ Evdokimov, spietato ma, come tutti i suoi colleghi, inetto e femminile, il capitano Funtov, annoiato e totalmente privo di empatia e il capitano-sacerdote Ploskorylov. Tra i personaggi-macchiette della gerarchia variaga, quest'ultimo sembra occupare un ruolo più significativo, poiché risulta essere il protettore della purezza dell'ideologia (ogni fazione ne possiede uno). Nelle sue visioni mistiche e nel suo disprezzo per l'essere umano si cela, come vedremo più avanti, il nucleo essenziale della visione del mondo dei Variaghi. A livello stilistico questo capitolo è contraddistinto da un tono fortemente sarcastico e da un tipo di narrazione grottesca. L'effetto grottesco si ottiene soprattutto tramite il contrasto gogoliano tra l'atteggiamento estremamente formale dei personaggi e il carattere ridicolo delle situazioni che questi si trovano ad affrontare. Il secondo capitolo è, al contrario, caratterizzato da un evidente cambio di tono: da una narrazione scanzonata e grottesca, l'autore passa ad uno stile serio e, a tratti, tragico. Qui viene presentata al lettore l'altra fazione, quella dei Cazari, i quali al momento della narrazione vivono in una nazione fondata di recente, probabilmente metafora dello Stato di Israele: il Khanato (*Kaganat*). La coppia protagonista di questa sezione è costituita dal “variago” Voločov, uno storico che poi scoprirà di appartenere in realtà alla popolazione indigena, e dalla cazara Žen'ka. Il modo in cui viene presentata al lettore la realtà del Khanato differisce notevolmente da quello utilizzato per descrivere la vita nel quartier generale russo. Le sequenze cinematografiche vengono abbandonate assieme allo stile ironico e i

⁷⁴ Il sostantivo “smerševac” deriva da “smerš” (abbreviazione del motto “Smert' špionam!”, “A morte le spie!”): era il modo in cui venivano chiamate le organizzazioni di controspionaggio in Unione Sovietica durante la seconda guerra mondiale.

personaggi significativi di questa parte si riducono ai due protagonisti e all'ideologo ebreo Everštejn. Viene introdotta a questo punto la congettura storica sulla quale si baserà l'intero romanzo: la storia russa è il risultato della colonizzazione interna messa in atto dai variaghi e dai cazari. L'ideologia di questi ultimi appare comunque meno sviluppata e più frammentata rispetto a quella variaga. Accanto al disincantato e manipolatore Everštejn, vi è infatti un gruppo, del quale fa parte la stessa Žen'ka, che considera i cazari come la popolazione autoctona del territorio russo: gli ŽD, i quali si dichiarano in attesa della battaglia finale per riconquistare la propria terra. Il vero significato dell'acronimo non viene mai spiegato, vengono solo avanzate delle ipotesi, tra cui ad esempio *žduščie dnja* (coloro che aspettano il giorno) e le iniziali della protagonista Žen'ka Dolinskaja. Dopo essere venuto a conoscenza dei fanatismi dei cazari e dell'imminenza della guerra Volochov svilupperà una serie di riflessioni sul carattere degli abitanti del Khanato e deciderà di tornare a Mosca, per poi cominciare il suo peregrinaggio intorno alla Russia come capo di un finto reggimento variago. Il terzo capitolo è anch'esso incentrato sulle vicende di un'altra coppia "mista": l'indigena (*tuzemka*) Aša e il governatore variago Borozdin. Come Volochov, Borozdin, confrontandosi con la compagna, viene a conoscenza di una teoria molto simile a quella che nel secondo capitolo l'autore fa pronunciare all'ideologo Everštejn: l'idea di una lotta perenne tra Variaghi e Cazari viene riproposta, ma stavolta dal punto di vista della popolazione autoctona. Si scopre dunque che i veri indigeni non sono gli ŽD, ma quello strato di popolazione che non appartiene né all'una né all'altra forza, generalmente apolitico, indifeso, povero, fortemente legato alle usanze tradizionali, che conserva il folclore e perpetua le leggende e lo stile di vita dei popoli ancestrali. È evidente qui la satira a quell'idealizzazione del popolo che aveva caratterizzato le riflessioni sociologiche degli intellettuali slavofili. I *tuzemki* si presentano come l'unica vera popolazione della Russia e a loro è connessa la maggior parte dei fenomeni magici e soprannaturali che caratterizzano l'opera. Essi sono infatti in grado di rendere produttivo il terreno senza coltivarlo, soltanto parlando con la natura; non riescono a compiere alcun lavoro manuale poiché non ne hanno mai avuto bisogno; non sono in grado di prendere decisioni perché aderiscono ad un modello sociale estremamente rigido

secondo il quale ognuno nasce con un ruolo imm modificabile e la vita è basata sul continuo alternarsi tra due forze. Queste sono rappresentate a livello politico dai Variaghi e i Cazari, a livello religioso dalle due divinità Dažd'-bog, prodigo e buono, e Žažd'-bog, cattivo e avido, mentre a livello topografico dalle città di Degunino, in cui c'è una riserva infinita di cibo, e di Žadrunovo, di cui nessuno sa nulla perché chi è andato non ha mai fatto ritorno. Come i Variaghi e i Cazari, anche gli indigeni hanno un protettore dell'ideologia: Gurov, l'unico personaggio in grado di inserirsi come spia tra le fila dei due eserciti e aizzarne l'odio reciproco. Borozdin attraverso Aša scoprirà inoltre una leggenda che lo tocca personalmente: se un'indigena avrà un figlio da un variago, il bambino interromperà il ciclo perenne che ha assicurato la sopravvivenza della popolazione originaria e impedito il corso lineare della storia russa. Perseguitati sia dagli autoctoni che dal governo russo, i due saranno costretti a scappare e comincerà così il loro vagabondaggio per la nazione. Infine, il quarto capitolo tratta la storia dell'ultima coppia, l'unica a non essere legata da una relazione sentimentale: An'ka e Vasilij Ivanovič. Se nelle sezioni precedenti si erano analizzati il fronte variago, la vita nel Khanato e la realtà provinciale delle popolazioni indigene, qui si narra la vita in città di una normale famiglia moscovita. Il lettore viene a sapere così che a seguito di un'operazione di “pulizia etnica”, i senz'altro, qui chiamati *vas'ki*, che appartengono tutti alla popolazione autoctona, sono stati portati via dalla strada e rinchiusi in degli istituti per poi essere venduti alle famiglie. La protagonista di questa parte è la bambina An'ka, che riesce a convincere i genitori affinché comprino il *vas'ka* Vasilij Ivanovič. Dopo alcuni anni però si riattiva la persecuzione da parte del governo e Vasilij è costretto a scappare, seguito da An'ka che deciderà di difenderlo durante il suo vagabondaggio per la Russia. Così termina il primo libro. Il secondo si costituisce invece di quindici capitoli, più brevi e variegati. Si narrano qui gli incontri casuali tra i vari personaggi e il modo in cui, durante il viaggio, si modifica la loro percezione della realtà e delle condizioni del Paese. La conclusione consiste nel superamento delle ideologie e delle credenze a favore di un approccio individualista basato sull'empatia tra esseri umani. Come evidenzia da Yulija Minkova: “Thus, after placing the problem of national identity front and center, the novel ends by resolving it in the individual rather

than the public realm”.⁷⁵

2.2 Il titolo e la scelta di definirlo “poema”

Il significato dell'acronimo ŽD risulta volutamente ambiguo. All'interno della storia esso si ritrova in vari contesti, in ognuno dei quali designa cose diverse. Il lettore si imbatte in una prima spiegazione della sigla che dà il titolo all'opera durante il secondo capitolo. Prima di questo passaggio essa sembra essere utilizzata per riferirsi ai cazari in maniera indistinta, mentre successivamente si scopre che non vi è una coincidenza perfetta tra i due termini. Con la sigla ŽD si contraddistinguono infatti i cazari in attesa della battaglia finale grazie alla quale riconquisteranno la Russia, che considerano la loro terra d'origine. Questa definizione viene accennata per la prima volta in una conversazione tra Žen'ka e Volochov:

-Жень, поехали со мной, а?

Она уставилась на него с недоумением, улыбаясь сначала неуверенно, потом шире и шире.

-Ты что, предложение мне делаешь, морда?

-Типа того, — буркнул Волохов.

-Милый, я страсть как польщена, но я ведь ЖД. Ты разве не знаешь?

-Жэ Дэ? — переспросил Волохов. — В смысле национальность?

[...]

-Ага, национальность. Жи Ды. Живой Дневник. Jah Division. Женька Долинская. Ты что, правда не слышал? Как ты в страну поехал, ничего о ней не зная?

[...]

-Ну не сердись, пожалуйста. Мордочка, я не могу выйти за тебя замуж, и ни за кого не могу. По крайней мере до известного момента.

-Когда Мессия придет?

-Не совсем. Когда миссия исполнится. ЖД — это Ждущие Дня, если хочешь.⁷⁶

-Žen' vieni con me, eh?

Lei lo fissò incredula, con un sorriso inizialmente incerto, poi sempre più largo.

- Cos'è, muso, mi stai facendo una proposta?

- Qualcosa del genere- bofonchiò Volochov.

⁷⁵ Minkova Y., *The Squid and the Whale à la russe: Navigating the "Uncanny" in Dmitry Bykov's "ZhD"*, in «The Russian Review» (2)2013, vol.72, p.297.

⁷⁶ Bykov D., *ŽD* cit., pp.104-105.

- Tesoro, ne sono estremamente lusingata, ma io sono una ŽD. Non lo sapevi, forse?

- Že De?- domandò lui a sua volta – Nel senso della nazionalità?

[...]

- Ahah, la nazionalità. Ži Dy. Živoj Dnevnik (blog). Jah Division. Žen'ka Dolinskaja. Sul serio non l'hai mai sentito? Come hai fatto ad andare in un paese di cui non sai nulla?

[...]

-Dai non ti arrabbiare, per favore. Io non posso sposarti, musetto, né te né nessun altro. Almeno fino a un certo momento.

- Quando arriverà il Messia?

- Non proprio. Quando la missione sarà portata a termine. ŽD sta per *Žduščie Dnja*, “coloro che aspettano il giorno”, se vuoi.

Successivamente si scopre però che con lo stesso acronimo viene designato anche un reggimento d'élite dell'esercito variago, il cui nome completo è “*Žaronosnaja Družina*”.⁷⁷

Una possibile interpretazione che testimonia l'utilizzo della sigla ŽD da entrambe le parti in conflitto è fornita dai partigiani, con una riflessione che parte dall'immagine del circolo vizioso in cui è incastrata la storia russa. Essi ritengono che il cerchio formato dalla ferrovia attorno al Paese sia la rappresentazione concreta del progetto variago-cazaro di impedire l'inizio di una storia lineare. Come nella migliore tradizione magico-realista, la metafora prende vita, assumendo un carattere concreto. Dai partigiani deriva dunque l'idea secondo la quale ŽD non è altro che l'accostamento delle iniziali di *Železnaja Doroga*, ovvero ferrovia:

-Хорошо. И почему все они называются ЖД?

Да потому, [...] что все это название одного проекта! И то, что хазарские вооруженные формирования и русские федералы называются одной этой аббревиатурой, подчеркивает, что в главном у них расхождений нет! Они борются только за то, чья это дорога. А что она должна быть, никто из них не сомневается!⁷⁸

Ok. E perché tutti loro si chiamano ŽD?

Perché questo sta a indicare un unico progetto! Il fatto che sia le formazioni militari cazare, sia i federali russi utilizzino lo stesso acronimo sottolinea che l'essenziale sono d'accordo! Lottano solo per stabilire a chi appartiene questa ferrovia. Ma il fatto che ci debba essere non lo mette in dubbio nessuno!

⁷⁷ Il termine *družina* indicava l'insieme delle guardie del corpo dei capi slavi durante il Medioevo. Per quanto riguarda l'aggettivo *žaronosnaja*, esso risulta di oscura interpretazione: potrebbe derivare da una storpiatura del termine *žernov* (mulino), poiché, in una delle fiabe narrate dagli indigeni, il mulino simboleggia la ricchezza sottratta al popolo originario dai colonizzatori.

⁷⁸ Bykov D., *ŽD* cit., p. 317.

Oltre agli enigmi sparsi per il libro, il cui scopo, in coerenza con il gioco postmoderno, è probabilmente mettere alla prova il lettore, nella prefazione all'opera l'autore fornisce la sua personale interpretazione del termine. Dopo aver proposto una serie di decifrazioni bizzarre e ironiche quali *Živago-Doktor* e *Žutkaja Drjan'* (porcheria immonda), Bykov scrive infatti: “Я придерживаюсь варианта *Живые Души*”⁷⁹, ovvero “io opto per la variante *Anime vive*”. Diventa così evidente il parallelismo che lo scrittore di *ŽD* intende tracciare tra la sua opera e il capolavoro di Nikolaj Gogol', *Le anime morte*. È proprio da qui che bisogna partire per comprendere la decisione di usare l'etichetta di “poema”.

La riflessione alla base di questa scelta risulta particolarmente significativa dal nostro punto di vista, poiché riguarda nello specifico la ricerca identitaria che l'opera intende portare avanti. Presentando *ŽD*, Bykov si cimenta infatti in una breve analisi del rapporto tra letteratura, identità nazionale e storia. L'autore fornisce una serie di esempi di opere che, attraverso la commistione di questi elementi, sono state in grado di riassumere in maniera esaustiva l'intera cultura del proprio popolo. A sua detta, la caratteristica principale di un poema non consiste nell'utilizzo di una narrazione in versi, ma nella capacità di condurre riflessioni esemplificative dell'immaginario collettivo di un'intera nazione. Bykov fornisce al proposito una definizione molto chiara: “Эпическая поэма – своего рода паспорт нации, ее самоопределение. У истоков каждой нации стоит эпос, чаще всего на две темы – война и странствие”⁸⁰ (“Il poema epico è una specie di passaporto della nazione, la sua autodeterminazione. Alle origini di ogni nazione vi è l'epos, la maggior parte delle volte legato a due temi: la guerra e la peregrinazione”). La tradizione a cui si vuole allacciare l'autore è dunque quella di Omero e Virgilio, con un poema epico che attraverso la narrazione della guerra e dei viaggi intrapresi dai protagonisti riscopra lo spirito nazionale e getti le fondamenta per l'unità del popolo. A nostro parere, però, ciò che distingue in maniera evidente l'opera di Bykov dall'epica tradizionale (a parte l'ovvia appartenenza a periodi storici estremamente diversi, con tutte le conseguenze

⁷⁹ Bykov D., *ŽD. Glavy iz poemy*, in «Oktjabr'», (8)2006. Disponibile all'indirizzo (<https://magazines.gorky.media/october/2006/8/zhd.html> ultimo accesso 14/01/2022).

⁸⁰Ivi.

che questo comporta in termini di scelte stilistiche e letterarie) consiste nella necessità per l'autore russo, così come era stato per gli autori magico-realisti, di confrontarsi con il trauma storico. Alla base della sua esigenza di cimentarsi in questo genere vi è infatti una presa di coscienza del modo in cui i bruschi cambi di potere e gli assolutismi abbiano impedito in Russia la formazione di un immaginario condiviso, omogeneo e uniforme. La mancanza di ideali e valori comuni, uno dei nuclei filosofici dell'opera, non ha un carattere puramente artistico, ma è percepita da Bykov come reale ed effettiva. Nell'intervista che abbiamo citato precedentemente l'autore afferma:

Well I'm quite sure that the main reason of this typical Russian problem is the absence of common values, common principles. The country is divided into two and maybe three parts as I am writing in the novel. The first part is the so-called Varangian or as we say Russian nationalists, who deny culture, who like wildness, military aims and so on. There is another part which is defending liberal values but in very primitive version, like the values of freedom and of crime, I'm sorry. And the third part is just maybe the maturity of people who are totally ignorant and totally indifferent to any values at all. Maybe that's the reason that Russia doesn't have any common principles which could be defended by most of [the] people.⁸¹

La stesura di un “poema” postmoderno ha dunque il compito di rintracciare gli aspetti caratteristici della società russa, condensandoli nella forma semplificata e più riconoscibile della suddivisione in tre fazioni. L'autore vuole così fornire una panoramica dei caratteri e delle problematiche interne da cui partire per superare la frammentazione sociale della Russia. In perfetta sintonia con il significato politico degli elementi magici nella letteratura postcoloniale, Bykov sostiene che per un compito del genere, ovvero per lo sviluppo letterario di una riflessione identitaria efficace, lo stile realista risulti fortemente inadatto. Ciò che egli definisce poema, infatti, “объясняет нации ее состояние, закладывает основы ее мифологии на новом этапе”⁸² (“spiega alla nazione la sua condizione, pone le basi della sua mitologia in una nuova tappa”) e per farlo ha bisogno di sganciarsi dal realismo. Ne consegue che i grandi romanzi della letteratura russa hanno fallito nell'intento di porre le basi di una nuova mitologia poiché hanno conservato un impianto saldamente

⁸¹ *Dmitrij Bykov: Living...cit.*

⁸² Bykov D., *ŽD. Glavy... cit.*

realista. Bykov porta a questo proposito gli esempi di *Guerra e pace* (*Vojna i mir*) di Lev Tolstoj e de *Il Dottor Živago* (*Doktor Živago*) di Boris Pasternak, affermando che: “Толстой для этого слишком реалист”⁸³ (“Tolstoj è troppo realista per questo”), e che, similmente, “минус Доктора Живаго – недостаточная решительность в разрыве с реалистической традицией”⁸⁴ (“Il difetto del *Dottor Živago* è la mancanza di determinazione nella rottura con la tradizione realista”). L'unico esempio di poema nazionale russo agli occhi dell'autore di *ŽD* è *Le anime morte* (*Mertvyje duši*) di Nikolaj Gogol'. Gli eterni problemi che affliggono la Russia e le sue inestirpabili scissioni interne hanno però impedito a Gogol' di concludere la sua opera: “Поэма была у Гоголя, но вечная российская двойственность, незавершенность и неоформленность свели автора с ума, прежде чем он успел выдумать страну заново”⁸⁵ (“Quello di Gogol' era un poema, ma l'eterna scissione, l'incompiutezza e l'indefinitezza russa hanno fatto impazzire l'autore prima che riuscisse a ripensare il Paese da capo”). Riprendendo in mano il progetto incompiuto dell'autore di origine ucraina, Bykov si prefigge il compito di ripensare la nazione attraverso il suo “Anime vive” (*Živye Duši- ŽD*).

Tornando alla critica sulla tradizione realista e alla necessità dell'utilizzo di elementi magici nelle opere impegnate in una riflessione identitaria nazionale, risulta particolarmente interessante dal nostro punto di vista il fatto che l'autore russo annoveri tra “i poemi” due opere di Márquez, *Cent'anni di Solitudine* e *L'autunno del patriarca*. Bykov sostiene infatti che questi due scritti rappresentano quasi tutta la letteratura latinoamericana.⁸⁶ Il soprannaturale viene trattato dallo scrittore come la componente necessaria di qualsiasi poema epico nazionale, ma da alcune sue riflessioni si evince la tendenza a considerare la realtà russa come particolarmente predisposta a questo genere di narrazioni. Proponendo un tipo di visione coerente con quello che in questa dissertazione (citando Warnes) è stato definito l'approccio “antropologico” del realismo magico, Bykov sostiene che: “[Russian reality] It's mythological in its essence [...] is governed not by logic and not by law, it's

⁸³ Ivi.

⁸⁴ Ivi.

⁸⁵ Ivi.

⁸⁶ Cfr Ivi.

governed by intuition, by some magical laws maybe, by some roots of people which they even don't remember, but those roots are surely magical and pagan”.⁸⁷ Il compito dell'autore sembra essere dunque quello di riscoprire, attraverso i suoi scritti, queste radici magiche e pagane dimenticate. Come abbiamo accennato precedentemente, però, accanto a questa componente antropologica, in *ŽD* è riscontrabile una componente “irriverente” e decostruzionista del discorso ufficiale. Nei prossimi capitoli analizzeremo in maniera più dettagliata questi due approcci, focalizzandoci sulle spiegazioni bizzarre di determinati avvenimenti della storia russa e sul carattere folclorico degli elementi magici contenuti nel “poema”.

3. DECOSTRUZIONE DEL DISCORSO UFFICIALE E TEORIE STORIOSOFICHE

3.1 Defamiliarizzazione e iperidentificazione ingenua

Christopher Warnes, nel suo studio sul realismo magico, definisce così il carattere irriverente di alcune opere appartenenti a questo genere: “what I am labelling irreverence [is] an approach which chooses to play games with the conventions of representation in order to subvert assumed truth and establish opposition to dogma or power”⁸⁸. Secondo lo studioso, questa sovversione delle convenzioni e delle verità preconfezionate si può ottenere tramite diverse tecniche. Come abbiamo accennato precedentemente, una di queste è lo straniamento, o, per usare il termine di Warnes, la defamiliarizzazione. In accordo con la definizione fornita da Viktor Šklovskij per straniamento si intende: “не приближение к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета”⁸⁹ (“Non un avvicinamento alla nostra comprensione, ma la creazione di una speciale percezione dell'oggetto”). Attraverso questo meccanismo, l'autore presenta dunque un oggetto o un evento familiare ai lettori adottando un punto di vista tale per cui esso appare sotto una luce totalmente nuova.

⁸⁷ *Dmitrij Bykov: Living...cit.*

⁸⁸ Warnes C., *op.cit.*, p.92.

⁸⁹ Šklovskij V., *O teorii prozy*, Federacija, Moskva, 1929, p.18.

Warnes rintraccia la presenza di tale espediente letterario negli episodi carnevaleschi di *Cent'anni di solitudine*:

The carnivalesque spectacle presents the opportunity for García Márquez to use the innocence of Macondo, in Shklovsky's words, "to make objects 'unfamiliar,' to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception." In this case it is the magnets that are defamiliarised, a process extended to all objects through Melquíades's bold claim.⁹⁰

Márquez però non utilizza lo straniamento al solo scopo di defamiliarizzare gli oggetti, ma "as a technique for defamiliarizing the assumptions of realism itself"⁹¹. Un procedimento simile, a nostro parere, si può rintracciare in alcuni passaggi di *ŽD*. Particolarmente significative da questo punto di vista sembrano essere le interpretazioni fornite dall'indigena Aša relativamente a certi oggetti e fenomeni della realtà russa. Così la forma a cipolla che caratterizza le cupole delle chiese russe diventa metafora della condizione dell'uomo secondo la visione cosmogonica della popolazione autoctona:

Луковица — это потому, что так все устроено. Человек — луковица, земля — луковица... Сдираешь, сдираешь, раз слой, два слой — а там ничего. Пусто там. Потому что не в человеке смысл, а там, — она показала на потолок [...] — Туда и луковица тянется. Ее закопаешь, а она прорастет. [...]. Потому и человека закапывают. Если не закопать, он так просто сгниет, и все. А если зарыть, то из него душа прорастает.⁹²

La cipolla è dovuta al fatto che tutto è strutturato in questo modo. L'essere umano è una cipolla, la terra è una cipolla... Sbucci, sbucci, uno strato, due strati, ma non c'è nulla. È vuoto. Perché il senso non è nell'uomo, ma lì – lei indicò il soffitto [...] – è verso l'alto che la cipolla si protende. Seppelliscila e crescerà. [...] Per questo anche l'uomo viene seppellito. Se non lo seppellisci quello marcisce e basta. Ma se lo sotterra la sua anima germoglia.

Ancora, la trasandatezza delle case di provincia è motivata dal fatto che "щелям дом дышит"⁹³ ("attraverso le fessure la casa respira"), mentre la disoccupazione trova il proprio presupposto nell'assunto secondo il quale "нам [коренному населению] не надо работать, как вы. [...] Мы иначе работаем. Нашу работу не видно"⁹⁴ ("Noi

⁹⁰ Warnes C., op.cit., p.86.

⁹¹ Ivi, p. 88.

⁹² Выков D., *ŽD* cit., p.234.

⁹³ Ivi, p.233.

⁹⁴ Ivi, p.199.

[popolazione autoctona] non abbiamo bisogno di lavorare come voi. [...] Noi lavoriamo in un altro modo. Il nostro lavoro è invisibile”). Il “lavoro” della popolazione autoctona consiste infatti nel mantenere un rapporto intimo con la terra, che permetta a quest'ultima di generare i propri prodotti spontaneamente, senza bisogno di alcuna aratura: “Вы ее душите, ковыряете, режете почем зря [...] С землей надо разговаривать”⁹⁵ (“Voi la soffocate, la scorticate, la mutilate senza tregua [...] Con la terra bisogna parlare”).

Dietro la serietà con cui il personaggio fornisce le proprie spiegazioni, sembra celarsi però l'ironia dell'autore. L'intento ironico diventa abbastanza evidente nel momento in cui Aša arriva a motivare la frequente presenza di scritte volgari nelle recinzioni delle case attraverso la potenzialità magica che queste parole possedevano originariamente, prima di essere censurate e storpiate dai “colonizzatori”:

Она рассказывала ему, что самые священные слова они, захватчики, объявили запретными, грязными, хотя знаменитое трехбуквенное, которым исписаны были все заборы, — слово волшебное, призывное: в нем слышится вой западного ветра [...] когда нужно принести удачу или унести врага [...] крикнешь волшебное слово — западный ветер сам примчится и все за тебя сделает.⁹⁶

Lei gli spiegò che le parole più sacre, loro, i colonizzatori, le avevano dichiarate proibite, volgari, sebbene la famosa parola di tre lettere, che appariva su tutte le recinzioni, avesse una funzione magica ed evocativa: in lei risuona l'ululato del vento dell'Ovest. [...] quando si ha bisogno di attirare la fortuna o di scacciare il nemico [...] si urla la parola magica: il vento dell'Ovest accorre ed esaudisce tutti i tuoi desideri.

Se la “defamiliarizzazione della realtà” che caratterizza le spiegazioni bizzarre del personaggio di Aša sembra avere spesso una connotazione ironica, quella che d'ora in avanti chiameremo “defamiliarizzazione della storia”, intesa come la tendenza a fornire spiegazioni alternative e stranianti di eventi storici realmente accaduti, espediente principale dell'intera narrazione, appare più complessa da un punto di vista interpretativo. Da un lato, come abbiamo visto, l'autore ammette di stare presentando una lettura a suo parere verosimile, di credere effettivamente nella perenne contrapposizione di nuclei ideologici che impediscono il libero scorrere della storia russa, dall'altro, però, l'opera di Bykov è stata interpretata dalla critica come una

⁹⁵ Ivi, p.201.

⁹⁶ Ivi, p.210.

satira di alcune posizioni estreme espresse da politici o pensatori nazionali. Per tracciare un ulteriore parallelismo col realismo magico, vale la pena qui citare il quesito che da anni interessa gli studiosi di Márquez: *Cent'anni di solitudine* vuole presentare la visione alternativa dei popoli indigeni o è una parodia del modo in cui il Sudamerica è stato descritto dai conquistadores? Chiaramente non vi è e non può esservi una risposta definitiva a questa domanda, così come non esiste un'interpretazione decisiva delle teorie storiografiche presentate in *ŽD*. Il caso della Russia risulta comunque più complesso di quello del Sudamerica, poiché, come abbiamo visto, la riflessione storica proposta dagli autori russi deve fare i conti non solo con la tradizione europea della storiografia positivista, ma anche con le interpretazioni fornite dagli ideologi nazionalisti. Ne consegue che le spiegazioni degli eventi russi proposte da Bykov rispondono comunque a un'esigenza di decostruzione del discorso ufficiale, esterno o interno. Tuttavia, stabilire fino a che punto l'autore voglia ottenere un effetto "straniante" rispetto alla storiografia scientifica addentrandosi in un livello più profondo della storia russa che ne sveli le problematiche intrinseche e a che punto stia solo parodiando teorie bizzarre realmente enunciate, è un compito quasi impossibile. In un articolo pubblicato su "The Russian Review", Yulija Minkova propende decisamente per la seconda interpretazione. La studiosa sostiene, infatti, che attraverso l'iperidentificazione ingenua con i nazionalismi che popolano la Russia, Dmitrij Bykov voglia prendersi gioco delle proposte ideologiche di alcune fazioni estremiste:

ZhD is a roman à clef that deals with the Soviet and contemporary variants of Russian nationalism manifested in popular culture, "serious" literature, the press, statements by Church representatives and public officials, and the state's promotion of patriotism. [...] es. This strategy is similar to the subversion of a questionable doctrine by means of naive overidentification with it, as Slavoj Žižek discusses in *The Metastases of Enjoyment*, where he attributes this motivation to the Slovenian rock group Laibach's use of totalitarian or Nazi propaganda in their perform.⁹⁷

Il testo è chiaramente costellato di motivi satirici e caricature di personaggi di spicco della contemporaneità russa: come vedremo più avanti, le stesse fazioni hanno carattere parodico, configurandosi come la versione degenerata e iperbolica di alcuni

⁹⁷ Minkova Y., op.cit., pp.286-287.

movimenti di pensiero che hanno influenzato e continuano a influenzare la società russa. Dal nostro punto di vista, tuttavia, la concezione storica alla base di *ŽD* coincide con la visione personale dell'autore e si pone in una linea di continuità con la tradizione letteraria e filosofica del pensiero russo: quella tradizione che prende le mosse dal misticismo. Mettendo il “poema” di Bykov in correlazione con *2017* di Ol'ga Slavnikova, Valerija Pustovaja scrive che “Оба романа сильны требованием будущего, коренного переустройства российской жизни— на глубинном, мистическом уровне”⁹⁸ (“Entrambi i romanzi affermano con forza l'esigenza di una futura e autentica ricostruzione della vita russa, a livello profondo e mistico”).

Come si evince dall'intervista citata precedentemente e dalla prefazione all'opera, attraverso ciò che abbiamo definito “defamiliarizzazione della storia” Bykov sviluppa una serie di motivi che hanno interessato da sempre i pensatori russi: l'astoricità della Russia, il circolo vizioso in cui appare incastrata, il destino unico e particolare della nazione, la necessità di trovare un'unità interna. Nei prossimi paragrafi tenteremo di analizzare le questioni storiche e filosofiche sollevate dall'autore, cercando di capire come provi ad adempiere al compito, da lui definito cruciale per ogni poema, di “spiegare la nazione”.

3.2 Il problema dell'origine

Alla base di *ŽD* si pone il problema dell'origine della Russia, o meglio della Rus'. L'intero romanzo è costruito su una reinterpretazione della formazione della nazione russa e dei rapporti di forza che ne hanno caratterizzato lo sviluppo. La prima “teoria alternativa” in cui si imbatte il lettore è quella fornita dall'ideologo cazaro Everštejn. Egli sostiene che i russi non siano la popolazione originaria dello Stato euro-asiatico e, in questo modo, ne motiva la tendenza a maltrattare il territorio e a sterminare la popolazione:

если вы внимательно посмотрите на вашу жизнь последних лет пятисот, — продолжал он уже без всякого акцента, — вам станет недвусмысленно ясно, что русские вели себя

⁹⁸ Pustovaja V., op.cit.

так, как только и может вести себя некоренное население на чужой земле. Главное, что у вас происходит, — истребление и колонизация народа[...]”⁹⁹

Se esaminate attentamente la vostra vita negli ultimi cinquecento anni, - continuò lui senza più alcun accento,- vi diverrà inequivocabilmente chiaro che i russi si sono comportati come può comportarsi soltanto una popolazione non autoctona in una terra altrui. La cosa principale che sta avvenendo da voi è lo sterminio e la colonizzazione del popolo [...]

Secondo alcuni critici, il personaggio di Everštejn prende le mosse dal critico Aleksandr Etkind, il quale, come accennato nel primo capitolo di questa dissertazione, ha dato vita ad uno studio sul carattere coloniale dell'impero russo. A proposito di questa somiglianza, Mark Lipoveckij, in una conversazione sul libro di Bykov, domanda ad Etkind: “А не думаете вы, Саша, что своей теорией внутренней колонизации вы тоже повлияли на Быкова? Недаром хазарский комиссар Эверштейн [...] чуть ли не цитирует вас”¹⁰⁰ (“Ma non le sembra, Saša, che con la sua teoria sulla colonizzazione interna anche lei ha influenzato Bykov? Non a caso il commissario cazaro Everštejn quasi la cita”).

Nonostante il fatto che vi siano dei tratti comuni, vanno qui specificate le differenze fondamentali tra le due riflessioni. La colonizzazione interna di cui parla Etkind non ha carattere esclusivamente etnico, è basata sulla forte distinzione tra ceti che ha caratterizzato la stratificazione sociale dell'impero russo ed è legata a una riflessione sulle riforme statali da Pietro in poi. Dall'altra parte invece Everštejn conferisce a questa teoria un significato razziale e fa risalire l'evento coloniale a molto prima dell'epoca petrina, nello specifico al sesto secolo, quando gli ebrei si sono insediati nel territorio russo, fondando lo stato cazaro. I variaghi sono arrivati solo in un secondo momento, nel 965 (anno in cui, secondo la narrazione storiografica ufficiale, i vichingi hanno dato fuoco a Itil, capitale dell'impero cazaro, segnandone la fine) dando il via a quello che, nel romanzo, sarebbe diventato uno scontro infinito. Secondo questa ipotesi, ciò che viene definito “giogo tartaro” deriva da un travisamento dei fatti, poiché nella battaglia di Kulikovo, evento storico decisivo che segna la liberazione della Russia dal dominio mongolo, si sono scontrati in realtà i russi e gli ebrei. Everštejn non arriva però mai a far

⁹⁹ Bykov D., *ŽD* cit., p.108.

¹⁰⁰ Lipovetsky M. e Etkind A., *Vozvraščenie...* cit.

coincidere questi ultimi con il popolo indigeno (a differenza di quello che pensano gli ŽD), limitandosi a dire che “под коренным населением мы понимаем [...] тех, кто считает эту землю своей”¹⁰¹ (“col termine popolazione autoctona noi intendiamo [...]coloro i quali considerano questa terra come la loro”).

Una spiegazione più coerente è quella fornita dal personaggio di Gurov e dall'indigena Aša. Questa versione, che alla fine sembra essere riconosciuta da tutte le fazioni e costituisce il nucleo fondante del romanzo, rintraccia sia nei variaghi che nei cazari i responsabili della colonizzazione russa, a discapito della popolazione originaria. La novità consiste nell'introduzione di un terzo polo, gli indigeni appunto, e nell'ipotesi secondo cui essi abbiano volontariamente chiamato i variaghi, allo scopo di metterli contro i cazari: “Погоди. Мы, стало быть, их действительно позвали? Как бы наняли? Как нанимают одних бандитов, чтобы защищали от других? Это похоже, — усмехнулся Гуров. — Очень похоже”¹⁰² (“Aspetta un attimo. Stai dicendo che siamo stati davvero noi a chiamarli? Cioè li avremmo ingaggiati? Come si ingaggiano dei delinquenti per difendersi dagli altri? Potrebbe essere- ghignò Gurov- potrebbe proprio essere”).

Quest'interpretazione non nasce da un'invenzione dell'autore slegata dalla realtà ma si pone in linea con il dibattito storiografico sulla formazione dello Stato russo. Molti filosofi e storici si concentrano da secoli sul rapporto tra le tribù slave e i popoli del nord, adottando posizioni spesso rilevanti anche dal punto di vista della geopolitica attuale. Il problema più significativo in questo senso consiste nel capire quando i vichinghi, o variaghi appunto, siano venuti a contatto con gli slavi e come si sia sviluppata la convivenza tra questi due popoli. Il testo su cui si basano questi studi è generalmente la *Cronaca dei tempi passati* (*Povest' o vremennykh let*), lo scritto più antico sulla Rus' di Kiev. Si suppone che l'opera sia stata scritta intorno al 1116 d.C., ma la versione giunta fino a noi risale al 1377 d.C. Qui si spiegano le origini del primo Stato russo attraverso una narrazione secondo la quale le tribù slave, caotiche e disorganizzate, hanno volontariamente chiamato i variaghi affinché questi si trasferissero nel loro territorio e lo governassero. Scrive Nestor, autore della *Cronaca*:

¹⁰¹ Bykov D., *ŽD* cit., p.107.

¹⁰² Ivi, p.172.

non c'era tra loro ombra di giustizia: una famiglia s'alzava contro un'altra e non c'erano che discordie e si dilaniarono tra loro. E alla fine dissero: "Cerchiamo un principe che ci governi e ci giudichi secondo giustizia". Per trovarlo, gli Slavi passarono il mare e si recarono dai Varjagi che si chiamavano Varjagi-Russi, come altri si nominano Varjagi-Svedesi, Normanni, altri Angli e altri Goti. E [...] dissero ai Varjagi-Russi: "La nostra terra è grande, e tutto vi è in abbondanza, ma l'ordine e la giustizia vi mancano; venite a regnare e a governarci".¹⁰³

L'idea di una sottomissione spontanea delle popolazioni dell'Est a quelle dell'Ovest ha chiaramente suscitato reazioni di protesta da parte dei teorici nazionalisti. Si sono create nel tempo due interpretazioni: una sottolinea l'importanza del ruolo dei variaghi per lo sviluppo sociale e culturale di quella che diventerà la nazione russa (cosiddetta "normannista"), e l'altra tende a minimizzarla ("antinormannista")¹⁰⁴. Lo stretto legame tra queste letture storiche e la politica contemporanea è testimoniato in maniera evidente dall'esempio riportato dallo storico Henryk Paszkiewicz a proposito dei bruschi cambi di rotta degli storici nazionali. Se nel 1940, anno dell'alleanza tra Russia e Germania lo studioso sovietico Boris D. Grekov scriveva: "It is not easy to do away with the evidence of the Normanists. I am convinced that it will never be completely suppressed. Too many facts have been verified by this school"¹⁰⁵, nel 1942 lo stesso era arrivato a sostenere che "The Norman thesis was the work of fascist falsifiers of history".¹⁰⁶ Nel suo "poema", Bykov, attraverso i personaggi, riprende la narrazione della *Cronaca dei tempi passati* e la adatta all'edificio storico che sta creando. La controversa chiamata da parte degli slavi, o, di quella che lui definisce "popolazione autoctona", ai variaghi, si spiega con la necessità di liberarsi dall'oppressore del Sud, ovvero il khanato cazaro. L'operazione compiuta dall'autore consiste nel basarsi su eventi realmente accaduti e fornirne un'interpretazione inverosimile e "straniante", ma perfettamente coerente con la visione che egli intende proporre: è il primo esempio di ciò che abbiamo definito "defamiliarizzazione della storia". Nei prossimi paragrafi analizzeremo questo meccanismo in relazione alle due fazioni in lotta in *ŽD*: i variaghi (i russi) e i cazari (gli ebrei).

¹⁰³ Nestore l'Annalista, *Cronaca degli anni passati (XI-XII secolo)*, trad. it. di Alda Giambelluca Kossova, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo, 2005, p.11. .

¹⁰⁴ Cfr Riasanovsky N., *The Norman Theory of the Origin of Russian State*, in «The Russian Review», (1)1947, vol.7, pp. 96-110.

¹⁰⁵ Paszkiewicz H., *The Making of the Russian Nation*, Greenwood Publishing Group, Westport, 1977, p. 172.

¹⁰⁶ Ivi.

3.3 Variaghi e Cazari come allegorie

In *ŽD* variaghi e cazari non sono altro che ipostasi di nazionalismo e modernizzazione, conservatorismo e cosmopolitismo, autarchia e liberismo, nelle loro forme più degenerate. La divisione etnica diventa metafora di una più profonda incompatibilità ideologica. Da questo punto di vista la fonte di ispirazione più diretta sembra essere lo studio portato avanti da Yuri Slezkine ne *Il Secolo ebraico* (2004). In questo libro lo storico russo-americano spiega la modernità sulla base della contrapposizione tra gli apollinei, ovvero le popolazioni stanziali contadine, e i mercuriani, che corrispondono alle popolazioni nomadi impegnate nel commercio, tra le quali figurano gli ebrei.¹⁰⁷ Ne risulta una teoria secondo la quale il mondo contemporaneo è dominato dai valori della seconda categoria e da qui la definizione del secolo moderno come “ebraico”. Se in Slezkine l'internazionalismo e il cosmopolitismo ebraico sono sinonimo di modernizzazione, Bykov applica questa riflessione alla realtà russa, dove modernizzazione e colonialismo sembrano essere due facce della stessa medaglia. Diversamente dalla visione dello storico americano, l'autore di *ŽD* sembra non simpatizzare con la fazione cazara, che, nella Russia di Bykov, mostra di essere anch'essa incastrata in un eterno autoreferenzialismo sterile e a tratti crudele. La modernizzazione che essi rappresentano ha dunque un carattere fortemente negativo e non fa altro che alimentare il circolo vizioso dell'astoricità russa. Scrive a proposito Lipoveckij:

Когда Быков пишет в “Первом философическом письме”, а затем и в романе “ЖД” о повторении в русской истории одного и того же цикла политических реформ: репрессии — оттепель — революция — застой — маразм — оттепель, он, конечно, упрощает, но не слишком: именно так разворачивается взаимодействие модернизации и колонизации в русской истории (по крайней мере — в истории XX века). [...] Модернизация, неизменно оборачивающаяся колонизацией, как показывает Быков, приводит к парадоксальному *выпадению из истории*.¹⁰⁸

Quando Bykov scrive ne *La prima lettera filosofica* e poi nel romanzo *ŽD* a proposito della ripetizione nella storia russa dello stesso ciclo di riforme politiche: repressione, disgelo, rivoluzione, stagnazione, marasma, disgelo, egli chiaramente semplifica, ma non troppo: proprio in questo modo si sviluppa la correlazione tra modernizzazione e colonizzazione nella storia russa (perlomeno nella storia del XX secolo). [...] La modernizzazione, che

¹⁰⁷ Cfr Slezkine Y., *Il Secolo ebraico*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2011, pp. 1-2.

¹⁰⁸ Lipoveckij M. e Etkind A., *Vozvraščenie...* cit.

prende immancabilmente la forma di una colonizzazione, come mostrato da Bykov, porta ad una paradossale *caduta fuori dalla storia*.

La lettura strettamente nazionale della riflessione di Slezkine nell'opera di Bykov è evidenziata anche dalla scelta degli appellativi “variaghi” e “cazari”, al posto di “apollinei” e “mercuriani”. Infatti, “терминам, восходящим к Ницше, Быков предпочел те, что восходят к русским историкам середины XIX века Михаилу Погодину и Василию Григорьеву”¹⁰⁹ (“ai termini risalenti a Nietzsche, Bykov preferisce quelli che risalgono agli storici russi della metà del XIX secolo, Michail Pogodin e Vasilij Grigor'ev”). Dopo aver fatto coincidere queste due fazioni ideologiche con le popolazioni realmente esistite dei variaghi e dei cazari, l'autore le utilizza per riflettere sul fallimento della modernità in Russia.

3.4 I Variaghi, tra storia e finzione

I variaghi in *ŽD* corrispondono a quella parte di popolazione che si definisce “russa”. Parlando dell'origine della Rus', si è evidenziata l'importanza del ruolo della popolazione variaga nello sviluppo della narrazione storica legata alla formazione e all'evoluzione della nazione russa. Secondo la variante “normannista”, fu proprio il popolo scandinavo che rispondeva al nome di variaghi a porre le basi per la nascita della Rus' di Kiev. Quest'interpretazione considera la tribù del nord come portatrice di civiltà nelle terre slave e rappresentante dei valori “occidentali”. Al contrario, la versione degli antinormannisti sottolinea il paganesimo dei variaghi, la loro indole guerrafondaia e la loro mancanza di un'organizzazione statale a sostegno del fatto che il primo Stato russo non possa aver appreso da questi ultimi ciò che oggi definiamo “cultura” e “civilizzazione”. Un autorevole sostenitore di questa tesi è senz'altro Nicholas V. Riasanovsky, autore del più noto manuale di storia russa disponibile in lingua inglese. Egli afferma che:

it is difficult to accept [...] that the Normans saved Russia for the West and for civilization. In the ninth century civilization was not on the side of the Normans. Although it is very difficult to compare the relative cultural standing of the Eastern Slavs and the Scandinavians in the ninth century, the task becomes much easier in the succeeding centuries. Then Kievan

¹⁰⁹ Ivi.

Russia became one of the leading European states, both culturally and politically. Its culture was definitely inferior only to that of Byzantium, while Scandinavia still remained on the cultural periphery of Europe [...]Whether we consider written law and written literature or coin stamping, we have to register their development in Kievan Russia a considerable time before their appearance in Scandinavia.¹¹⁰

Nella sua analisi sulle possibili influenze che la Rus' di Kiev ha subito da parte di altre civiltà, Riasanovsky sminuisce l'importanza dei variaghi, considerati una popolazione ancora "barbara", e contrappone ad essi il khanato cazaro, situato nel sud della Russia e più evoluto culturalmente rispetto ai vicini del nord:

The Khazar state from which, according to most Normanists, only the Normans saved and could save the Eastern Slavs, was in many ways more civilized than the Normans themselves (e.g. the Normans were pagans, while the Khazars belonged to the Jewish faith, and their state evidently included a considerable number of Moslems and Christians).¹¹¹

Vale la pena sottolineare che l'accanimento con cui si fronteggiano "normannisti" e "antinormannisti" e il loro legame con posizioni politiche nazionaliste costituisce, a nostro parere, un ulteriore indizio a sostegno della verosimiglianza dell'intuizione bykoviana a proposito di uno scontro ideologico che ostacola la nascita del nuovo in Russia.

Se l'autore di *ŽD* riprende da Slezkine l'idea della contrapposizione tra due poli ideologici che parte da una divisione etnica, la caratterizzazione del popolo variago e di quello cazaro prende invece le mosse dalle riflessioni di Riasanovsky. A differenza di quest'ultimo però Bykov non sostiene l'influenza di nessuna delle due popolazioni sulla formazione dello Stato russo e questo perché alla base della concezione storica proposta nel "poema" vi è l'idea, esplicitata dall'autore nella prefazione all'opera, secondo la quale "нация до сих пор не сформирована"¹¹² ("la nazione non si è ancora formata"). Da Riasanovsky l'autore ricalca l'immagine dei variaghi come popolazione pagana, guerriera e colonizzatrice. Nel primo capitolo dell'opera, ambientato come abbiamo già visto nel quartier generale russo, assieme alle descrizioni parodiche dei gerarchi variaghi, l'autore presenta le specificità della loro visione filosofica, sociale e politica. Viene attribuito loro il rigetto nei confronti dell'individuo in quanto singolo, la tendenza

¹¹⁰ Riasanovsky N., op.cit., p.104.

¹¹¹ Ivi.

¹¹² Bykov D., *ŽD. Glavy...* cit.

al collettivismo, la forte gerarchizzazione sociale, il sacrificio umano. La prima descrizione dell'ideologia variaga si ritrova nel paragrafo dedicato al generale Paukov. Qui il narratore dice: “Пауков был истинный варяг, природный северянин, чья генеральная цель не столько захват земель или обращение в бегство противника, сколько максимально эффективное истребление собственных войск.”¹¹³ (“Paukov era un vero variago, un nordico per natura, il cui obiettivo fondamentale non consisteva tanto nell'occupare terre o mettere in fuga il nemico, quanto nello sterminio più efficace possibile dei propri soldati”). Ciò che più di tutto caratterizza i variaghi di Bykov è appunto il desiderio di sterminare il proprio popolo, legato ad un profondo disprezzo per la vita umana. Questo tratto si evince in maniera particolare nei paragrafi dedicati a Ploskorylov, il capitano-sacerdote detentore dell'ideologia. In lui convivono tutte le contraddizioni, le ipocrisie e la corruzione del nazionalismo russo. Così Bykov evidenzia la tendenza dei *počvenniki*, qui utilizzato come sinonimo di nazionalisti, ad un'esaltazione del sacrificio patriottico indirizzata esclusivamente alla gente comune e da cui l'élite è esentata: “Даже и в критической ситуации офицер обязан был первым делом думать о спасении собственной жизни, а уж потом — о своих людях; людей много, офицер один”¹¹⁴ (“Anche nelle situazioni critiche l'ufficiale era tenuto per prima cosa a pensare alla propria sopravvivenza, e solo dopo a quella dei propri uomini; gli uomini sono tanti, l'ufficiale è uno solo”). Come affermato da Ploskorylov inoltre: “Генеральной целью русского офицерства и всего русского воинства является истребление русского солдатства и оставление достойнейших”¹¹⁵ (“Lo scopo principale degli ufficiali russi e di tutto l'esercito russo consiste nello sterminio della soldataglia russa, in modo che restino i più meritevoli”). Sono dunque da imputare ai variaghi e alla loro passione per il sacrificio umano, mascherata da tensione mistica verso la ricerca di un significato più alto, i periodi più sanguinosi, totalitari e oscurantisti della storia russa e la fioritura delle grandi ideologie anti-individualiste terminate in tragedia.

I variaghi muovono le fila della macchina statale e, secondo il modello storico proposto

¹¹³ Bykov D., *ŽD* cit., p.24.

¹¹⁴ Ivi, p.25.

¹¹⁵ Ivi.

in *ŽD*, la loro colonizzazione della Russia, lungi dall'essere portatrice di valori, è basata su una continua oppressione del popolo, non solo di quello indigeno, ma anche (e soprattutto) del proprio. *Sverchčelovečnost'* (oltreoismo) e *sverchideja* (superidea) sono le parole chiave per comprendere la visione del mondo variaga. La riflessione che attraversa l'intero “poema” di Bykov si basa sull'idea secondo la quale nascondendosi dietro al prefisso *sverch* (super), che indica qualcosa di superiore, di elevato, i colonizzatori variaghi abbiano compiuto in Russia le stragi peggiori. A tal proposito risulta particolarmente interessante il monologo di Voločov, personaggio che secondo alcuni costituisce l'alterego dell'autore, “чья фамилия нарочито созвучна авторской”¹¹⁶ (“Il cui cognome è intenzionalmente simile a quello dell'autore”). Dopo aver ascoltato la versione di Everštejn sulla colonizzazione interna, Voločov comincia ad applicare questa concezione al passato e al presente della Russia, sorprendendosi di come essa restituisca coerenza alle illogicità del percorso storico nazionale. In questo modo il personaggio spiega l'infinita capacità di sopportazione del popolo russo attraverso l'assuefazione al “tallone di ferro” della violenza coloniale:

почему, собственно, терпят?! Но тут же ответил сам себе: [...] Рабство успело войти в кровь всех, кто выжил под железной пятой захватчика. [...] Именем народа совершались революции, начинавшие с масштабных истреблений, и реформы, превращавшиеся в гекатомбы; народ уничтожали закрепощениями и свободами, нищетой и шальным богатством, — и все при прямом соучастии самого народа, не без мазохистской готовности кидавшегося в новые и новые затеи, лишь бы оборвать это невыносимое насильственное существование. [...] Нечто подобное наблюдалось в Латинской Америке [...] Земля, которую захватили, сама диктовала захватчикам воспроизведение одного и того же убийственного стереотипа. Можно было уничтожить все коренное население [...] но посмертная месть несчастных жителей заключалась в том, что захватчики уже не могли остановиться: они начинали колонизировать сами себя.¹¹⁷

perché, insomma, sopportano?! Ma subito si rispose da solo: [...] Il servilismo è riuscito ad entrare nel sangue di tutti coloro che sono sopravvissuti sotto il tallone di ferro del colonizzatore. [...] In nome del popolo sono state fatte rivoluzioni, cominciate con stermini di massa, e riforme, trasformatesi in ecatombe; hanno distrutto il popolo con servaggio e libertà, miseria e folle ricchezza, e tutto con la compartecipazione diretta del popolo stesso, che, non senza una predisposizione al masochismo, si faceva continuamente coinvolgere in nuove imprese pur di porre fine a quest'esistenza insopportabilmente costrittiva. [...] Qualcosa di simile si è osservato in America Latina [...] Una terra conquistata impose essa

¹¹⁶ Lipovetsky M. e Etkind A., *Vozvraščenie...* cit.

¹¹⁷ Bykov D., *ŽD* cit., pp.155-156.

stessa ai colonizzatori la riproduzione di un identico stereotipo distruttivo. Si poteva uccidere l'intera popolazione indigena [...] ma la vendetta postuma degli sfortunati abitanti consistette nel fatto che i colonizzatori non riuscirono più a fermarsi: cominciarono a colonizzare se stessi.

Anche la ciclicità ininterrotta della storia russa trova una risposta nell'ipotesi della colonizzazione interna:

[...] у захваченной страны нет линейной истории. [...] Цикл русского развития нарисовался ему мгновенно [...] Примерно раз в век, и начале столетнего цикла, случалась очередная революция, не ведущая ни к чему [...] Вслед за революцией наступал заморозок, вслед за ним легкое послабление для выпуска пара, называемое «оттепелью». После режим впадал в маразм, и никакого способа преобразовать его, кроме революции, не было.¹¹⁸

[...] un paese conquistato non ha una storia lineare [...] Il ciclo dell'evoluzione russa gli divenne improvvisamente chiaro[...] Circa una volta ogni cento anni, all'inizio del ciclo centennale, scoppiava la rivoluzione di turno, che non portava a nulla [...] Dopo la rivoluzione arrivava la gelata, poi una leggera tregua per liberare il vapore, chiamata «disgelo». Dopo, il regime precipitava nel caos e non vi era nessun altro modo di ricostituirlo se non la rivoluzione.

Tra le fila dei variaghi si annoverano personaggi storici quali Ivan il Terribile, di cui si analizza la suddivisione della nazione in *opričnina* e *zemščina*. Nella storiografia ufficiale quest'atto è motivato dall'incapacità dello zar di scendere a patti con i boiari, a cui è seguita la decisione di spartire il territorio della Moscovia in due macrozone: una governata dallo zar secondo un modello assolutistico (*opričnina*) e l'altra basata sulla collaborazione tra zar e nobili (*zemščina*). In *ŽD* tale evento storico viene letto come il tentativo di Ivan di trovare una risoluzione pacifica alle pretese dei cazari sulla Russia, dividendo il territorio in due parti, una destinata ai russi e l'altra agli ebrei. Parlando dei filosofi variaghi, a parte l'ovvio riferimento a Nietzsche, si accenna a “Dudugin”, chiara allusione ad Aleksandr Gel'evič Dugin. Conosciuto, in maniera in realtà fuorviante, come “l'ideologo di Putin” o “il filosofo dei sovranisti”, quest'ultimo ha formulato una teoria mistica antioccidentalista, secondo la quale all'atomismo occidentale bisogna opporre l'unificazione imperiale russa. Non è da escludere che il personaggio di Ploskorylov, con le sue visioni esoteriche e la sua venerazione per i gerarchi, sia una versione parodica di Dugin. Infine i grandi autori della letteratura russa, come Tolstoj e

¹¹⁸ Ivi, p.157.

Dostoevskij, diventano in *ŽD* dei variaghi pentiti:

вся наша пресловутая литература, все наши Толстые и Достоевские [...] — не что иное, как следствие комплекса вины захватчика перед захваченным, и оттого так тягостны даже лучшие их страницы, оттого в русской прозе нельзя ни вдохнуть сырого, последождового воздуха, ни обозреть вечернего пейзажа, ни съесть спелую, горячую от солнца клубничину без мучительного чувства вины.¹¹⁹

Tutta la nostra famigerata letteratura, tutti i nostri Tolstoj e Dostoevskij [...] non sono altro che le conseguenze del senso di colpa del conquistatore nei confronti del conquistato ed è per questo che anche le loro pagine migliori sono intrise di sofferenza, è per questo che nella prosa russa è impossibile respirare l'aria grigia di quando è appena piovuto, osservare un paesaggio serale, mangiare una fragola matura e scaldata dal sole senza uno straziante senso di colpa.

Ma il monologo di Volochov sulla colonizzazione interna e sulla crudeltà dei russi avviene prima che questo scopra dell'esistenza della popolazione indigena. A quel punto risulterà chiaro che anche i cazari, i quali accusano i variaghi di essersi impossessati della terra altrui, sono occupanti a loro volta, nonostante il meccanismo coloniale da loro attivato sia molto diverso da quello della loro controparte.

3.5 I Cazari, tra storia e finzione

Così come “variago”, anche il termine “cazaro” proviene dalla storiografia nazionale. Secondo le fonti più accreditate, i cazari erano un insieme di popoli di origini turcomanne che occupavano la zona compresa tra il Volga e il Mar Caspio. Pare che nel VI secolo queste tribù si siano unite formando uno Stato: il khanato cazaro. Anche in questo caso tra i documenti più significativi rispetto al ruolo dei cazari in Russia figura la *Cronaca dei tempi passati*. Qui è testimoniato l'assoggettamento di alcune tribù slave da parte dell'impero cazaro, a cui queste pagavano dei tributi¹²⁰. Un'altra fonte importante, nominata in *ŽD* dal personaggio di Gurov, è il trattato persiano *Hudud al-Alam, I limiti del mondo*. Spiegando a Volochov le varie versioni sull'origine della

¹¹⁹ Ivi, p.160.

¹²⁰ Cfr Shapira D., *So, Who were the Khazars?*, “Tablet Magazine”, 29/01/2021, <https://www.tabletmag.com/sections/history/articles/history-detective-shapira-khazars> (ultimo accesso 17/01/2022).

Russia, l'ideologo indigeno cita la descrizione del khanato cazaro presente in questo libro: “Это очень приятная и процветающая страна с большими богатствами. Оттуда поступают коровы, овцы и бесчисленные рабы”¹²¹ (“Si tratta di un Paese molto gradevole e fiorente, con grandi ricchezze. Da lì arrivano mucche, pecore e un'infinità di schiavi”). Partendo da queste informazioni e dalla conversione al giudaismo dei cazari, si sviluppa il profilo tratteggiato da Bykov in *ŽD*. La scelta del termine cazari per identificare gli ebrei permette all'autore di fornire una base storica che motivi la lunga contrapposizione tra le due fazioni presentate nel “poema”. Così, basandosi sul reale khanato cazaro nel quale si professava effettivamente la religione giudaica, Bykov attribuisce agli ebrei un posto all'interno dei confini dell'attuale Russia, conferendo ulteriore verosimiglianza alla sua versione della storia, il cui scopo ultimo, come abbiamo visto, non consiste nel proporre una vera teoria alternativa, ma nell'indagare i problemi profondi e sotterranei che affliggono la società russa. Per portare avanti la propria riflessione sull'insanabile scontro tra autoritarismo e modernità e su come questi due concetti abbiano trovato in Russia applicazioni distorte, Bykov gioca con le fonti storiche. Nel popolo cazaro si sintetizzano le due componenti astratte necessarie all'autore per costruire la dialettica dello scontro: il carattere “mediterraneo” della popolazione (in contrasto con la provenienza nordica dei variaghi) e la tendenza ebraica alla speculazione (in contrasto con lo spirito belligerante variago). Mentre i variaghi sono uomini di Stato e amanti della guerra, responsabili dell'insensatezza burocratica e dell'oppressione popolare, i cazari sono i rappresentanti dell'ala liberale. La loro opposizione è diretta alla mera distruzione dell'altro, senza un reale progetto costruttivo. Nell'eterna altalena russa tra totalitarismo e caos, loro sono i responsabili del secondo fattore. Seppur in un primo momento vengano presentati come vittime attraverso il punto di vista di Everštejn, i cazari di *ŽD* racchiudono in sé tutte le degenerazioni liberali: si nutrono delle disgrazie dei più deboli per incrementare il loro potere, si trincerano dietro facili sentimentalismi per risultare inattaccabili, fanno leva sulla compassione dell'altro e hanno una forte tendenza vittimista. Come si è già avuto modo di notare, la descrizione dei cazari nell'opera è molto meno sviluppata rispetto a

¹²¹ Bykov D., *ŽD* cit., p.175.

quella dei variaghi. Se di questi ultimi conosciamo gli esponenti, l'organizzazione militare e il pensiero filosofico, degli altri, a parte la spiegazione di Everštejn, leggiamo soltanto stralci di dibattiti. Se, infatti, il primo capitolo è interamente ambientato nel quartier generale russo e ogni sequenza ha come protagonista un personaggio diverso, il secondo è ambientato per metà nel nuovo khanato cazaro e per metà a Mosca ed è interamente narrato dal punto di vista di Volochov. Ne consegue che le descrizioni dei cazari e l'immagine che il lettore si crea sono filtrate dagli occhi del protagonista e dalle sue riflessioni in proposito. Al lungo monologo riguardo alla colonizzazione variaga si affianca infatti un altro sul carattere cazaro:

Особенно много [хазары] говорили о благотворительности, добре, борьбе со злом. [...] Окуджаву в кругу ЖД любили именно за такие проповеди - давайте восклицать, друг другом восхищаться, возьмемся за руки, друзья, а кто не хочет с нами братья за руки — тому мы никогда уже не подадим ни руки, ни надежды, ни милостыни. Присвоим человеческое, чтобы тем верней утвердить свое нечеловеческое; в среду, расслабленную гуманизмом и дружеством, осторожно внедрим свою власть.¹²²

Con particolare frequenza [i cazari] parlavano di beneficenza, bontà, lotta al male. [...] Okudžava dagli ŽD era amato proprio per queste prediche: su, piangiamo, ammiriamoci l'un l'altro, prendiamoci per mano amici, e a chi non vuole unirsi a noi non daremo mai né la mano, né la speranza, né la benevolenza. Ci appropriamo del senso di umanità per rafforzare ulteriormente la nostra disumanità; in un ambiente indebolito dall'indulgenza e dalla solidarietà, instaureremo con cura il nostro potere.

Lo scopo dei cazari consiste nel minare alla base le fondamenta dello Stato, predicando la libertà individuale e difendendo i diritti civili solo per aizzare il malcontento della popolazione. È interessante notare che alla base di questa visione soggiace l'idea secondo la quale entrambe le fazioni mancano di un progetto determinato sul futuro della Russia e il loro unico interesse consiste nella distruzione reciproca. Così i variaghi attraverso l'instaurazione di un governo capillare e totalitario schiacciano la popolazione sotto una valanga di regole insensate (un altro degli argomenti centrali consiste nell'insensatezza, *bessmyslica*, della burocrazia statale) e la chiamano a partecipare a guerre di cui si ignorano le motivazioni, mentre i cazari, propagandando valori legati alla libertà individuale e al benessere del singolo, intendono ottenere il consenso della

¹²² Ivi, p.164.

popolazione per conquistare il potere. Questa visione sembra riflettere, in maniera iperbolica e a tratti satirica, la posizione politica dell'autore, il quale si dichiara esplicitamente “убеждённый антисталинист”¹²³ (“un convinto antistalinista”), ma afferma anche che “Либерализм сегодня — это точный, трусливый и подлый выбор слабака. Он знает, где сила, и противостоять этой силе боится”¹²⁴ (“il liberalismo oggi è la scelta accurata, codarda e subdola del debole. Sa dov'è la forza e ha paura di opporsi ad essa”). In maniera del tutto coerente con questa presa di posizione si mostra nel “poema” la continua proroga di uno scontro diretto tra le due fazioni. Alla fine, quando questo avrà luogo, si configurerà più come una grottesca fuga da entrambe le parti che come un vero e proprio conflitto.

In questa costruzione storiosofica la rivoluzione del '17 viene letta come un atto dei cazari a cui, negli anni '30, è seguito il renvanscismo russo, capeggiato da Stalin. Così si spiegano le efferatezze illogiche del regime, come la decosacchizzazione, che diventa una risposta degli ebrei ai pogrom cosacchi, e le purghe di partito, motivate dalla necessità da parte dei russi di liberarsi degli esponenti cazari:

В органах с революции сидели в основном наши! — триумфально, [...] воскликнул Эверштейн. — Конечно! Их вычищали, разумеется... потом, ближе к войне. Но в первое время, естественно... Скажите, Володя [...] — если бы вас двести лет хлестало плетками казачество, вы не провели бы первым делом расказачивание? [...] А в тридцать девятом наших вычистили из органов по-го-лов-но, и настал окончательный русский реванш за наш семнадцатый год [...] Ваши же, не скрываясь, называют тридцать седьмой русским реваншем!¹²⁵

Negli organi del potere, dalla rivoluzione in poi, vi erano perlopiù i nostri!- trionfalmente [...] urlò Everštein.- Ovvio! Certo, dopo, li hanno fatti fuori... poco prima della guerra. Ma nei primi tempi, naturalmente... Mi dica, Volodja [...], se per duecento anni fosse stato preso a scudisciate dai cosacchi, come prima cosa non avrebbe organizzato la decosacchizzazione? [...] Ma nel trentanove i nostri sono stati epurati uno per uno, ed è iniziata la definitiva vendetta russa per il nostro '17 [...] E i vostri, senza nascondersi, dicono che il trentasette l'anno della vendetta russa!

Come abbiamo visto nel primo capitolo, le presunte origini messianiche della rivoluzione non sono un'invenzione di Bykov. Molti studiosi hanno rintracciato nel

¹²³ Bykov D., *Biografija* cit.

¹²⁴ Ivi.

¹²⁵ Bykov D., *ŽD* cit., p.111.

messianesimo rivoluzionario l'influsso del millenarismo ebraico. A questo proposito, nel libro *Russian messianism*, lo studioso P.J.S. Duncan, scrive:

Commentators have noted the possible influence of Jewish messianism [...] in the Russian revolutionary movement. Young Jews played a major role in the main narodnik circles in the 1870s and 1880s. Moshe Mishinsky suggests that Jewish workers in the late nineteenth-century Russia were receptive to socialism because of their religious background.

¹²⁶

Ritroveremo questa convinzione nel romanzo a cui è dedicato il capitolo successivo: *Do i vo vremja*. Intanto, dopo aver analizzato come avviene la “defamiliarizzazione della storia” nell'opera di Bykov e come l'autore decostruisce la storiografia ufficiale per indagare su un piano “profondo e mistico” (per citare di nuovo la Pustovaja) i problemi della Russia, ci addentriamo adesso nell'analisi della componente più strettamente magica, rintracciando gli elementi folcloristici e fiabeschi che popolano il “poema”.

4. GLI ELEMENTI MAGICI

4.1 Il folclore e la fiaba

Se le congetture storiche che abbiamo analizzato finora vengono presentate prevalentemente nel primo libro, gli elementi magici sono perlopiù appannaggio del secondo. La magia presente nell'opera sembra provenire da due espressioni tipiche della cultura nazionale: il folclore e la fiaba. In linea con la riflessione portata avanti da Bykov a proposito del genere epico e delle caratteristiche del poema, l'utilizzo di elementi magici risponde ad un ulteriore tentativo di “spiegare la nazione”. Mentre la defamiliarizzazione della storia permette all'autore di decostruire la storiografia ufficiale a favore di un'interpretazione mistica che sia in grado di sintetizzare i più grandi traumi della Russia, la magia ha il compito di presentare gli aspetti più pagani e misteriosi della società e della cultura russa. La dimensione ontologica di tale operazione è difficile da stabilire. Abbiamo visto che nell'intervista alla radio americana, più volte citata in questa dissertazione, lo scrittore di *ŽD* parla di radici “magical and pagans”¹²⁷ del

¹²⁶ P.J.S. Duncan, op.cit., p. 51.

¹²⁷ *Dmitrij Bykov: Living...*cit.

popolo russo. Nella sua biografia troviamo scritto che “По мнению Быкова, Россия — особая страна, в которой даже «физические законы действуют весьма избирательно»”¹²⁸(“Per Bykov, la Russia è uno Stato particolare, nel quale anche «le leggi fisiche agiscono in maniera estremamente selettiva»”), inoltre l’autore sostiene che “only fiction, and preferably science fiction or fairytale, is a real way to describe Russian reality”¹²⁹. Tenendo in considerazione queste affermazioni, sembra potersi applicare al caso di Bykov l’approccio mostrato da Carpentier nello sviluppo del concetto del reale meraviglioso. L’idea alla base di entrambe le scelte narrative corrisponde ad una necessità di trovare un modo nuovo per descrivere una realtà già di per sé fuori dall’ordinario, in cui il meraviglioso è parte integrante della società a condizione che si riesca a percepirlo. Va nuovamente sottolineato però che se in Carpentier questa realtà meravigliosa conferiva unicità alla condizione sudamericana ed era motivo di orgoglio, in Bykov, e più in generale in molti scrittori di “storicismo magico” russo, tale particolarità costituisce un freno all’avanzamento della Russia. Ne consegue che in *ŽD* anche gli elementi che prendono le mosse dal paganesimo russo, inizialmente presentato come il credo sotterraneo e perseguitato della popolazione colonizzata, diventano ben presto espressione di un ulteriore polo ideologico chiuso e autoreferenziale, configurandosi come l’ennesimo impedimento all’entrata della Russia nella storia. Alla visione romantica e idealizzata di Carpentier, si sostituisce quella cinica di uno scrittore contemporaneo che ha perso fiducia nella collettività. Seppur impegnato nella costruzione di un poema che stabilisca le fondamenta di una nuova mitologia nazionale, Bykov sembra alla fine propendere per una soluzione fortemente individualista in cui qualunque credo collettivo si caratterizza come un ostacolo alla novità. A questo punto, l’unica soluzione prospettata dall’autore consiste nella capacità da parte dei singoli di coltivare un rapporto con sé e con l’altro che prescindano dalle narrazioni collettivistiche.

Nei prossimi paragrafi analizzeremo gli episodi più utili alla comprensione del modo in cui vengono sviluppati gli elementi magici nella narrazione. Ci sembra che a ogni personaggio, o coppia di personaggi, corrisponda una diversa esperienza della

¹²⁸ Bykov D., *Biografija* cit.

¹²⁹ *Dmitrij Bykov: Living...* cit.

dimensione magica. Questa appare legata al percorso che viene intrapreso verso la liberazione dal peso ideologico eteroimposto e al personale modo di concepire la vita. Da questo punto di vista i due personaggi più esemplificativi, a nostro parere, sembrano essere Aša e Voločov. Se per l'indigena la magia è parte integrante della sua visione cosmogonica e dunque gli elementi fantastici associati alla sua esperienza sono tutti tratti dal folclore slavo, il secondo, alla ricerca di se stesso, finirà per diventare il protagonista di una fiaba, incontrando nel proprio cammino animali parlanti ed enigmi da risolvere. È importante ricordare che in ognuna di queste storie la dimensione magica non si limita all'inserimento di fenomeni soprannaturali, ma attinge da aspetti caratteristici della cultura nazionale: ancora una volta risulta evidente il meccanismo di ricerca identitaria che muove l'intera opera.

4.2 Aša: magia indigena e folclore

Nel terzo capitolo del primo libro viene introdotta la visione cosmogonica della popolazione originaria, attraverso le spiegazioni dell'indigena Aša all'amante variago Borozdin. Aša parla a Borozdin del proprio credo, sviluppando un discorso che tocca tutti gli ambiti della vita: il linguaggio, la religione, l'organizzazione sociale e il rapporto con la terra. Secondo la sua versione, i nativi (*tuzemki*) possiedono delle tradizioni antichissime che sono sopravvissute a tutti i tentativi di depauperamento messi in atto dai colonizzatori variaghi e cazari. Il primo elemento culturale indigeno ad aver subito la violenza coloniale è stato il linguaggio. La loro lingua originaria è infatti simile al russo, ma non del tutto coincidente con esso. Una prima descrizione di questa lingua la si ritrova alla fine del primo capitolo, quando Gromov, dopo aver occupato Degunino col suo reggimento, si addormenta e, in dormiveglia, sente una conversazione tra due donne del luogo:

дегунинские крестьянки во сне говорили так, словно русский язык был им более родным — и они владели им с рождения в совершенстве, позволяющем всякую вещь назвать ее истинным именем. Некоторых слов он не понимал, о смысле других догадывался — настолько точен был звуковой образ предмета [...] Иные слова были

ему знакомы, но употреблялись в странном, несвойственном им значении.¹³⁰

le contadine di Degunino, nel sonno, parlavano come se il russo fosse loro più familiare, e lo padroneggiassero fin dalla nascita così perfettamente da poter nominare qualunque cosa con il suo vero nome. Alcune parole non le capiva, il significato di altre lo indovinava, talmente precisa era l'immagine sonora dell'oggetto [...] Altre ancora non gli erano nuove, ma venivano utilizzate con un significato strano ed improprio.

Il linguaggio è il primo strumento di riconoscimento degli indigeni. È interessante notare a questo punto che, nonostante la razzializzazione del problema della frammentarietà russa, nel romanzo di Bykov non sembra esserci alcuna differenza fisiognomica tra gli appartenenti alle diverse fazioni. Variaghi, cazari e indigeni si distinguono per gli usi e i costumi, la visione del mondo e, soprattutto, l'organizzazione sociale. È un'ulteriore prova del fatto che l'autore ha utilizzato la chiave etnografica sia per avere la possibilità di giocare con le fonti storiche, sia per racchiudere in un'unica teoria sintetica, semplificativa e comprensibile i grandi problemi della Russia.

Non possedendo dei tratti fisici peculiari, i membri della popolazione originaria si riconoscono attraverso la capacità di rispondere a misteriosi indovinelli nella maniera corretta. È così che il protettore dell'ideologia nativa, Gurov, trova i propri "consanguinei". Rivolgendosi a chi mostra di non abbracciare né il credo variago né quello cazaro, egli formula indovinelli nella lingua originaria e attende la risposta. In questo modo il soldato russo Voronov e il presunto variago Volochov scoprono di essere in realtà due nativi. In entrambi i casi l'indovinello risveglia in colui che lo riceve ricordi di infanzia, di un'infanzia legata in maniera indissolubile al contesto russo:

Он сам не знал, откуда помнил эту загадку — то ли вычитал в детстве в фольклорном сборнике, то ли слышал от старухи-няньки, тамбовской уроженки, но что-то в этих дурацких словах было невыносимо родное. [...] Волохов сразу вспомнил деревянные грибки, елки и матрешек, которыми играл в трехлетнем возрасте, — матрешки ходили искать грибки под елками.¹³¹

Lui stesso non sapeva da dove venisse il ricordo di quell'indovinello: o l'aveva letto durante l'infanzia in una raccolta di storie popolari, o l'aveva sentito dall'anziana bambinaia, originaria di Tambov', ma qualcosa in quelle stupide parole gli era insopportabilmente familiare. [...] Volochov improvvisamente ricordò i funghetti, gli abeti e le matrioske, con cui giocava quando aveva tre anni: le matrioske andavano in cerca dei funghetti sotto gli abeti.

¹³⁰ Bykov D., *ŽD* cit., p. 20.

¹³¹ Ivi, p.169.

Il carattere chiaramente parodico dell'immagine evocata in queste righe, le *matrioske* che cercano funghi sotto gli abeti, anticipa la configurazione della tradizione folclorica nativa come un terzo polo ideologico colpevole di frenare lo sviluppo della Russia. Come le altre due, questa fazione si rivela ben presto un'ulteriore fonte di stereotipi dannosi e improduttivi. Nonostante ciò, tra le varie parti in conflitto, questa, almeno in un primo momento, sembra godere della simpatia dell'autore. Se le teorie cospirazioniste dei variaghi e dei cazari non trovano un esplicito e palese riscontro nella realtà e restano nell'alveo delle interpretazioni possibili, il legame intimo della popolazione indigena con la terra è dimostrato in diverse occasioni. Una di queste riguarda la condizione speciale di Degunino. Contesa tra le varie fazioni in conflitto, l'immaginaria cittadina di Degunino costituisce il cuore della Russia. Essa viene descritta come il punto “до которого Гитлер в сорок втором так и не добрался”¹³² (“fin dove Hitler nel quarantadue non è riuscito ad arrivare”) e “геополитическое сердце Евразии [...] где Север и Юг сошлись лицом к лицу”¹³³ (“il cuore geopolitico dell'Eurasia [...]dove il Nord e il Sud si incontrano faccia a faccia”). Qui sono conservate tutte le tradizioni folcloriche della Russia. Degunino è il paradiso terrestre della popolazione originaria e il luogo in cui si trovano i due oggetti mitici del folclore slavo: la *pečka* (la stufa russa) che sforna continuamente cibo e lo *jablonja* (il melo) che genera ininterrottamente i propri frutti. La stufa e il melo sono due elementi caratteristici delle leggende e delle fiabe russe. Basti pensare che, secondo la narrazione folclorica, il *bogatyř*' (eroe dell'epos popolare) Il'ja Muromec è stato trentatré anni sdraiato su una *pečka* e ne ha assorbito l'energia e la forza che gli hanno permesso di compiere grandi imprese a difesa della Rus'. Al melo sono connesse varie superstizioni e rituali magici delle popolazioni slave pagane, ad esempio la credenza secondo la quale ad una donna gravida si raccomanda di guardare un melo perché il bambino nasca forte e in salute.¹³⁴ Questi due oggetti mitici in *ŽD* diventano reali e trovano una collocazione spaziale ben precisa: la cittadina di Degunino.

Chiuso, minacciato e astorico centro della cultura indigena, Degunino è una Macondo

¹³² Ivi, p.17.

¹³³ Ivi, p.34.

¹³⁴ Agapkina T.A., *Simvolika derev'ev v folklоре i tradicionnoj kul'ture slavjan: jablonja*, Institut slavovedenija RAN, Moskva, 25/03/2017, p.292.

dal carattere fortemente allegorico. Diversamente dalla città immaginaria di García Márquez, lo spazio creato da Bykov per racchiudere gli aspetti più caratteristici della cultura russa non corrisponde all'ambientazione del romanzo. Come abbiamo già avuto modo di vedere, lo scenario in cui si muovono i personaggi dell'opera è l'intera Russia, poiché una delle tematiche principali dell'opera è la peregrinazione. Nonostante questo, proprio a Degunino è ambientato l'episodio più chiaramente magico-realista: la rivolta della terra. In diversi punti del "poema" l'indigena Aša parla della possibilità che la terra, stufa di questa infinita guerra, si "ribelli" ("земля встанет"). Fino alla fine del secondo libro il risveglio della terra sembra essere solo una delle tante inverosimili credenze indigene, ma nel capitolo dedicato alla battaglia finale esso diventa realtà:

Чувствуя, что лес хорошо простреливается, третья колонна кинулась враспынную, но заметила странную вещь. Только что они бежали по ровному месту — и вдруг оказались словно на дне огромной воронки. Земля словно встала дыбом, оставив их на дне глубокого оврага, вылезти из которого не было никакой возможности — трава отсырела, сапоги скользили. [...] Земля широко расступилась, как некогда Красное море, и, не особенно церемонясь, поглотила два батальона.¹³⁵

Sentendo che il bosco era sotto attacco, la terza colonna fuggì in tutte le direzioni, ma notò qualcosa di strano. Un attimo prima stavano correndo su un terreno piano e, improvvisamente, si ritrovarono in fondo a un enorme imbuto. Era come se la terra intorno si fosse sollevata, lasciandoli sul fondo di un profondo burrone da cui era impossibile uscire, l'erba era umida, gli stivali scivolavano [...] La terra si aprì, come un tempo il Mar Rosso, e, senza troppi indugi, inghiottì due battaglioni.

A questo episodio sembra perfettamente applicabile la riflessione di Warnes a proposito di una scena de *Il regno di questo mondo* di Alejo Carpentier caratterizzata dalla presenza tangibile di elementi soprannaturali:

The episode crystallises a distinction between rumour and reality. Throughout the novel, Afro-Caribbean beliefs are presented in an objective, distant and non-committal way as reported occurrence or popular legend. In the extract above, however, rumours about the supernatural are shifted onto a literal plane [...] The reader is confronted with magic not as the belief of another, but as something actually occurring in an otherwise realistic context. The magical realist principle of equivalence is at work here.¹³⁶

Secondo il principio di equivalenza a cui si riferisce lo studioso, la visione

¹³⁵Bykov D., ŽD cit., pp. 536-537.

¹³⁶ Warnes C., op.cit., p.68.

antirazionalista indigena è applicabile alla realtà tanto quanto quella razionalista europea. In questo modo, quella concezione del reale che era stata emarginata dall'avvento del positivismo occidentale, costretta a sopravvivere in nicchie protette quali le leggende e il folclore popolare, si emancipa e torna ad avere un ruolo attivo nella descrizione della realtà.

Abbiamo già visto che parlando della religione indigena Aša fa riferimento a due divinità, che si alternano di continuo: Dažd-bog e Žažd-bog. Mentre il primo fa parte del pantheon slavo, il secondo nasce da un'invenzione dell'autore che, con l'ironia che lo caratterizza, gioca con la lingua per costruire l'alterego cattivo del dio pagano partendo dalla parola "žažda", ovvero "sete, avidità". Tuttavia, come risulta evidente dal riferimento al Mar Rosso, il serbatoio allegorico al quale attinge Bykov non trae spunto soltanto dal folclore popolare e dal paganesimo, ma trova una propria fonte d'ispirazione anche nel cristianesimo. Un esempio palese è la credenza secondo la quale se una donna indigena avrà un figlio da un variago o un uomo indigeno da una cazara, il neonato spezzerà il circolo vizioso dell'astoricità russa, causando la fine dell'eterna lotta e la distruzione del popolo originario che ad essa deve la propria sopravvivenza. Il narratore crea un parallelismo tra questa leggenda e la storia della nascita di Gesù Cristo. Secondo questa versione apocrifia, infatti, Maria era una donna indigena che aveva intrattenuto rapporti con un colonizzatore e aveva cercato di nascondere quest'atto scegliendo un altro membro della popolazione originaria, Giuseppe, come padre putativo del proprio figlio "meticcio". Il bambino, nonostante i tentativi degli autoctoni di perseguitarlo, era comunque riuscito a minacciare per sempre l'integrità della cultura originaria, favorendo l'avvento del nuovo a discapito del vecchio. Sicura del carattere veritiero di questa credenza, Aša, con in grembo il figlio avuto dal variago Borozdin, vaga per la Russia, scappando dalle persecuzioni del proprio popolo. La nascita del bambino, che secondo le aspettative avrebbe dovuto uccidere per prima la propria madre, è un altro momento fondamentale per valutare la valenza effettiva sul reale delle leggende indigene. Da questo punto di vista l'episodio in questione si muove in senso contrario rispetto a quello analizzato precedentemente. Il figlio di Aša sembra essere un bambino normale e alla sua venuta al mondo non si accompagna nessun

evento soprannaturale. Il carattere metaforico del tabù indigeno, chiaramente legato alla necessità di evitare l'insorgere di rapporti tra i membri delle diverse fazioni che possano causare a lungo andare la perdita delle tradizioni, sembra restare stavolta nella dimensione astratta dell'allegoria. Nonostante questo, bisogna sottolineare che la spiegazione di quest'evento non è del tutto univoca e che l'autore, attraverso uno dei personaggi, presenta al lettore un'altra possibilità: la leggenda non si è realizzata non perché fosse una semplice superstizione popolare, ma perché Borozdin non è un vero variago. Fino all'ultimo, in piena coerenza col canone magico-realista, il punto di vista indigeno non viene falsificato.

4.3 Volochov: fiaba e ricerca individuale

Se l'esperienza magica di Aša è interamente legata alle credenze indigene e al rapporto col proprio popolo, quella di Volochov dialoga con la ricerca identitaria individuale del personaggio. Per narrare le peregrinazioni del variago-indigeno, Bykov si serve di un altro elemento caratteristico della cultura russa: la fiaba. Così come Aša assiste alla ribellione della terra e subisce le persecuzioni del proprio popolo, Volochov si ritrova a parlare con animali dai comportamenti umani e a dover risolvere enigmi in foreste mutevoli e misteriose. La fiaba è un genere estremamente popolare nel contesto folclorico e letterario dei Paesi slavi. Tendenzialmente essa segue l'evoluzione di un personaggio che dopo una serie di sfide riesce a raggiungere l'obiettivo finale, compiendo un'esperienza che segnerà il suo passaggio dall'infanzia all'età adulta. È evidente l'affinità tematica tra il genere fiabesco e il racconto del viaggio di Volochov.

La ricerca individuale di questo personaggio comincia nel momento in cui egli si trova a capo di un'unità mobile dell'esercito variago, la *letučaja gvardija* (guardia volante). Fingendo di obbedire agli ordini che gli vengono impartiti dal quartier generale russo, il nativo si prefigge l'obiettivo di camminare per la Russia con i suoi commilitoni in modo da allontanarli dalle ideologie preconfezionate e incentivarne la scoperta del proprio io. Durante una conversazione con l'ufficiale variago Gromov, Volochov paragona se stesso a Mosé e Ulisse. Ancora una volta le fonti a cui si ispira Bykov appaiono variegata e

multiformi, spaziando dal folclore, alla religione, alla letteratura classica e a quella nazionale. L'indigeno vuole temprare il carattere dei suoi sottoposti attraverso le peregrinazioni per poi formare con loro una nuova nazione. Illustrando a Gromov la propria missione, egli avanza una teoria secondo la quale Ulisse ha appositamente deciso di vagare per otto anni in modo da rieducare i propri compagni, abbruttiti dalla guerra:

Одиссей не просто так повернул от Итаки вспять, когда они почти доплыли. Он понял, что они еще не достойны! После Троянской войны, на которой люди отвыкли от правил, убивали друг друга по чьей зря, делали всякие гадости [...] после такой войны что надо делать, капитан? Надо странствовать, чтобы на утлом этом суденышке среди зыбей выработать новые правила жизни. И тогда можно возвращаться, капитан, и выгонять женихов. [...] Вот по странствую.¹³⁷

Ulisse non tornò semplicemente indietro ad Itaca, quando erano quasi arrivati. Si rese conto che loro non erano ancora degni! Dopo la guerra di Troia, durante la quale la gente si era disabituata alle regole, uccidendosi invano, compiendo qualunque abominio [...] dopo una guerra del genere cosa bisogna fare, capitano? Bisogna vagare, affinché in una barca così malsicura tra le onde si sviluppino nuove regole di vita. E a quel punto si può tornare a casa, capitano, e cacciare i proci. [...] E così, io vago.

Verso la fine del secondo libro, i sogni di creazione di un nuovo Stato si infrangono di fronte alla necessità per Voločov di riunirsi con Žen'ka. Quest'ultima è arrivata nel frattempo nella misteriosa cittadina di Žadrunovo, opposta a Degunino nell'immaginario popolare e considerata un luogo maledetto, da cui nessuno fa più ritorno. Il viaggio alla ricerca della compagna determina il passaggio dai motivi epici a quelli fiabeschi. Ulisse-Voločov perde volta per volta i propri compagni e, da leggendario creatore di una nazione, si trasforma in un personaggio solo, che nel percorso per riconciliarsi con l'amata riscopre se stesso. L'adozione del tono fiabesco sembra cominciare in un momento ben preciso della narrazione, introdotto dalla frase: “Много чудных чудес встречалось им по пути”¹³⁸ (“Molti magici prodigi videro durante il loro cammino”). L'utilizzo pleonastico della radice russa *čud*, con la quale si formano parole legate alla dimensione fantastica e miracolosa, avverte il lettore del fatto che gli episodi narrati da quel momento in poi saranno del tutto sganciati dalla sfera del reale. Un altro indicatore stilistico dell'intenzione dell'autore di giocare col genere fiabesco consiste nell'utilizzo

¹³⁷ Выков Д., *ŽD* cit., p.443.

¹³⁸ Ivi, p.569.

anaforico della formula “*Dolgo li, korotko li*”. Si tratta di una locuzione che indica un periodo di tempo indeterminato (similmente all'italiano “per qualche tempo”), ed è tipica delle narrazioni folcloriche russe. Con questa frase si introducono nel romanzo tutti i piccoli episodi legati alla perdita da parte di Volochov dei propri compagni di viaggio, ognuno dei quali decide di fermarsi in un villaggio diverso lungo la strada per Žadrunovo. L'azione è ambientata in uno spazio fantastico, descritto, in maniera significativa, come “самая глубинная Россия”¹³⁹ (“la Russia più profonda”). Qui i personaggi incontrano gli abitanti di vari paesini, tutti caratterizzati da un forte senso di solitudine e da un irrimediabile distacco dal resto del mondo. Alcuni di essi, vedendo il reggimento di Volochov, pensano che si tratti di soldati della seconda o della prima guerra mondiale, altri addirittura li accolgono come reduci della guerra napoleonica. Tutti sembrano vivere totalmente fuori dal tempo. L'indeterminatezza spazio-temporale è uno degli elementi caratteristici della fiaba secondo V. Ja. Propp¹⁴⁰. Ad essa, in questo capitolo di ŽD, si affiancano motivi e personaggi più specificamente fiabeschi. Dopo essersi separato dai propri compagni, Volochov resta solo e continua il proprio cammino alla ricerca dell'amata in pericolo. Utilizzando le categorie di Propp possiamo identificare il protagonista come “eroe-cercatore”¹⁴¹. Vi è inoltre la contrapposizione tra due reami: quello da cui parte l'eroe e quello magico a cui è diretto (in questo caso la cittadina misteriosa di Žadrunovo): per accedervi, egli deve superare una serie di prove¹⁴². Avvicinandosi al luogo fantastico, Volochov abbandona del tutto il pensiero razionale:

Тучи ходили, низкие, синие, и перемещались таинственно, кругами, словно и ветер тут дул по кругу, вернувшись на круги своя. Так и покойники возвращались — ушли, пришли; и правда, откуда бы иначе брались люди? Волохов сам изумлялся, как это раньше не пришло ему в голову.¹⁴³

Le nuvole si muovevano, basse, blu, e si spostavano misteriosamente in tondo, come se il vento qui soffiava in maniera circolare, tornando sui propri cerchi. Così anche i defunti ritornavano: andavano, venivano; e in effetti, da dove arrivavano altrimenti le persone? Volochov stesso si meravigliò di non averlo mai pensato prima.

¹³⁹ Ivi, p.570.

¹⁴⁰ Propp V. Ja., *La fiaba russa. Lezioni inedite*, trad. di Franca Crestani, Einaudi, Torino, 1990, p.196.

¹⁴¹ Ivi, p.201.

¹⁴² Ivi, p.202.

¹⁴³ Bykov D., ŽD cit., p.574.

A questo decisivo cambio di prospettiva segue un altrettanto brusco cambio paesaggistico che segna l'avvicinamento dell'eroe al “secondo reame”:

Обработанная земля кончилась, пошли поля сплошной высокой травы с синими колокольчиками: трава была Волохову сперва по пояс, потом по грудь. [...] Волохов шел, теряясь в густой траве, и сам не заметил, как пропал в ней — и не тропа это была уже, а лес, густой и пестрый, смешанный, хвойно-лиственный; вот он все гуще, вот уже и продираться сквозь него трудно, и ни тропы, ни просвета. Волохов, однако же, шел, замечая, что лес отчего-то чахнет: вот был зеленый, вот рыжий, а вот и совсем сделался мрачный, одни сохлые ели да болото. Под ногами у него пружинили иглы, пахло хвоей и гнилью. Волохов присел отдохнуть на пень, задрал голову — вот и вечер, косые золотые лучи сквозь паутину. «Далеко я зашел, никогда так далеко не был».¹⁴⁴

La terra coltivata finì, giunsero campi fitti di erba alta con campanule blu: l'erba, inizialmente, arrivava a Volochov alla cintura, poi al petto [...] Volochov continuò a camminare, perdendosi nell'erba fitta, e lui stesso non si era reso conto di come vi fosse finito dentro. Questo non era più un sentiero, ma un bosco, folto e variopinto, misto, con alberi sempreverdi e caducifoglie; ecco che diventava sempre più folto, ecco che farsi strada diventava difficile, non c'era un sentiero, non c'era luce. Volochov, tuttavia, andava avanti, notando che il bosco per qualche motivo avvizziva: prima era verde, poi rossiccio, all'ultimo si fece scuro, solo pochi abeti secchi e palude. I suoi piedi affondavano negli aghi degli abeti, c'era odore di foglie e putredine. Volochov si sedette a riposare su un ceppo, alzò la testa: era sera, raggi dorato obliqui passavano attraverso la ragnatela. «Sono arrivato lontano, non ero mai stato così lontano».

Viene qui introdotto un altro elemento tipico del genere fiabesco: “l'aiutante magico”¹⁴⁵: in questo caso un topino parlante. Va specificato che Volochov fin dall'inizio non mostra alcuna sorpresa di fronte ai comportamenti umani dell'animale e anzi li accoglie con estrema naturalezza. In cambio di un pezzo di pane, il topo svela al protagonista le risposte che questo dovrà dare ai sei uccelli che gli consentiranno definitivamente l'accesso a Žadrunovo. A proposito della presenza dei volatili nelle fiabe, Propp scrive:

Tra gli aiutanti magici la forma più antica è senza dubbio l'uccello, che nella fiaba di solito è l'aquila o un qualche uccello fantastico. L'uccello è il più antico animale oggetto di culto; si credeva che l'anima dell'uomo, dopo la morte, si trasformasse in un uccello o trasmigrasse in un uccello. [...] L'unica funzione di questo aiutante è portare l'eroe nell'ultimo dei reami.¹⁴⁶

Perfettamente in linea con la tradizione fiabesca illustrata da Propp, Bykov conferisce

¹⁴⁴ Ivi.

¹⁴⁵ Propp V. Ja., op.cit., p.210.

¹⁴⁶ Ivi, p.210.

agli uccelli il compito di permettere l'entrata di Voločov nella cittadina “maledetta” di Žadrunovo. Coerentemente con la riflessione contenuta in questo capitolo secondo la quale “ чем дальше они ходили, тем различнее были их видения”¹⁴⁷ (“più andavano avanti e più le loro visioni erano differenti”), il luogo tanto temuto dai nativi, si presenta a Voločov come una sorta di paradiso. Qui il protagonista ritrova la donna amata, Žen'ka, in una condizione di serenità assoluta che si contrappone all'irrequietezza che aveva caratterizzato questo personaggio lungo l'intero “poema”. Per tornare all'ambiguità delle possibili interpretazioni, potremmo spiegare la tranquillità che regna a Žadrunovo identificando la cittadina con il regno dei morti. Non sono pochi gli indizi che conducono verso questa conclusione. Avvicinandosi ad essa, come abbiamo visto mostrando l'abbandono da parte di Voločov dell'approccio razionale, il protagonista intraprende una serie di riflessioni a proposito della possibilità che quella sia una terra abitata da defunti. Inoltre vi è un riferimento al mito di Orfeo ed Euridice:

Входи, забирай свою девушку, хочешь — уводи, да смотри не оглядывайся. Не певец ли ты, часом? Ах нет, это ведь была греческая история, а у нас не греческая, у нас, верно, будет иначе: зайдешь в Аид — а там совсем не то, что думаешь, и захочется ли еще назад — неизвестно.¹⁴⁸

Entra, prendi la tua donna, se vuoi portala via, ma stai attento a non voltarti indietro. Per caso sei un cantante? Ah no, questa era una storia greca, ma la nostra non è greca, la nostra, probabilmente, andrà in un altro modo: entri nell'Ade, ma lì è tutto diverso da come ti aspetti e se vorrai ancora tornare, questo non si sa.

L'incontro dei due amanti nell'aldilà e la vita serena e pacifica che sembra attenderli ricorda molto un'altra opera russa intrisa di magia: il capolavoro di Michail Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*. Attraverso una concatenazione di riferimenti letterari, una forte ibridazione di generi e una molteplicità di interpretazioni possibili, Bykov fa della magia molto più che un semplice diversivo, conferendo ad essa il compito di favorire l'accesso del lettore ad un più profondo livello di comprensione della cultura e della realtà russa.

¹⁴⁷ Bykov D., *ŽD* cit., p.574.

¹⁴⁸ Ivi.

METAFISICA DELLA STORIA E MISTICISMO IN *DO I VO VREMJA* DI VLADIMIR ŠAROV

1. VLADIMIR ŠAROV

1.1 L'autore, vita e opere

Vladimir Aleksandrovič Šarov nasce a Mosca il 7 Aprile del 1952. Il padre, Aleksandr, fu un famoso scrittore di favole e lavorò come corrispondente per le riviste sovietiche “Izvestija” e “Pravda”. Così lo descrive il figlio in un'intervista: “отец- законченный идеалист [...] имел репутацию странного святого, почти юродивого”¹⁴⁹ (“mio padre era un vero e proprio idealista [...] era considerato una specie di santo, quasi un folle in Cristo”). Il giovane Šarov, dopo aver terminato l'istituto di matematica, comincia a frequentare la facoltà di economia di Mosca, dalla quale viene presto cacciato per aver organizzato uno sciopero studentesco. Non rinuncia però a studiare e si trasferisce a Voronež, dove si iscrive alla facoltà di storia. Qui si laureerà nel 1984, discutendo una tesi sull'epoca dei torbidi, al centro della quale si pongono gli studi effettuati da Sergej Platonov. Questo periodo storico, in particolare la personalità di Ivan il Terribile e l'istituto dell'*opričnina*, costituiranno le tematiche ricorrenti di molte delle sue opere, sia saggistiche che di finzione. Successivamente Šarov vincerà una borsa di dottorato e pubblicherà la sua prima opera: *Sled v sled (Orma su orma, 1991)*. Come spiegato da lui stesso, in questi anni il suo interesse per la storiografia scientifica comincia a lasciare il posto ad un'esigenza di ricerca filosofica e letteraria:

И, в общем, я тогда из истории ушел. Я не могу сказать, что ушел совсем. Мне была предложена аспирантура, и я годы, не боясь обвинения в тунеядстве, мог заниматься тем, чем я хотел. Я начинал как поэт и печатался довольно много. Потом стихи кончились, и я перешел на прозу, ну и параллельно занимался историей на доступном мне уровне.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Berezin L., *Istorija pro Vladimira Šarova-1*, 2009/01/15, <https://berezin.livejournal.com/957252.html> (ultima consultazione 19/12/2021).

¹⁵⁰ Andreeva O., «*Žizn'- eto tol'ko ispytatel'nyj srok*». *Pisatel' Vladimir Šarov o literature i smysle russkoj istorii*, 20/08/2018, <https://gorky.media/context/zhizn-eto-tolko-ispytatelnyj-srok/> (ultima consultazione 19/12/2021).

E, dunque, allora abbandonai la storia. Non posso dire che la abbandonai completamente. Mi era stato offerto un dottorato e per alcuni anni, senza temere l'accusa di parassitismo, potei occuparmi di quello che volevo. Ho iniziato come poeta e pubblicato abbastanza. Poi i versi sono terminati e sono passato alla prosa, occupandomi parallelamente di storia ad un livello a me accessibile.

È in questo periodo che inizia a prendere forma la sua particolare concezione dell'evoluzione del pensiero russo, alimentata dalla vena fantastica probabilmente ereditata dal padre e dalla lettura delle opere di Andrej Platonov. Alla base del primo romanzo, pubblicato nella rivista "Ural", vi sono gli avvenimenti decisivi del XX secolo russo, conditi da quegli espedienti magici che caratterizzeranno l'intera opera dello scrittore.

Šarov pubblica in tutto nove romanzi e attualmente di lui si conosce molto poco, anche se è spesso riuscito a suscitare l'interesse della critica, soprattutto in patria. La controversa poetica e la frequente presenza di scene erotiche nei suoi testi gli sono costate pesanti accuse, tra le quali quella di pornografia. Nonostante questo e sebbene siano strettamente legate alle vicende della storia russa e possano risultare oscure a chi di essa non si intenda particolarmente, le sue opere sono state tradotte in diverse lingue, tra cui inglese e francese. L'unico romanzo che finora ha goduto di una traduzione in Italia è *Do i vo vremja (Prima e durante)*, alla cui analisi è dedicato il seguente capitolo di questa dissertazione. Uscito nel 1993, è il terzo lavoro di Šarov, preceduto da *Repeticii* (traducibile come *Le Prove*, 1992) e seguito da *Mne li ne požalet... (Non dovrei avere rimorsi..., 1995)*. Dopo essere stato calunniato e criticato, in particolare all'inizio della propria carriera, lo scrittore comincia finalmente a ricevere meriti e riconoscimenti da parte della critica: nel 2014 riceve il premio "Booker", per il romanzo *Vozvraščenie v Egipet (Ritorno in Egitto, 2013)*. La sua ultima opera, *Carstvo Agamemnona (Il regno di Agamennone)*, è stata pubblicata nel 2018, anno della sua morte. Šarov è stato uno scrittore eclettico, ha pubblicato anche diversi saggi e scritto opere in versi. La predilezione per la prosa resta comunque evidente e lui stesso afferma: "Я очень рано понял такой простой закон прозы: нужно писать очень определенно [...] Это очень странно, и есть только в прозе, и мне не хочется лезть

ни в какие другие жанры”¹⁵¹ (“Io capii molto presto questa semplice legge della prosa: bisogna scrivere in maniera molto chiara [...] È molto strano e succede soltanto con la prosa, e io non voglio cimentarmi in nessun altro genere”).

1.2 Šarov e Bykov, la comprensione della storia russa e il ruolo della letteratura

Nel primo capitolo di questa dissertazione abbiamo avuto modo di vedere come la letteratura postsovietica si sia spesso impegnata nel tentativo di comprendere la storia nazionale, in particolar modo, il periodo comunista. Da questo punto di vista l'opera di Šarov rappresenta un esempio notevole ed estremamente peculiare di riflessione storica. L'autore, uno storico di professione, decide verso gli anni '80 del XX secolo di dedicarsi alla letteratura. Questo cambio di paradigma sembra trovare i propri presupposti nella necessità per lo scrittore di allontanarsi dal linguaggio scientifico della storiografia positivista, considerato da lui limitante e poco utile al tipo di indagine che gli interessa portare avanti:

у истории совсем другой язык, не такой, как у литературы. [...]История, как всякая наука, перешла на какие-то формулы, термины, и произошло вымывание из нее огромного количества слов. Сталинский период был совершенной катастрофой для истории. Он и для литературы был катастрофой, но историки, за редким исключением, вообще разучились писать, и стало казаться, что это вообще не нужно, неправильно. Потому что слова, литературные слова, по своей природе бесконечно неточны и бесконечно многозначны. [...] Тогда история очень захотела быть наукой. Очень! Чтобы все слова были одинаково понимаемы, то есть стали терминами. И произошло дикое обеднение языка.¹⁵²

Il linguaggio della storia è totalmente diverso da quello della letteratura.[...] La storia, come ogni scienza, si è convertita all'utilizzo di certe formule e termini, rinunciando ad una grande quantità di parole. Il periodo stalinista è stato assolutamente catastrofico per la storia. Lo è stato anche per la letteratura, ma gli storici, con rare eccezioni, hanno in generale disimparato a scrivere, e si è cominciato a pensare che saper scrivere non fosse necessario, fosse sbagliato. Perché le parole, le parole letterarie, per loro natura sono infinitamente ambigue e polisemantiche. [...] Allora la storia volle assolutamente diventare una scienza. A tutti i costi! Affinché tutte le parole fossero univoche, cioè diventassero termini. E ha avuto luogo un impoverimento selvaggio del linguaggio.

¹⁵¹ Berezin L., op.cit.

¹⁵² Andreeva O., op.cit.

Šarov è un altro caso emblematico di scrittore postsovietico che ha volontariamente e coscientemente rinunciato al realismo per adottare una concezione del mondo più adatta a spiegare dall'interno gli eventi della storia russa. Così come Bykov ritiene che lo stile realista non sia utile a una ricerca identitaria che miri a fornire una spiegazione della nazione e a porre i presupposti per la fondazione di un nuovo mito, Šarov vede nel ricorso al fantastico l'unico modo per poter raccontare “историю помыслов, намерений, вер”¹⁵³ (“la storia dei pensieri, delle intenzioni, delle fedi”). Gli elementi magici permettono allo scrittore di *Do i vo vremja* di superare le barriere del reale e narrare le vicende della Russia nella loro essenza più mistica ed esoterica. Possiamo riscontrare anche nella sua poetica, così come in quella di Bykov e di molti scrittori “magico-storicisti”, quel gap tra l'immagine superficiale della società russa e la sostanza dello spirito nazionale di cui abbiamo parlato precedentemente citando Valerija Pustovaja. Se, però, in *ŽD* vi è un continuo contrasto tra questi due livelli di rappresentazione (quello superficiale e quello profondo), nelle opere di Šarov la superficie viene del tutto raschiata e il lettore si trova ad essere trascinato in una dimensione puramente allegorica. La componente satirica che gioca un ruolo fondamentale nella critica al presente insita nell'opera di Bykov, è quasi assente in *Do i vo vremja*. La data di stesura delle due opere fornisce di per sé una spiegazione a questa divergenza. Il romanzo di Šarov è figlio del crollo dell'URSS e, di conseguenza, di un presente in crisi, con lo sguardo ancora totalmente rivolto al passato; *ŽD*, invece, pubblicato quindici anni dopo, deve fare i conti con una nuova e significativa tappa della storia russa: il governo di Putin. Ma la differenza non è solo cronologica. La ferma convinzione da parte di Šarov che la storia russa sia interamente spiegabile attraverso il filtro del millenarismo rende la sua scrittura unica. Mentre Bykov, come abbiamo visto, spazia tra fonti eterogenee, l'autore di *Do i vo vremja* attinge quasi esclusivamente al serbatoio allegorico della Bibbia e dalle Sacre Scritture. Partendo da queste, Šarov si pone l'obiettivo di narrare il modo in cui, in Russia, le stesse idee sono sopravvissute, si sono mescolate tra loro e hanno assunto ogni volta forme differenti portando a conseguenze diverse in base al periodo storico di riferimento. Risulta esemplificativa in

¹⁵³ Ivanickaja E., *Absurd našej žizny. Beseda s Vladimirom Šarovym*, in «Moskovskie novosti», (39)2002. Disponibile all'indirizzo <http://www.litkarta.ru/dossier/absurd-nashei-zhizni/> (ultimo accesso 18/01/2022).

questo senso la linea di continuità tracciata dall'autore per unire i vecchi credenti ai bolscevichi:

Старообрядцы на дух не принимали большевиков, но это не значит, что на каком-то этапе идеи и тех и других не могли между собой сойтись. Вот такая генная инженерия в области культуры. Странная. Когда произошла революция и гражданская война, люди на это посмотрели и подумали: почему власть плохая? Потому что она безблагодатна. А почему храмы рушат? Потому что они безблагодатны. И старoverы были правы, когда они это говорили.¹⁵⁴

I vecchi credenti non sopportavano i bolscevichi, ma questo non vuol dire che ad un certo punto le idee degli uni e degli altri non potessero incontrarsi. Ecco come funziona l'ingegneria genetica nel campo della cultura. È strana. Quando hanno avuto luogo la rivoluzione e la guerra civile, le persone osservarono e pensarono: perché il potere è sbagliato? Perché è cattivo. Perché distruggono le chiese? Perché sono cattive. E i vecchi credenti avevano ragione quando dicevano questo.

Come vedremo analizzando *Do i vo vremja*, questa interrelazione tra le idee assume nei suoi romanzi i tratti di un rapporto concreto (spesso di carattere sessuale) tra coloro che le incarnano. Anche nelle opere di Šarov, come in quelle di Bykov, i personaggi tendono dunque ad avere carattere ipostatico. L'autore di *Do i vo vremja* non fornisce però spiegazioni stranianti di eventi storici realmente accaduti, ma rielabora del tutto la storia inserendo personaggi realmente esistiti in un mondo in cui la reincarnazione e l'incesto vengono descritti come fenomeni ordinari. Come tenteremo di spiegare più avanti, ognuna di queste scelte narrative trova tendenzialmente una spiegazione sistematica e profonda poiché, attraverso lo strumento letterario, Šarov dà vita a una vera e propria metafisica della storia.

1.3 La metafisica della storia

In una lezione tenuta alla Columbia University, lo studioso Mark Lipovetsky definisce la poetica di Šarov come “oxymoronic postmodernist metaphysics of Russian history”¹⁵⁵. L'aggettivo ossimorico si lega alla coesistenza, nella concezione filosofica proposta da

¹⁵⁴ Ivi.

¹⁵⁵ Lipovetsky M., *Theology of Terror: Vladimir Sharov's Historiographic Metafiction*, <https://www.youtube.com/watch?v=3X4Adm9fIZE&t=745s> (ultimo accesso 14/01/2022)

Šarov, di male e bene o, in maniera ancora più paradossale, all'identificazione dell'odio come suprema forma di amore. I rivoluzionari russi che costellano le sue opere riassumono in sé il ruolo di vittima e carnefice. Partendo dall'idea secondo la quale il mondo conosciuto è espressione dell'anticristo, essi si addossano il compito di distruggerlo e di instaurare il paradiso terrestre. Attraverso il terrore e la tortura, il rivoluzionario permette al peccatore di espiare in terra le proprie colpe e giungere al regno dei cieli in qualità di martire. Macchiandosi del peccato per salvare l'anima degli altri peccatori, egli salva anche se stesso¹⁵⁶. Nelle opere di Šarov i più spietati tiranni della storia russa, primi tra tutti Ivan il Terribile e Stalin, assumono le caratteristiche dei *čudaki* di Andrej Platonov, diventando personaggi eterei ed ingenui che finiscono quasi inconsapevolmente per creare delle stragi. Non a caso, lo stesso autore di *Do i vo vremja* afferma che la ricerca alla base del suo lavoro letterario consiste nel tentativo di capire “чем люди руководствовались, [...] когда мечтали о прекрасном и шли на чудовищные преступления”¹⁵⁷ (“cosa spingeva le persone, quando sognavano cose bellissime e commettevano crimini mostruosi”). Questa comprensione del reale appare all'autore del tutto veritiera e da qui nasce la sua ostinazione nel rifiutare per le sue opere l'etichetta postmodernista. A questo proposito può tornare utile il saggio di Epštejn, già accennato precedentemente, sul carattere postmoderno della cultura russa. Lo studioso sosteneva infatti che se il postmodernismo occidentale si basa sull'abolizione del confine tra reale e immaginario, nella cultura russa questo confine viene da sempre valicato in un modo tale per cui l'idea non solo diventa reale, ma finisce per sostituire la realtà stessa. Questo procedimento, che aveva un ruolo chiave nelle rappresentazioni del reale proposte dagli scrittori del realismo socialista, è lo stesso che soggiace alle narrazioni di Šarov. Il mondo ovattato, ideologicamente schierato e politicamente corretto del realismo socialista rispondeva però ad una

¹⁵⁶ Cfr Epštejn M., *Satanodiceja religioznyj smysl russkoj istorii po Vladimiru Šarovu*, in *Vladimir Šarov: po tu storonu istorii*, a cura di Lipoveckij M. e de Lja Fortel' A., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2020, ed. kindle (ISBN 978-5-4448-1393-5), pp.311-322.

¹⁵⁷ Šarov V., *Ja ne čuvstvuj sebjja ni učitelem ni prorokom*, in «Družba narodov», (8)2004, disponibile all'indirizzo <https://magazines.gorky.media/družba/2004/8/ya-ne-čuvstvuy-sebjja-ni-uchitelem-ni-prorokom.html> (ultimo accesso 09/02/2022).

necessità mimetica che costringeva gli autori a narrare gli eventi attenendosi al principio aristotelico della verosimiglianza. L'autore postsovietico, reduce dell'esperienza modernista e postmodernista di sovvertimento del canone realista, si libera del tutto delle limitazioni imposte dal criterio della verosimiglianza e inserisce nella narrazione eventi surreali e magici. In linea con quello che molti studiosi hanno considerato il nucleo essenziale del realismo magico, Šarov racconta episodi fantastici utilizzando uno stile documentale, senza che questi destino apparentemente alcuno stupore né al narratore né ai personaggi. Se, nella più contemporanea e parodica opera di Bykov è difficile comprendere la portata della comprensione della Russia come di una realtà meravigliosa, in Šarov questa visione è chiaramente esplicitata. E se per Carpentier la fede è una condizione imprescindibile per approcciarsi al reale meraviglioso, Šarov pone la fede, una fede fanatica, messianica e spaventosa, alla base della sua comprensione della storia russa. Attraverso la lente della fede, l'autore narra una società in cui le atrocità più incredibili diventano atti d'amore, i tiranni più efferati sono spinti dai sentimenti più nobili, la normalità e la follia si invertono continuamente. Questa coincidenza di presupposti con il realismo magico, si traduce nell'utilizzo da parte di Šarov di tecniche stilistiche e motivi molto simili a quelli che caratterizzano le opere magico-realiste. Così vi è un frequente ricorso alla metanarrazione, espediente fondamentale e imprescindibile in tutte le opere di finzione dell'autore postsovietico, all'intertestualità e all'autocitazionismo; il tempo non è mai lineare e la narrazione è spesso ricca di anacronie; ricorre l'infrangimento di taboo sessuali di vario tipo (tra cui lincesto) e, più in generale, la sostituzione dell'empirismo e della logica con il misticismo e la magia.

2. *DO I VO VREMJA*, PRESENTAZIONE DEL ROMANZO

2.1 Trama e struttura dell'opera

Il romanzo *Do i vo vremja (Prima e durante)* è stato pubblicato per la prima volta nel 1993, anno burrascoso per la storia russa. In questo stesso anno infatti la Casa Bianca di

Mosca viene incendiata a causa di un conflitto tra il presidente B. El'cin e i membri della Duma, conflitto che si protrae per mesi e si conclude con l'intervento di carri armati mandati dal capo del governo ad assediare per giorni l'edificio più importante della Federazione Russa. Mentre il mondo politico è in subbuglio, Šarov creerà scompiglio anche nella dimensione letteraria nazionale, partorendo un romanzo che scatenerà moltissime polemiche e a causa del quale l'autore sarà accusato di distorcere volutamente la storia russa: “Люди обвиняли меня в чудовищных грехах. Я был назван главным врагом христианства, провокатором [...] человеком, изнасиловавшим и священную русскую историю”¹⁵⁸ (“Sono stato accusato di peccati mostruosi. Mi hanno additato come il principale nemico della cristianità, un provocatore [...] colui che ha violentato anche la sacra storia russa”). Nonostante il carattere strettamente nazionale degli argomenti trattati, *Do i vo vremja* sarà comunque tradotto in diverse lingue, fra cui l'italiano, e uscirà in Italia nel 1996 col titolo *Prima e Durante*, pubblicato per i tipi di “Volland”. Si tratta del terzo romanzo di Šarov, preceduto da *Sled v sled (Orma su orma)* e *Repeticii (Le prove)*, che vedranno la luce rispettivamente nel 1991 e nel 1992. Il romanzo apparirà per la prima volta nella famosa rivista “Novyj Mir”, sulle pagine della quale due dei redattori pubblicheranno poco dopo un articolo di protesta intitolato *Sor iz izby (Spazzatura dall'izba)*. In questo scritto essi si scaglieranno apertamente contro l'autore, in linea con la polemica che era sorta subito dopo l'uscita dell'opera e che aveva coinvolto riviste letterarie di spicco come “Literaturnaja Gazeta” e “Nezavisimaja Gazeta”¹⁵⁹. Per capire cosa ha scatenato tanta indignazione occorre analizzare l'argomento del romanzo.

L'opera si apre con il personaggio principale, anche narratore, che racconta la propria vita. Scopriamo così che il protagonista è un uomo di mezza età che ha lavorato per

¹⁵⁸ Berezin, op.cit.

¹⁵⁹ Wolkonsky M.C., *il gioco, il mito, la memoria*, in V. Šarov, *Prima e Durante*, Volland, Roma, 1996, p. 5.

diversi anni come giornalista. Ha poi pubblicato libri per bambini finché non gli è stato chiesto dalla “Molodaja Gvardija” di scrivere la biografia di Madame De Stael, progetto non andato in porto a causa dell'incombere della malattia che porterà il narratore ad ambientare il resto del racconto in un ospedale psichiatrico. Veniamo a sapere quindi che il protagonista è affetto da un malessere che comporta una grave perdita della memoria per brevi periodi durante i quali vaga in uno stato di incoscienza e dai quali riesce a riprendersi con estrema difficoltà. Proprio questa lacuna, insieme al suo particolarissimo rapporto con Dio, renderanno il narratore sensibile al tema della memoria e lo spingeranno a scrivere un Sinodikon come quello che Ivan Il Terribile aveva redatto sul letto di morte, per ricordare i nomi di chi era caduto in disgrazia a causa sua. Da qui cominciano una serie di *mise en abyme* in cui si raccontano le storie di coloro i quali sono stati inseriti nel Sinodikon. Ne consegue un continuo moltiplicarsi dei livelli di narrazione. Se, comunque, inizialmente il protagonista narra le avventure di personaggi incontrati più o meno casualmente, cominciato il periodo di degenza nella clinica psichiatrica il suo intento redentore si dirigerà esclusivamente verso i malati dell'ospedale. Ogni giorno dunque si crea una fila di anziani che, dopo tanto tempo, tornano a sentirsi umani grazie alla possibilità di essere nuovamente ascoltati. Tra questi spicca Ifraimov, il quale dà vita al racconto su cui fondamentalmente risulterà basarsi l'intero romanzo. Un aspetto curioso ma frequente nelle opere di Šarov consiste nel fatto che al nucleo fondamentale della storia (a cui si accede spesso tramite un meccanismo metanarrativo) si giunge a romanzo inoltrato. Prima di arrivarvi, l'autore intraprende un percorso narrativo labirintico, spesso ricco di vicoli ciechi. Dopo un lungo momento in cui risulta difficile per il lettore capire la piega che prenderà il racconto, la storia si focalizza finalmente su una narrazione coerente che rappresenterà, appunto, il tema centrale del romanzo e che riguarderà un periodo più o meno lungo della storia russa. In questo caso il nucleo fondamentale è rappresentato dalla storia raccontata da Ifraimov. Quest'ultimo narra le vicende di Madame de Stael che, reincarnatasi tre volte per

soddisfare la sete di potere che la corrodeva, ha modificato il destino della Russia. Tra i vari personaggi che verranno a contatto con la Stael e che decideranno le sorti della storia russa troviamo Fedorov, Stalin, Skrjabin e Lenin. Ognuno di questi ha raggiunto le vette dell'autorealizzazione e del fanatismo rivoluzionario dopo aver intrattenuto rapporti sessuali con la dama francese nel cui utero si cela una vera e propria fonte di potere. Ma i rapporti tra la Stael e i vari personaggi della storia russa non si limitano alla sola sfera sessuale: sono complicati e ambivalenti, come quello con Stalin, di cui è mamma ma anche amante. Anche la relazione con Fedorov risulta alquanto bizzarra: il filosofo le confessa i propri deliri mistici pensando che sia morta e lei lo ascolta chiudendosi dentro una bara di vetro ogni volta che sa che lui la andrà a trovare. Così, come vedremo nei prossimi paragrafi, si spiegano alcuni tra gli eventi cruciali della storia russa: Lenin verrà mummificato e messo a giacere in una bara di vetro dai suoi adepti come simbolo della continuità tra il leninismo e la dottrina filosofica di Fedorov, da cui essi ereditano anche l'idea della creazione del paradiso in terra e della lotta contro la morte; Stalin commetterà gli atroci crimini di cui è stato riconosciuto artefice solo a causa di una furiosa gelosia nei confronti di Madame De Stael. Quando il racconto di Ifraimov termina, i due piani narrativi (la narrazione primaria di Aleša e quella secondaria di Ifraimov) fino ad allora separati, vengono inaspettatamente a coincidere. Il protagonista scopre infatti che due degli anziani che vivono nella loro stanza sono proprio la Stael e Fedorov, mentre gli altri sono i vecchi bolscevichi; il filosofo è in attesa dell'avvento del diluvio universale da cui sarà salvato soltanto il loro reparto-arca, e che gli darà la possibilità di ricreare un nuovo mondo partendo dai presupposti della sua opera *Filosofija obščego dela* (*La Filosofia della causa comune*). Il romanzo si conclude con l'avvento del diluvio e la cacciata da parte di Fedorov-Noé dei pazienti-bolscevichi dall'ospedale, seguita dall'emblematica domanda del protagonista: “А с нами что будет ?” (“Ora che sarà di noi?”)¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Trad. it. tratta da: Šarov V., *Prima e Durante*, a cura di Maria Cicognani Wolkonsky, Voland, Roma,

In una società come quella della Russia degli anni '90, ancora molto legata al patriottismo di stampo comunista e alla staticità dei canoni del realismo socialista, un libro come questo, in cui la mancanza di una linea di demarcazione tra fantastico e reale può essere confusa con una ridicolizzazione della storia nazionale, non poteva che destare grande scalpore. Nonostante i possibili fraintendimenti, le bizzarre e fantasmagoriche scelte narrative di Šarov rispondono ad un'esigenza ben precisa: proporre una metafisica della storia russa, analizzando i motivi e le idee che ne hanno determinato il corso. Nei prossimi paragrafi vedremo come quest'obiettivo viene portato a termine dall'autore attraverso la caratterizzazione allegorica dei personaggi e la scelta di determinati motivi e tecniche stilistiche volte a creare un effetto straniante.

3. LA CARATTERIZZAZIONE ALLEGORICA DEI PERSONAGGI

3.1 Madame De Stael

Madame de Stael ha un ruolo di spicco in *Do i vo vremja*. Attorno ad essa ruotano le vicende degli altri personaggi ed è lei il motore d'azione di tutti gli episodi della storia russa narrati nel romanzo. Il primo accenno a questa personalità storica si ritrova all'inizio del libro, quando il narratore presenta la propria autobiografia. Qui egli racconta del suo interesse per la figura di Germaine de Stael, personaggio al quale ha dedicato la propria tesi di laurea e a proposito del quale ha in progetto di scrivere una monografia. Dopo questo primo riferimento però, in linea con lo stile labirintico di Šarov, la Stael non viene più menzionata per lungo tempo, oscurata da stralci autobiografici alternati a racconti metanarrativi tratti dal *sinodikon*. Essa farà

1996, p.253. Citazione in lingua originale tratta da: Šarov V., *Do i vo vremja*, L'Age d'Homme- Naš dom, Moskva, 1995, p.318. D'ora in avanti da queste due edizioni trarremo tutte le citazioni dell'opera rispettivamente in italiano e in russo.

nuovamente la sua comparsa quasi a metà libro, in corrispondenza con l'inizio della narrazione di Ifraimov. Da quel momento in poi diventerà la figura centrale del romanzo.

Durante la degenza nell'ospedale psichiatrico, legata alla malattia che gli provoca episodi di amnesia, il narratore decide di portare avanti il proprio progetto di stesura di un libro commemorativo, il *sinodikon* appunto, che registri le vite di coloro i quali rischiano di cadere nell'oblio, non avendo nessuno che li ricordi. Qui, tra i vari anziani del reparto, spicca la figura di Ifraimov, un degente che finirà per raccontare la storia del '900 russo in una chiave straniante, magica e mistica. Così comincia la sua narrazione:

С двадцать второго года, [...] по тридцать второй, то есть ровно десять лет в этом особняке помещался Институт природной гениальности, сокращенно ИПГ - контора в ту пару совершенно секретная; Совнарком, еще во главе с Лениным [...] возлагал на него исключительные надежды. Мы [...] последние воспитанники ИПГ, остальные или умерли, или погибли.

Dal '22 [...] al '32, vale a dire per dieci anni, in questa palazzina ebbe sede l'Istituto per la genialità naturale, abbreviato in IGN, organismo allora assolutamente segreto; il Consiglio dei Ministri, allora ancora sotto la guida di Lenin [...] vi aveva riposto grandissime speranze. Noi [...] siamo gli ultimi allievi di questo Istituto; quanto agli altri, o sono morti per cause naturali, o sono stati eliminati.¹⁶¹

In questo modo Ifraimov crea subito una continuità tra il passato della rivoluzione russa e il presente dell'ospedale psichiatrico. Nei paragrafi dedicati alla metanarrazione e al tempo narrativo analizzeremo quest'espedito in maniera più dettagliata. Introdotta la storia dell'Istituto per la genialità naturale, il degente continua la propria narrazione focalizzandosi in maniera definitiva sul personaggio di Germaine De Stael:

“Насколько я знаю, Алеша, вам и самому хорошо известно, что на рубеже двух веков – XVIII и XIX - не много было в России столь же читаемых и почитаемых писателей, как мадам Де Сталь” (“A mio avviso, Aleša, lei sa benissimo che a cavallo dei due secoli, diciottesimo e diciannovesimo, non vi erano in Russia scrittori tanto letti ed apprezzati come Madame De Stael”)¹⁶². Dopo quest'esordio, Ifraimov riporta la

¹⁶¹ Trad. p.59. Ivi, pp.64-65.

¹⁶² Trad. p.90. Ivi, p.105.

biografia dell'intellettuale francese, ripercorrendo le tappe principali della sua vita in maniera fedele a quanto appurato dagli storici. Si racconta così il ruolo fondamentale giocato dalla duchessa De Stael nella Francia rivoluzionaria, il suo rapporto con i maggiori esponenti della cultura e della politica, l'avversione ricambiata nei confronti del regime napoleonico, l'esilio e la morte. A questa breve raccolta di dati, segue la narrazione magica della vita segreta di Madame de Stael in Russia. Iffraimov sottolinea il distacco tra queste due versioni della storia, rendendo esplicito il presupposto filosofico che soggiace alla poetica di Šarov: il gap tra la narrazione oggettiva dei fatti e la loro essenza. Il degente afferma infatti: “Эта внешняя канва событий бесспорна и не вызывает у биографов сомнений, но суть их, как нередко бывает, осталась в тени” (“Questo è l'indiscutibile canovaccio esteriore degli avvenimenti ma la loro essenza, come non di rado accade, è rimasta nascosta nell'oscurità”)¹⁶³. In questa frase si cela la chiave della visione storica e letteraria dell'autore, basata su una contrapposizione tra *vnešnaja kanva* (canovaccio esterno) e *sut'* (nucleo, essenza) e sul carattere limitante dell'approccio scientifico reso esplicito nella frase “*kak neredko byvaet*” (come non di rado accade).

La Madame de Stael protagonista del racconto di Iffraimov condivide con il personaggio storico da cui prende le mosse alcuni caratteri fondamentali: la fede nell'ideale rivoluzionario, la vitalità, la curiosità e la tendenza ad intrecciare relazioni con gli intellettuali di spicco a lei contemporanei. In questo senso il meccanismo attivato da Šarov è molto simile a quello che abbiamo già analizzato parlando dei variaghi e dei cazari di *ŽD*: partendo da un personaggio (o da un popolo, nel caso di Bykov) realmente esistito, l'autore si serve di alcuni suoi tratti e li enfatizza al fine di trasformarlo nell'incarnazione di un'idea. Se i variaghi rappresentavano il nazionalismo corrotto e i cazari erano l'emblema del liberalismo individualista, Madame de Stael è la chiara ipostasi della rivoluzione. Šarov stesso in un'intervista afferma che la scelta della dama francese come protagonista della sua “metafiction storica”¹⁶⁴ sulla rivoluzione, ha il

¹⁶³ Trad. p.96. Ivi, p.113.

¹⁶⁴ Cfr Lipoveckij M., *Teologija terrora istoričeskij metasjužet v romanach Šarova*, in *Vladimir...cit.*, pp. 372-386.

compito di mostrare “влияние французской культуры на русскую”¹⁶⁵ (“l’influenza della cultura francese su quella russa”). In base a questo procedimento, il personaggio non viene dunque scelto in maniera casuale, né del tutto trasformato, ma piuttosto spogliato delle caratteristiche superflue alla sua funzione allegorica. Ne consegue che i tratti utili al ruolo simbolico che l’autore ha scelto di destinargli vengono rafforzati in maniera iperbolica e inverosimile. Così, partendo dalle testimonianze storiche secondo le quali Germaine de Stael “aveva agitato idee, manovrato uomini; ma non era stata mai una forza reale capace di riconoscere in profondità e dominare il corso degli avvenimenti”¹⁶⁶ Šarov, attraverso il personaggio di Iffraimov, dà una spiegazione irrazionale e magica dell'impossibilità per la mecenate francese di accedere al potere, individuando la fonte di quest'ultimo nel suo utero. L'autore passa così da un piano reale -la Stael come personaggio influente ma mai decisivo- a un piano simbolico -la Stael incarnazione di un impulso rivoluzionario che necessita di interagire con idee esterne per essere riempito di contenuto- per poi attuare un meccanismo di concretizzazione dell'allegoria -la Stael nasconde nel proprio utero la fonte del potere. Questo non è il solo espediente magico attribuito alla protagonista. Secondo il racconto di Iffraimov, Madame de Stael, dopo la sua morte ufficiale avvenuta il 14 luglio del 1817 (giorno dell'anniversario della presa della Bastiglia, come giustamente specificato nel romanzo), si reincarnò due volte e scelse di trascorrere queste vite in Russia. La duchessa francese viene descritta come discendente di un'antica e potente famiglia ebraica e l'estensione della sua esistenza è resa possibile da un siero che Dio aveva destinato alle donne ebreo senza marito per assicurarne la continuità della stirpe:

Буквы двадцать второй главы Торы, переставленные в определенном порядке, образовали новый текст, который [...] дал ответ еврейкам, оставшимся без мужей и женихов. Среди прочего он содержал рецепт некоего состава - основой его была та самая мандрагора, что в древности помогла понести Рахили, - выпив который женщина, не имевшая мужа [...] могла забеременеть и родить дитя, которое было ею самою.

¹⁶⁵ Šarov V., *Oktjabr' semnadcatogo i konec istorii*, in «Znamija», (6)2018, disponibile all'indirizzo <https://magazines.gorky.media/znamia/2018/6/oktyabr-semnadcatogo-i-konecz-istorii.html> (ultimo accesso 09/02/2022).

¹⁶⁶ https://www.treccani.it/enciclopedia/stael-holstein-anne-louise-germaine-baronessa-di_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultimo accesso 22/12/2021).

Seguendo un certo ordine, le lettere del ventiduesimo capitolo della *Torah* formavano un nuovo testo, che [...] dava una risposta al problema delle donne ebrae rimaste senza mariti o compagni. Conteneva inoltre la ricetta di un certo preparato, la cui base era la mandragola, servita nell'antichità a stimolare in Rachele il concepimento, che somministrato a una donna senza marito [...] le avrebbe reso possibile la gravidanza e il parto di un figlio che sarebbe stato lei stessa.¹⁶⁷

Il legame tra millenarismo ebraico e rivoluzione che avevamo già incontrato nell'opera di Bykov, trova in Šarov un forte sostenitore. Conferendo a Madame de Stael un'origine ebraica l'autore compie il primo passo verso una rielaborazione mistica dell'ideale rivoluzionario. Le vite russe della Stael si differenziano notevolmente dalla sua prima vita francese: da mondana, cosmopolita e illuminista, la duchessa diventa riservata, russocentrica ed erotica. L'erotismo simboleggia l'aspetto istintivo, impulsivo e irrazionale che la rivoluzione ha assunto in Russia. I rapporti sessuali sono il mezzo più frequentemente utilizzato dalla protagonista per manovrare il corso degli eventi e le scelte politiche dei grandi esponenti della società russa. La sua prima relazione erotica nella nuova madrepatria è quella con Nikolaj Fedorovič Fedorov, influente pensatore del XIX secolo. Da questa storia dipenderanno il futuro della Stael e dell'intera Russia. Fedorov si avvicina a lei nei modi più bizzarri, percependola ora come l'incarnazione della Vergine Maria, ora come la Bella Addormentata. La scelta di questo personaggio fiabesco non è affatto casuale, infatti:

Il soggetto popolare della 'bella addormentata', diffuso nella poesia populista e pseudopopulista, ha ampliato [...] illimitatamente il proprio significato. Trasformato da allegoria socio-utopistica della futura rinascita della Russia in mito simbolista di salvezza del mondo attraverso la Bellezza, ha preservato lo strato socio-utopistico dei significati, assumendo però anche accezioni misticoeschatologiche, panestetiche e nazional-folcloriche, e conservando la 'memoria' della fiaba cavalleresca, di *Strašnaja mest'* [La terribile vendetta] di Gogol', di *Chozjajka* [La padrona] di Dostoevskij, ecc.¹⁶⁸

La duchessa non smentirà mai le interpretazioni trascendentali del filosofo: il legame che si instaurerà tra i due personaggi e dal quale prenderà le mosse l'intero novecento russo sarà il risultato di un irrimediabile fraintendimento. Anche in questo caso la

¹⁶⁷ Trad.pp.96-97. Šarov V., *Do...* cit., p.114.

¹⁶⁸ Minc Z., *La poetica del simbolismo russo. Tre saggi teorici*, "eSamizdat", (13)2020, p. 275.

metafora è trasparente: l'ideale rivoluzionario importato dall'Occidente in Russia viene totalmente rimodellato dalla percezione mistica originaria, generando mostruosità. Nella visione di Šarov le stramberie della storia russa sono il “niño con cola de cerdo” dei Buendía di Gabriel García Márquez. L'autoreferenzialità, l'isolamento e la tendenza a reinterpretare attraverso la propria lente straniante le istanze provenienti dall'esterno sono caratteristiche che accomunano i personaggi di *Cent'anni di Solitudine* a quelli di *Prima e Durante*. In entrambi i casi essi, a lungo andare, creano mostri. Se il frutto del realismo magico, il bambino con la coda di maiale, resta però relegato al piano meramente immaginario dell'opera creativa di Márquez, gli aborti causati dall'interferenza tra il mondo occidentale e quello russo hanno un'effettiva ripercussioni storica. Ciò che fa l'autore russo non è tanto creare una realtà nuova basata su un incontro-scontro tra il proprio e l'altrui, ma rintracciare in questo il punto chiave delle problematiche nazionali. Il problema dell'equilibrio precario tra due concezioni diverse del reale si pone qui in ambito filosofico e storico per poi essere illustrato in forma letteraria. In questo senso potremmo estendere il ruolo simbolico di Madame de Stael nel romanzo oltre lo specifico ideale rivoluzionario, per farla coincidere con l'intera cultura occidentale (nel senso tedesco di *Kultur*, intesa come cultura “alta” sinonimo di civilizzazione). L'influenza delle idee europee sull'evoluzione del pensiero russo è un elemento fondamentale della comprensione storica dell'autore:

считается, что у нас бесконечная борьба западников и славянофилов. Это чуть полная-они совершенно дополняют друг друга. Всё что в истории существует долго, существует неслучайно, это всё совершенно необходимо. Это закон. Если какая-нибудь группировка или партия существуют больше пяти лет, она неслучайна, хотя масса других вещей может быть случайны. Западники же были необходимы, как и импорт каких-то идей с Запада. Но вот что интересно – осмыслили всё это славянофилы.¹⁶⁹

Si ritiene che da noi ci sia un'infinita battaglia tra occidentalisti e slavofili. È una stupidaggine- loro si completavano perfettamente l'un l'altro. Tutto ciò che nella storia avviene per lungo tempo non avviene per caso, è assolutamente necessario. È una legge. Se un gruppetto, o un partito, esiste per più di cinque anni non è casuale, nonostante molte altre cose possano esserlo. Gli occidentalisti erano necessari per importare delle idee dall'Occidente. Ma ecco la cosa interessante- chi capì tutto questo furono gli slavofili.

¹⁶⁹ Berezin, op.cit.

Così la rivoluzione, importata dall'Occidente, accende le fantasie dell'intelligencija russa e diventa uno slancio per attivare e dare una direzione alle costruzioni filosofiche dei pensatori nazionali, dirette soprattutto alla ricerca di una chiave di svolta per il futuro della Russia. Tra le grandi personalità della storia russa quella che gioca un ruolo fondamentale nell'opera di Šarov è sicuramente Fedorov, altro personaggio situato sulla linea di confine tra il piano concreto e quello allegorico, lo storico e il fittizio, il reale e l'ideale.

3.2 Nikolaj Fedorovič Fedorov

La filosofia di Fedorov costituisce la base dell'intera concezione storica proposta da Šarov nei suoi romanzi. Padre di quella corrente di pensiero oggi conosciuta col nome di "cosmismo", Fedorov ricoprì effettivamente un ruolo fondamentale nella storia del pensiero russo dal XIX secolo in poi, esercitando notevoli influenze su autori quali Tolstoj e Dostoevskij e su diversi futuri adepti del bolscevismo, tra cui il fondatore della cosmonautica sovietica Konstantin Ciolkovskij. Il suo pensiero è raccolto nell'opera *Filosofija obščego dela (La filosofia della causa comune)*. Alla base della concezione fedoroviana vi è l'idea dell'utilizzo del progresso tecnico al fine di rendere possibile la resurrezione dei morti e la costruzione di un paradiso in terra¹⁷⁰.

Šarov trasforma Fedorov in un profeta, nel profeta della nuova religione: il bolscevismo. L'idea centrale della sua filosofia, ovvero la rinascita dei padri, viene spiegata dall'autore come la conseguenza del distacco del cosmista da Dio. Fedorov decide infatti di opporsi alla passività dell'attesa che ingabbia da secoli il popolo russo in uno stato di frustrante rassegnazione e conferire all'uomo un ruolo attivo nella costruzione della propria felicità. Così come la Stael rappresenta l'incarnazione dell'ideale rivoluzionario, Fedorov è senz'altro l'emblema del misticismo russo. In alcune sue interviste, Šarov ammette di considerare il filosofo un vero e proprio santo:

Этим меня Фёдоров совершенно потряс, меня потрясла дикая сила его веры, его догматизм, и писал я его именно как святого, как подвижника. Вот почему мне непонятны некоторые претензии, которые мне высказывались. Он ведь действительно

¹⁷⁰ Cfr Young G.M., *I cosmisti russi. Il futurismo esoterico di Nikolaj Fedorov e dei suoi seguaci*, Tre Editori, Roma, 2017, pp. 67-100.

святой, и я действительно так к нему отношусь.¹⁷¹

Con questo Fedorov mi ha letteralmente incantato, mi ha incantato la forza selvaggia della sua fede, il suo dogmatismo, e io ho scritto di lui come di un Santo, di un eroe. Ecco perché non ho capito certe accuse che mi sono state rivolte. Lui è realmente un Santo, e io realmente mi relaziono a lui in questo modo.

L'accezione che l'autore russo dà al termine "santo" è molto diversa da quella che conosciamo. Il Fedorov da lui descritto è infatti intimamente contrastato e il suo rapporto con Dio non è affatto lineare. A questo sono dedicati i lunghissimi monologhi del personaggio che caratterizzano la prima parte della narrazione di Ibraimov:

Почему мир был создан именно таким, почему, зачем было оставлено место для зла- все это кажется им результатом очень странной, очень сомнительной сделки, в отношении человека она точна нечестна, он, конечно же, ее жертва; [...] в Его, Господнем, мире зло явно сильнее, человек был создан Им так, что противостоят злу он не в силах. Федоров был убежден и говорил это Стаель, что мир должен быть изменен разом и навсегда.

Perché il mondo è stato creato proprio così, perché è stato lasciato spazio anche per il male? Tutto questo sembra loro il risultato di un intralazzo assai strano e sospetto, tramato ai danni del genere umano che finisce con l'esserne vittima; [...] nel Suo mondo, nel mondo del Signore, il male è sicuramente più forte e l'uomo, in quanto creato da lui, non ha la forza per resistere al male. Fedorov ne era convinto e diceva alla Stael che il mondo andava cambiato una volta per tutte e subito.¹⁷²

Se le mostruosità del bolscevismo sono il corrispettivo šaroviano del niño con cola de cerdo, Fedorov, con i suoi deliri mistici e la sua determinazione nello sfidare le leggi della natura, è sicuramente il José Arcadio Buendía della storia russa. Totalmente assorbito dalla riflessione dostoevskiana sul male nel mondo, il personaggio di Šarov è legato a quello di Márquez da una tendenza introspettiva totalizzante che lo porta ad isolarsi dai propri simili per immergersi del tutto in tentativi di rielaborazione bizzarra delle istanze esterne, condannandolo ad un irrimediabile stato di solitudine ed incomunicabilità. I suoi dialoghi (soliloqui) con la Stael sono resi possibili solo dal fatto che tra i due si frappone una teca. Fedorov, convinto che la dama sia morta, si reca da lei ogni sera per parlarle del suo progetto. Madame de Stael, conscia del fatto che

¹⁷¹ Berezin, op.cit.

¹⁷² Trad. p. 119. Šarov V., *Do...* cit., pp.144-145.

sarebbe impossibile instaurare un rapporto col filosofo in circostanze diverse, asseconda le sue fantasie e si nasconde dentro una bara di vetro ogni volta che sa che lui la andrà a trovare. È in queste occasioni che Fedorov ha modo di abbandonarsi alle sue elucubrazioni e pian piano delineare la propria concezione del mondo. Anche successivamente, quando la relazione tra i due assumerà carattere sessuale, il mistico continuerà ad essere assorbito dalle sue visioni e a non accorgersi di nulla. La Stael riuscirà infatti a portare il rapporto su un piano erotico soltanto drogando Fedorov e consumando l'amplesso mentre lui si trova in stato di incoscienza. Senza nemmeno rendersene conto e grazie all'aiuto di Madame de Stael, egli diventerà il punto di riferimento dei gruppi politici e intellettuali dai quali prenderà le mosse la rivoluzione del '17. Anche in questo caso la metafora risulta abbastanza trasparente: Fedorov, emblema del misticismo russo, attraverso la sua concezione del mondo fornisce alla futura intelligencija socialista una base teorica da cui partire per riempire di contenuto l'ideale rivoluzionario occidentale. L'espedito della teca ha così il compito di mostrare la tendenza della filosofia fedoroviana a concentrarsi sui morti anziché sui vivi, e la scelta da parte dei bolscevichi di mummificare il leader Lenin chiudendo il suo corpo in una bara di vetro diventa il simbolo della continuità tra fedorovismo e bolscevismo:

Влияние федоровцев на большевиков было многообразным, в частности, именно им объясняется то, что Ленин, вопреки собственной ясно выраженной воле, после смерти не был предан земле, а положен в стеклянный гроб и выставлен для обозрения. Федоров не раз рассказывал ученикам, как он несколько лет пытался спасти и воскресить Спящую царевну, - видел в этом начало общего дела воскрешения всех, когда-либо живших на земле людей.

L'influenza dei fedoroviani sui bolscevichi era stata multiforme; solo così si spiega, ad esempio, che Lenin, malgrado la sua espressa volontà, dopo la morte non fosse sepolto bensì collocato in una bara di vetro e messo in mostra. La storia preferita di Fedorov, da lui raccontata mille volte agli allievi come l'inizio della causa comune della resurrezione di tutti gli uomini vissuti sulla terra, era come per anni avesse tentato di salvare e di resuscitare la Bella Addormentata.¹⁷³

Nel mondo creato da Šarov, l'eredità della dottrina di Fedorov su quella che diventerà la

¹⁷³ Trad. p.173. Ivi, p.202.

“fede” bolscevica, è testimoniata anche da una serie di motivi che legano le due correnti di pensiero. Innanzitutto, l’idea della costruzione del paradiso in terra prospettata da Fedorov si basava sulla ricerca di un’unità ottenuta tramite l’appiattimento delle disuguaglianze e l’omologazione. In questo nuovo mondo felice gli uomini avrebbero dovuto riconoscersi come fratelli e sorelle e rinunciare a ogni forma di individualismo. I comunisti russi riprendono da Fedorov questa visione utopica di un mondo giusto, equo e pacifico e la fanno coincidere con l’ideale marxista della dittatura del proletariato, conferendo alla Russia un progetto concreto per attuare la missione redentrice elaborata dal mistico. In questo senso, l’idea millenarista della “Mosca, terza Roma” di cui avevamo parlato nel primo capitolo passa, attraverso la spinta fedoroviana, dalla religione al comunismo, imponendo ai bolscevichi stessi un confronto con Dio simile a quello che aveva ossessionato il loro maestro. A questo proposito risulta interessante un dialogo riportato da Ibraimov che coinvolge i grandi esponenti del partito bolscevico:

Ленин: Жертва русского народа оказалась не востребована. Тысяча лет ожидания прихода Христа [...] все зря. Человек давно хотел вернуться в рай, ни у кого он для этого помощи не просил, сам стал строить Вавилонскую башню, но Господь испугался человека и разрушил ее, когда дело было почти закончено. Господь всегда преследовал свои эгоистические цели, Он жаждет абсолюта, которого в природе, построенной на равновесии, на балансе добра и зла, просто быть не может. [...] Вывод: мы должны отказаться от всяких надежд на Бога, на Его справедливость. [...]

Богданов: [...] меня волнует вот что: если Бог обещает человеку вечное спасение, мы можем обещать ему только очень короткий промежуток, я боюсь, что многих пролетариев это от нас оттолкнет.[...]

Ленин: [...] Богданов прав, это серьезная проблема, но, по мнению Федорова [...] никаких препятствий, чтобы сделать человеческую жизнь вечной, нет[...] Так рабочим прямо и надо сказать: на земле ли, в космосе, но мы покончим с болезнями и со смертью тоже; тот, кто достоин, будет жить вечно, и не с этой сусальной ангельской анемей, а по-настоящему, по-человечески, с женщинами, с вином, с хорошим обедом, словом, со всеми радостями плоти.

Lenin: Il sacrificio del popolo russo si è rivelato inutile. Mille anni di attesa della venuta di Cristo [...] tutto invano. L’uomo da tempo voleva tornare in paradiso, non ha chiesto aiuto a nessuno, ha iniziato da sé a costruire la Torre di Babele ma il Signore, spaventato dall’uomo, l’ha distrutta quando era quasi ultimata. Il Signore ha da sempre perseguito i Suoi scopi egoistici, aspira all’assoluto, che in una natura strutturata su un equilibrio tra bene e male non può esistere. [...] Conclusione: dobbiamo rinunciare a ogni speranza in Dio e nella Sua giustizia. [...]

Bogdanov: [...] mi preoccupa che, mentre Dio promette all’uomo la salvezza e la vita eterna, noi possiamo promettergli soltanto un brevissimo periodo di esistenza paradisiaca: la sua vita

in terra. È una grave mancanza da parte nostra che, temo, allontanerà da noi molti proletari. [...] Lenin: [...] Bogdanov ha ragione, è un problema grave ma, secondo Fedorov [...] si può rendere eterna la vita dell'uomo senza incontrare particolari ostacoli [...] Agli operai si deve dire proprio così: in terra, nel cosmo, non ci saranno più malattie, e neppure la morte; chi ne sarà degno vivrà in eterno, non una di quelle surrogate e anemiche vite da angioletti, ma una vita vera, umana, con donne, vino, ottimo cibo; in breve, con tutti i piaceri della carne.¹⁷⁴

Ma la filosofia di Fedorov non è solo il nucleo tematico fondamentale per comprendere la visione della rivoluzione proposta da Šarov, in essa si condensa anche uno dei motivi alla base della ricerca identitaria che muove le opere dell'autore di *Do i vo vremja: il rod*. Il termine russo *rod* non ha un vero corrispettivo in lingua italiana: esso designa l'origine e si utilizza per formare tutte quelle parole che hanno a che fare con la famiglia e la parentela. In un'intervista l'autore dichiara esplicitamente l'importanza di tale concetto nella sua poetica:

Для меня одна из важнейших скреп – род, [...] В рамках рода идет наследование – и удач, и неудач, и понимания жизни. Этакая "вертикальная" жизнь, особенно характерная для дворянства: каждый знал, что на нем ничего не кончается – останутся дети, племянники; род соединял времена, и история не умирала. Жизнь человека раньше была жизнью внутри рода. Огромная часть Библии – генеалогия.¹⁷⁵

Per me una delle più importanti congiunture è il ceppo d'appartenenza, [...] Nella cornice del ceppo d'appartenenza si muove tutto ciò che ne consegue: la fortuna, la sfortuna, e le interpretazioni della vita. Questa vita "verticale" è un tratto caratteristico della nobiltà: ognuno sa che con lui non termina nulla: resteranno i figli, i nipoti; il ceppo univa i tempi e la storia non moriva. La vita dell'uomo prima era una vita all'interno del clan di origine. Gran parte della Bibbia è genealogia.

Il pensiero alla base della *Filosofia della causa comune*, non viene solo illustrato da Šarov, ma anche applicato: la resurrezione dei padri tanto agognata dal mistico prende nell'opera dell'autore la forma di un'incessante ricerca nel passato nazionale. In entrambi i casi il *rod* diventa il punto di partenza per combattere la condizione di disorientamento del presente. Ricucendo gli strappi della storia, Šarov si batte perché il neonato Stato russo non scivoli in una condizione di *nerodstvennost'* e *bezotcovščina*,

¹⁷⁴ Trad. pp.168-169. Ivi, pp.208-210.

¹⁷⁵ Bezzubcev-Kondakov A., *Nepredskazuemaja real'nost' Vladimira Šarova*, in «Severnaja Avrora», (11)2010, disponibile all'indirizzo <http://reading-hall.ru/publication.php?id=3704> (ultimo accesso 26/12/2021).

ovvero nella condizione dell'orfano. Non a caso, l'espedito della *fantastičeskoe rodstvo*¹⁷⁶ (parentela fantastica) è tipico dei suoi romanzi. Nelle rielaborazioni storiche da lui proposte, molti personaggi vantano un legame diretto con le grandi personalità del passato: il protagonista di *Vozvraščenie v Egipet* è un discendente dello scrittore Nikolaj Gogol', uno dei personaggi di *Carstvo Agamemnona* si spaccia per il figlio dello zar Michail Aleksandrovič, mentre lo Stalin di *Do i vo vremja* risulta essere il figlio di Madame de Stael, da cui trae appunto il nome (in russo *Stalin syn*).

3.3 Stalin

Stalin è una figura ricorrente nelle opere di Šarov. Nella caratterizzazione del suo personaggio si cela il tentativo di spiegare le atrocità di cui è stato vittima il popolo russo. Analizzare il personaggio di Stalin ci permette di capire come si articola il meccanismo šaroviano di "giustificazione del terrore". Abbiamo già visto, parlando del pensiero dell'autore, come la sua filosofia si concentri sull'abolizione della suddivisione tra bene e male, che diventano due facce della stessa medaglia. Ne consegue che coloro i quali si macchiano dei più spietati crimini non fanno altro che caricare su di sé il fardello della redenzione dell'umanità. In questa prospettiva, i cechisti diventano dei veri e propri intermediari tra questo e l'altro mondo. Nel primo romanzo di Šarov, *Sled v sled*, i parenti di un detenuto accolgono a braccia aperte il cechista che lo ha destinato a morire in un gulag e lo adottano come un nuovo membro della famiglia. In *Repeticii*, un altro ex condannato, il professor Kučmij spiega la propria ammirazione nei confronti del funzionario che l'ha interrogato, Čelnokov, del quale riporta un monologo significativo:

Мы, чекисты, хотим и спасем вас, таких же, как вы. Это наш долг. [...] Все те, кто пройдет через наши руки, спасутся. Мы воскресим и многих из уже погибших. Год назад я добился папок для новых дел. На них написано: "Хранить вечно". Подозреваемые боятся их, как огня. Они уверены, что из-за этой надписи мы, будто в аду, станем расстреливать их изо дня в день до окончания века. Какая чушь! Так они обречены, а эта надпись сохранит их, не даст сгинуть.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Kukulin I., *Elektra, sestra palisandra narrativy fantastičeskogo rodstva i ich funkcii v romanach Vladimira Šarova*, in *Vladimir...cit.*, pp.500-505.

¹⁷⁷ Šarov V., *Repeticii*, ArsisBooks, Moskva, 2009, ed. kindle, p.24.

Noi cechisti vogliamo salvare e salveremo quelli come lei. Questo è il nostro dovere. Tutti quelli che passano tra le nostre mani si salveranno. Noi resusciteremo anche molti di coloro i quali sono già morti. Un anno fa ho ottenuto delle cartelle relative a nuove operazioni. Su di esse c'era scritto: "Conservare in eterno". I sospettati le temevano come il fuoco. Erano sicuri che a causa di quella dicitura noi, come fossimo all'inferno, li avremmo fucilati giorno dopo giorno fino alla fine dei tempi. Che stupidaggine! In questo modo loro sono protetti, e quella dicitura li conserva, permettendo loro di non cadere nell'oblio.

Secondo questa logica, i campi di concentramento sovietici si configurano come una sorta di interregno tra il mondo dei vivi e il Regno dei Cieli. Negli archivi della polizia segreta vengono conservati i dati di quei peccatori a cui è stata data la possibilità di redimersi, attraverso la tortura e la morte violenta, e di ascendere al cielo in qualità di veri e propri martiri. Preservandone la memoria, la *čeka* permetterà a questi morti di tornare in vita quando si sarà finalmente costruito il paradiso terrestre e la resurrezione sarà possibile. Scrive a proposito Epštejn:

[...] чекистский ритуал допросов, исповедей, взаимной слежки и доносов преследует цель создать полную картографию личности, включая отпечатки пальцев, подписи, детали биографии, кто с кем где когда - чтобы создать карту последующего оживления. Чекистские тюрьмы - это, по сути, федоровские музей, предназначенные для воскрешения тех, кого уничтожает ГУЛАГ. Прежде чем отправить души невинно убиенных в иной мир, чекисты заботятся об их последующем воскрешении, собирая мельчайшие детали в величайший архив.¹⁷⁸

Il rituale cechista degli interrogatori, delle confessioni, della sorveglianza reciproca e delle delazioni persegue l'obiettivo di costituire una cartografia completa dell'individuo, includendo le impronte digitali, la firma, i dettagli biografici, chi con chi dove quando, per creare una mappa della successiva risurrezione. Le prigioni della *čeka* sono in sostanza dei musei fedoroviani, destinati alla rinascita di coloro i quali vengono distrutti dai gulag.. Prima di inviare all'altro mondo le anime degli innocenti uccisi, i cechisti si occupano della loro prossima resurrezione, raccogliendo i dettagli più minuziosi in enormi archivi.

Se i funzionari della polizia segreta sono gli esecutori delle condanne "redentive", il mandante è sempre un personaggio solo, incarnazione del potere e vittima delle responsabilità che esso comporta. In *Do i vo vremja*, questo personaggio è Stalin.

La prima menzione del dittatore comunista precede la storia di Iffraimov sulle tre vite di Madame de Stael. Dopo l'inizio della degenza in ospedale, il narratore racconta di aver

¹⁷⁸Epštejn M., *Satanodicej...* cit., p.317.

preso parte a delle riunioni settimanali organizzate dai pazienti del reparto geriatrico. Qui gli anziani dibattevano di argomenti legati a personaggi della storia e della cultura nazionale, tra i quali Tolstoj e, appunto, Stalin. In questa occasione, uno dei partecipanti, presentato dal narratore come il discepolo di un grande studioso di fiabe russe di nome Gustavs (chiaro riferimento a Propp), nega l'esistenza dell'uomo che rispondeva allo pseudonimo di Stalin, affermando che il leader bolscevico non è stato altro che il frutto dell'immaginazione collettiva:

Густавс был убежден, что Сталин- фигура чисто мифическая. [...] Сталина Густавс считал величайшим достижением народного гения. “Я всегда говорил, -писал он,- что единственный истинный художник- народ. Кого поставить рядом со Сталиным Мы любим его как творение своих рук. - И продолжал, - Сколько вдохновения, мудрости и любви понадобились, чтобы его создать! Сотни тысяч, миллионы безымянных талантов творили его день за днем, год за годом, и он удался на славу. То было поистине всенародное дело.

Gustavs era convinto che Stalin fosse solo una figura leggendaria.[...] Gustavs considerava Stalin una splendida realizzazione del genio popolare. “Ho sempre asserito” scriveva “che l'unico vero artista è il popolo. Chi mai potremmo mettere sullo stesso piano di Stalin? Lo amiamo come una nostra creazione”. E continuava: “Quanta ispirazione, quanta saggezza e quanto amore per crearlo! Centinaia di migliaia, di milioni di ignoti talenti vi hanno lavorato giorno dopo giorno, anno dopo anno, ottenendo uno splendido risultato. Si è trattato dell'opera di tutto un popolo.¹⁷⁹

La necessità di spiegare le illogicità del passato tramite il ricorso alla fantasia appare in questo passaggio del tutto evidente. Se nel romanzo di Bykov l'autore giustificava l'accondiscendenza del popolo tramite la costruzione teorica della colonizzazione interna, qui Šarov cerca di spiegare questa apparentemente insensata sottomissione attraverso una teoria ancora più fantastica che trasforma Stalin in una vera e propria leggenda nazionale. Per quanto interessante, questa interpretazione non risulterà essere la versione definitiva della ricostruzione del mito stalinista proposta da Šarov in *Do i vo vremja*. Nella migliore tradizione dello stile labirintico dell'autore che, come vedremo, tende ad avvicinarsi molto lentamente e in maniera confusa a quello che poi sarà l'argomento centrale del romanzo, l'episodio sullo Stalin leggendario anticipa alcuni dei tratti che Ibraimov utilizzerà per costruire la sua versione del dittatore sovietico. Tra

¹⁷⁹ Trad.pp.67-68. Šarov V., *Do...* cit., pp.76-77.

questi i più significativi sono: le origini mitologiche del tiranno e la giustificazione del terrore da lui perpetrato.

Lo Stalin della narrazione principale, quella di Ifraimov appunto, gode di una genealogia molto particolare. Oltre ad essere figlio della Stael, è il discendente, in linea paterna, di una nobile famiglia georgiana. Secondo questa versione, il nonno di Stalin era un principe-brigante ucciso dai suoi nemici durante la prima notte di nozze, mentre la nonna, di nome Salomè, proveniva da una famiglia aristocratica del Caucaso. Dopo la morte del marito, quest'ultima si prefigge l'obiettivo di vendicarlo e, a tal proposito, educa il figlio all'onore e alla violenza. Nonostante questo, il figlio di Salomè non sarà in grado di consumare la propria vendetta e il compito passerà al nipote, Stalin. La scelta del nome della donna non è affatto casuale. Nei vangeli, infatti, Salomè era la ballerina a causa della quale re Erode fece tagliare la testa di Giovanni Battista, per servirgliela su un piatto d'argento. Partendo da questa storia, Šarov costruisce il personaggio della nonna di Stalin trasformandolo nell'incarnazione della vendetta. L'autore instilla così nei geni del dittatore la tendenza alla spietatezza. Inoltre, l'infrazione dei taboos sessuali che caratterizza tutte le opere di Šarov, sembra avere un ruolo fondamentale nella narrazione legata a Stalin. Qui vengono infranti due importanti taboos: la necrofilia e l'incesto. In un episodio dai connotati fortemente magico-realisti, Salomè si arrampica sul corpo del marito impiccato e riesce a consumare un rapporto sessuale con lui, concependo quello che sarà il loro primo e unico figlio mentre il padre emana gli ultimi sospiri. Nel momento in cui “оргазм их слился с его предсмертными судорогами, хрипами” (“il loro orgasmo si era fuso con i rantoli e gli spasimi dell'agonia di Georgij”)¹⁸⁰, morte e vita si erano toccate. In accordo col carattere irriverente degli scritti di realismo magico, il narratore fornisce anche una spiegazione scientifica dell'evento dicendo che:

“подобному не следует удивляться- случаи эрекции у повешенных нередки, они даже описаны в медицине: веревка теряет сосуды на шее, но сердце еще продолжает гнать кровь, и та, устремившись вниз, наполняет плоть” (“non c'era da meravigliarsi poiché casi di erezione non sono infrequenti tra gli impiccati: la fune

¹⁸⁰ Trad. p.139. Ivi, p.169.

stringe i vasi sanguigni del collo mentre il cuore continua a pompare sangue che, dirigendosi verso il basso, riempie il membro”¹⁸¹. L'intento parodico di questo passaggio di *Do i vo vremena* risulta abbastanza evidente e si lega allo stile grottesco dell'autore, ottenuto generalmente attraverso la miscela tra il linguaggio burocratico e scientifico di stampo razionalista o comunista e il contenuto mistico e delirante dei messaggi che esso veicola. Scrive a proposito Lipoveckij: “нельзя не почувствовать ироническую усмешку и острый абсурдистский гротеск, то и дело прорывающиеся и в стилистике, и в сюжете его прозы”¹⁸² (“non si può non percepire il ghigno ironico, nonché il tagliente effetto grottesco e assurdisto, che emergono continuamente sia nello stile che nel contenuto della sua prosa”). Se il passaggio legato al concepimento del padre di Stalin risulta dunque caratterizzato a tratti da uno stile grottesco e ironico, il legame tra morte e vita che vi è insito ha una valenza filosofica molto profonda. In esso si crea il germe di quella che sarà poi la caratterizzazione di Stalin in coerenza con la metafisica paradossale di Šarov: un personaggio in cui morte e vita si mescolano e si confondono.

La scena dell'amplesso impossibile tra Salomè e il marito impiccato, trova un corrispettivo ancora più raccapricciante nell'episodio che descrive il primo incontro tra Madame de Stael e Stalin. Tentando di sfuggire alle autorità che gli danno la caccia e dirigendosi verso la nave in cui la Stael è stata incaricata dai compagni di aspettarlo, il futuro leader bolscevico annega e perde i sensi. A questo punto, la dama francese recupera il corpo e, riconoscendo in lui il figlio da cui si era distaccata molti anni prima, lo salva accogliendolo letteralmente nel ventre materno, ovvero consumando con lui un rapporto sessuale. Anche qui morte e vita si incontrano tramite l'infrangimento di un tabù sessuale. Nel mondo allegorico di Šarov non solo le leggi fisiche vengono infrante, ma anche (e soprattutto) quelle morali. L'incesto infatti non si limita alla scena del salvataggio, ma si trasforma in una vera e propria relazione tra madre e figlio, che diventano amanti. In questa sezione Stalin viene descritto come: “очень хороший, очень добрый и немного сентиментальный человек” (“un uomo molto buono,

¹⁸¹ Trad. p.138. Ivi.

¹⁸² Lipovetskij M., *Teologija...* cit., p.380.

generoso e un po' sentimentale")¹⁸³. La Stael, preoccupata dall'eccessiva ingenuità del futuro dittatore, si rende conto che in questo modo egli non potrà mai davvero agire nell'interesse dello Stato, poiché “для страны в то время доброта была не благом, а злом” (“per il Paese allora la bontà non era una qualità, bensì un difetto”)¹⁸⁴: decide dunque di aizzarne l'odio facendo leva sulla sua gelosia e intrattenendo rapporti con diversi membri del partito. Cominciano le purghe. Rendendosi conto della fallacia di questo sistema, eccessivamente mirato, Madame de Stael persuade finalmente Stalin rivelandogli il significato profondo della sua missione:

В тот день она сказала ему, что смерть, которой умрут люди, убитые по его приказу, - не настоящая, это как бы смерть понарошку, смерть как в сказке; настанет коммунизм, настанет время, когда погибшие ни для чего не будут помехой, и тогда, как говорил ее учитель Федоров, все они будут возвращены, воскрешены, все восстанут из пепла.

Quel giorno aveva detto a Stalin che la morte degli uomini assassinati in suo ordine non era una vera morte, ma avveniva, per così dire, per finta, come la morte nelle favole; sarebbe arrivato il comunismo, il tempo in cui questi uomini uccisi nel passato non avrebbero più costituito alcun ostacolo e allora, come affermava il loro maestro Fedorov, tutti loro sarebbero ritornati, sarebbero risorti dalle proprie ceneri.¹⁸⁵

Solo a questo punto avverrà la svolta decisiva e Stalin diventerà “настоящим Сталиным, тем Сталиным, каким мы все его знаем” (“il vero Stalin, lo Stalin che tutti noi conosciamo”)¹⁸⁶. In questo modo, quel legame indissolubile tra morte e vita che ha caratterizzato il personaggio šaroviano di Stalin a partire dalla sua genealogia, trova finalmente il proprio compimento nella concezione messianica che abbiamo esposto all'inizio del paragrafo. Il nuovo dittatore-salvatore mette in pratica così quel sistema di terrore da cui nascerà l'interregno dei gulag, il museo fedoroviano dei futuri resuscitati.

Se i cechisti sono gli esecutori e Stalin il mandante, un terzo personaggio sembra rivestire il ruolo di filosofo del terrore. Questo personaggio è il musicista Skrjabin. Trasformato da Šarov in una figura schizofrenica, androgina e maniacale, nel mondo di

¹⁸³ Trad. p.216. Šarov V., *Do... cit.*, p.271.

¹⁸⁴ Trad. p.216. Ivi.

¹⁸⁵ Trad. pp.216-217. Ivi, p.272.

¹⁸⁶ Trad. p.217. Ivi.

Do i vo vremja sarà lui il vero ideologo della rivoluzione leninista.

3.4 Skrjabin

La figura di Skrjabin, come quella di Fedorov, è un esempio di grande personalità storica russa la cui fama è rimasta tendenzialmente circoscritta ai confini nazionali. Aleksandr Nikolaevič Skrjabin fu un compositore moscovita che rivestì un ruolo fondamentale nello sviluppo teorico dell'arte simbolista. Per costruire il suo personaggio Šarov trae spunto da documenti storici quali gli appunti personali dell'artista e alcuni scritti di suoi contemporanei. Tra questi un ruolo chiave è esercitato dallo studio di N.A. Jurman sul legame tra malattia mentale e genio¹⁸⁷. Inserito nella corrente eugenetista che faceva capo allo psichiatra G.V. Segalin, lo studio di Jurman si basa sulla convinzione secondo la quale genio e follia sono inscindibili. Sulla scia di questa teoria, Segalin e i suoi discepoli avevano cominciato a studiare le vite dei grandi esponenti della cultura russa da un punto di vista psichiatrico, tentando di rintracciare in essi delle patologie che ne spiegassero il genio. Nacquero le cosiddette “patografie”. Il progetto di Segalin, a parte un lombrosiano studio del cervello, prevedeva la nascita di istituti che ricreassero le condizioni ideali per la stimolazione della creatività. Oltre a questo si pensava anche all'apertura di reparti destinati ai bambini prodigio e a quelli che mostravano ritardi e difficoltà di apprendimento a scuola, poiché queste ultime erano considerate un possibile sintomo di genialità. Lo studio proposto da Segalin sugli effetti della malattia mentale nel lavoro creativo era appunto chiamato *evropatologija*, dal greco Eureka, ma anche associato al prefisso eu (eu-genetica)¹⁸⁸. Sulla falsariga del lavoro dello psichiatra, Šarov costruisce il gruppo “Evro” che in *Do i vo vremja* è il circolo che dà vita all'Istituto sulla genialità naturale il cui scopo consiste nel trasformare la Russia in una nazione di geni:

группа “Эвро”[...] пришла к выводу, что в XX и XXI веках мощь государства будет определяться не его территорией и численностью граждан, а исключительно качеством

¹⁸⁷ Cfr Dimova P.D., *Revoljucija kak kosmičeskaja misterija Skrjabin v romane “Do i vo vremja” V. Šarova*, in *Vladimir...cit.*, p.639.

¹⁸⁸ Cfr Bezzubcev-Kondakov A., op.cit.

этих граждан. Человеческий мозг они признали главным природным ресурсом[...] Соответственно, задачу каждого из русских правительств они видели в его приумножении и обогащении.

il gruppo “Evro” [...] era giunto alla conclusione che nel ventesimo e ventunesimo secolo il potere di uno stato si sarebbe misurato non dall'estensione del suo territorio o dal numero degli abitanti, ma esclusivamente dalla qualità di questi ultimi. Avevano riconosciuto nel cervello umano la principale risorsa [...] Conseguentemente ritenevano che i successivi governi russi avrebbero dovuto avere come obiettivo primario quello di favorirne la riproduzione e l'arricchimento.¹⁸⁹

Tramite Ibraimov Šarov sottolinea la differenza tra l'eugenetica tedesca e quella russa: se i primi volevano creare il cittadino modello sbarazzandosi dei malati mentali, i secondi vedevano in loro dei potenziali geni:

Оказалось, что гениальность неразрывно связана с той или иной формой психической патологии. В отличие от немцев, даже ради душевного здоровья нации русские не были готовы расстаться со своими гениями [...] Выводом стало не просто терпимое отношение к душевнобольными, но и начало анализа их идей, их бреда, прочих аномалий, дабы не был упущен ни один случай одаренности.

La genialità era indissolubilmente legata a una qualche forma di patologia psichica. A differenza dei tedeschi, i russi non erano disposti a separarsi dai loro geni, neanche a vantaggio della salute mentale del Paese [...] Diretta conseguenza di tale teoria era non soltanto un'attitudine tollerante verso gli alienati mentali, ma anche l'inizio di un'analisi delle loro idee, dei loro deliri e di altre anomalie, affinché non un solo individuo superdotato potesse passare inosservato.¹⁹⁰

Partendo da questa connessione tra patologia e genialità, il gruppo “Evro” di *Do i vo vremja* cercherà di stimolare la crescita di geni in Russia attraverso la distruzione di tutti i pilastri fondamentali del benessere sociale. Diffondendo miseria, fame e morte, gli eugenetisti si prefiggevano l'obiettivo di incentivare le qualità inesprese dei potenziali uomini di genio il cui talento era obnubilato da uno stile di vita monotono e borghese. Anche in questo passaggio si può riscontrare un tentativo di comprensione del terrore da parte di Šarov.

¹⁸⁹ Trad. pp.59-60. Šarov V., *Do...* cit., pp.65-66.

¹⁹⁰ Trad. p.60. Ivi.

Tra le testimonianze storiche utilizzate dall'autore per la costruzione del "gruppo Evro", una riguarda nello specifico Skrjabin, personaggio fondamentale nello sviluppo del romanzo. Si tratta dell'articolo di Jurman a cui abbiamo accennato all'inizio del paragrafo: una patografia del musicista pubblicata nella rivista di Segalin "Клинический архив гениальности и одаренности (европатологии)¹⁹¹", "Archivio clinico della genialità e del talento (europatologie)". Traendo spunto da questo documento, Šarov traccia un profilo delirante del personaggio in questione, trasformandolo nell'anello di congiunzione tra le teorie mistiche della corrente simbolista e il terrore sovietico. Il personaggio di Skrjabin fa la sua comparsa dopo che la Stael, preoccupata dal pericolo di stagnazione dell'ideale rivoluzionario nei deliri mistici di Fedorov, decide di mettere in scena la morte del filosofo per allontanarlo dai suoi discepoli. Questi ultimi sono costretti dunque a trovare una nuova guida spirituale, che ne incentivi l'azione e li conduca verso un effettivo cambiamento sociale. Sceglieranno per questo compito Aleksandr Nikolaevič Skrjabin. La prima parte della narrazione legata al musicista ne evidenzia il carattere femminile, le tendenze megalomani e l'infantilismo. Durante la serata musicale in cui viene a conoscenza dei fedoroviani, Skrjabin si presenta come il Messia:

Скрябин всегда медленно уходил от музыки, и здесь он довольно долго сидел к публике спиной, потом наконец закрыл крышку рояля, повернулся, встал и, остановив аплодисменты рукой, своим высоким, в то же время красивым голосом спокойно сказал, что он, Скрябин, - мессия, и он пришел к ним благовествовать о грядущем, сказать, что скоро, совсем скоро грядет перерождение человечества, которое осуществит он сам чарами искусства, и дальше в том же духе. [...] на всю залу возгласил: "Я творец нового мира. Я- Бог".

Skrjabin si staccava sempre dalla musica con lentezza, e anche in quell'occasione era rimasto seduto piuttosto a lungo con le spalle al pubblico; poi finalmente aveva chiuso il coperchio del pianoforte, si era girato, si era alzato e, fermati gli applausi con un cenno della mano, con voce acuta e bella al tempo stesso, aveva tranquillamente dichiarato che lui, Skrjabin, era il Messia ed era venuto ad annunciare loro il futuro. A dire che presto, molto presto sarebbe iniziata la rinascita dell'umanità che lui stesso avrebbe realizzato grazie alla magia dell'arte, e tante altre cose di questo tipo. [...] aveva dichiarato a tutti i presenti: "Io sono il creatore del nuovo mondo. Io sono Dio".¹⁹²

¹⁹¹ Cfr Dimova P.D., op.cit., p.638.

¹⁹² Trad. p.171. Šarov V., *Do....* cit., pp.212-213.

Si tratta di un personaggio tormentato, alla ricerca di una teoria sulla quale basare la religione di cui sarà profeta. Durante questo momento di sperimentazione, il musicista intrattiene una relazione con Madame de Stael con la quale si comporta “будто женщина, переодетая женщина” (“come una donna, una donna travestita”)¹⁹³. Anche in questo caso la metafora è piuttosto chiara: Skrjabin, allegoria della ricerca identitaria che ha coinvolto l’*intelligencija* russa a cavallo tra i secoli XIX e XX, entra in contatto con l’ideale rivoluzionario, ma si avvicina ad esso con la sensibilità dell’artista, inserendolo all’interno delle proprie creazioni teoriche, per alimentare costruzioni filosofiche complesse e mistiche. Non ci si è ancora distaccati del tutto da Fedorov. In questa fase, Lo Skrjabin di Šarov dedica tutte le proprie energie alla scrittura di *Mistero*, sua opera ultima e incompiuta, sintesi della visione del mondo del compositore. L’esecuzione dell’opera avrebbe dovuto rompere tutte le barriere sociali, divenendo “воспроизведением гибели Вселенной, мирового пожара, и [...] действительную мировую катастрофу” (“la riproduzione della fine dell’Universo, dell’incendio del mondo, e [...] una vera catastrofe universale”)¹⁹⁴. Non è difficile rintracciare in questa follia mistica le esaltazioni fin de siècle che avevano caratterizzato gli artisti delle avanguardie russe, tese alla distruzione del vecchio e ad una totale liberazione delle energie creative: la *zaum’* (lingua transmentale) di Kručenyč e Chlebnikov, impegnata “nel tentativo di liberare la lingua dalla concatenazione obbligata in unità verbali fissate una volta per tutte, di sciogliere il significato (l’infinità dei significati potenziali) in un fluire verbale liquido e polimorfo, fatto di unità grafiche fonetiche liberamente combinabili”¹⁹⁵; la pittura di Malevič, che “mirava a depurare le immagini da ogni simulacro del reale, riducendole a un alfabeto di forme primordiali analoghe alla *melancholia* – o *nigredo*, “materia nera” – da cui l’alchimista parte per ricostruire una realtà spiritualizzata”¹⁹⁶; ma soprattutto la poetica simbolista, che nel processo di distruzione dei segni convenzionali, aveva fatto “risorgere la percezione arcaica

¹⁹³ Trad.p. 173. Ivi, p.215.

¹⁹⁴ Trad. p. 177. Ivi, p.221..

¹⁹⁵ Carpi G., *Russia prebellica, una cultura al limite II*, “Aura”, (1)2021, disponibile all’indirizzo <https://www.aurarivista.it/russia-prebellica-una-cultura-al-limite-ii/>(ultima consultazione 04/01/2022).

¹⁹⁶ Ivi.

dell'arte tramite figure come quelle dell'artista-‘mago’, del ‘teurgo’, dello ‘sciamano’”¹⁹⁷.

Dopo questa fase mistica e femminile Skrjabin si allontana dalle astrazioni artistiche per abbracciare l'ideale guerriero, dichiarandosi “inebriato dalla guerra e dal sangue”¹⁹⁸ e finalmente conscio di chi è: “un uomo”¹⁹⁹. In questo periodo il musicista fa la conoscenza di Lenin, a cui presto passerà il testimone di creatore del nuovo mondo. Skrjabin si accorge presto di non essere davvero il prescelto e decide dunque di trasmettere tutto il proprio sapere occulto al nuovo esponente del bolscevismo, che da lui trarrà non solo l'impulso mistico e messianico, ma anche una consapevolezza fondamentale: l'inevitabilità del terrore. Ibraimov afferma infatti che le opere di Lenin non sono altro che la decodificazione della partitura del *Mistero*, dal quale il leader comunista ha appreso tutti i segreti della rivoluzione. In uno dei passaggi che segnano la coincidenza dei due piani narrativi, il degente consegna al narratore di *Do i vo vremja* la decifrazione dello stenogramma di Lenin, nei quali si leggono le rivelazioni di Skrjabin:

Женское начало - это Россия [...] но где мужское начало, которое ее оплодотворит, тот творческий дух, который отпечатается на ней и от которого она зачнет, где он? [...] Я долго его искал, это мужское естество, долго, очень долго и все-таки нашел, слышите, Ленин, нашел! Это террор; он и есть терзающее, распинающее начало, неутомимое, вездесущее, сексуальное, которое я искал.

Il principio femminile è la Russia [...] ma dov'è il principio maschile che dovrà fecondarla, quello spirito creatore che vi si imprimerà, concependo una nuova vita? Dov'è?[...] L'ho cercato a lungo, questo principio maschile, molto a lungo, e l'ho trovato, mi ascolti, Lenin, l'ho trovato! È il terrore; è proprio lui quell'onnipresente principio che cercavo, instancabile, sessualmente dotato, capace di dilaniare, di crocifiggere.²⁰⁰

Così Šarov racconta attraverso le costruzioni allegoriche tipiche della sua scrittura, come il misticismo russo, partendo da una tensione religiosa e da una necessità di rielaborazione del reale sia degenerato fino a porre i fondamenti teorici di un approccio disumano e spersonalizzante. L'autore dunque si immerge in questo sistema di pensiero

¹⁹⁷ Minc Z., op.cit., p.276.

¹⁹⁸ Šarov V., *Prima...* cit., p. 184.

¹⁹⁹ Ivi.

²⁰⁰ Trad.p.195. Šarov V., *Do...*cit., pp.243-244.

per decostruirlo dall'interno, mettendone in luce la pericolosa tendenza all'astrazione che sfocia nella giustificazione metafisica di atroci crimini. Decidendo di raccontare la storia della Russia attraverso una narrazione mistica, allegorica e magica, Šarov pone il lettore di fronte ai limiti e alle storture di questa concezione del mondo. Se annoverassimo *Do i vo vremja* tra gli scritti di realismo magico, potremmo a pieno titolo applicare a questo testo la citazione di Warnes riportata precedentemente: "magical realism is used to debunk magical reality". L'obiettivo di questa dissertazione non consiste però nell'imporre una categorizzazione dei romanzi russi oggetto di analisi, ma nell'utilizzare la critica del realismo magico per comprendere meglio certi aspetti che li caratterizzano. A questo proposito, i prossimi paragrafi saranno dedicati a uno studio di quelle tecniche narrative e stilistiche utilizzate da Šarov in *Do i vo vremja* che avvicinano l'opera al canone magico-realista: un insolito uso del tempo, un frequente e curioso ricorso alla metanarrazione, la tendenza a riflettere sulle potenzialità del linguaggio e sul ruolo della letteratura²⁰¹.

4. TECNICHE STILISTICHE E NARRATIVE

4.1 Il tempo della narrazione

Nella poetica di Šarov il tempo riveste un'importanza fondamentale. Come abbiamo avuto modo di vedere lungo tutto questo capitolo, l'interesse principale dell'autore di *Do i vo vremja* è rappresentato dalla Storia, in particolare da quella nazionale. Adottando l'approccio del letterato, dell'artista, Šarov, storico di professione, rinuncia ad una lettura positivista del passato scegliendo una visione più ampia che mostri le innumerevoli potenzialità, gli infiniti riflessi e le insospettabili eredità di ogni processo storico. L'obiettivo dello scrittore è quello di mostrare "как прошлое прорастает в настоящее"²⁰² ("come il passato si estende al presente"). Nel mondo fittizio dei romanzi

²⁰¹ Cfr Simpkins S., *Magical Strategies: The Supplement of Realism*, "Twentieth Century Literature", (2)1988, vol.34, pp.143-154.

²⁰² Gabrielova A., *Rifmy i refreny chudožestvennoe vremja v romanach Vladimira Šarova*, in *Vladimir...cit.*, 674.

šaroviani la connessione tra passato e presente è tale da rendere superflua la distinzione tra i due. L'idea di una contrapposizione tra il prima e il durante è strettamente correlata ad una concezione lineare del tempo. L'autore di *Do i vo vremja* comprime invece questi due segmenti temporali per inserirli dentro ad una spirale nella quale tutto si ripete continuamente. Come in *ŽD* di Bykov, come in *Cien años de soledad* di Márquez, anche nel romanzo di Šarov il tempo ha un andamento circolare. Se, però, nell'opera a cui abbiamo dedicato il secondo capitolo di questa dissertazione le tre fazioni in contrasto si impegnano attivamente per alimentare l'infinita ripetizione dell'atemporalità in cui sono scivolate, nel caso degli altri due scritti il tempo sembra prendersi gioco dei protagonisti della narrazione, facendo in modo che essi, senza rendersene conto, si ritrovino sempre al punto di partenza. In uno dei passaggi più celebri della saga dei Buendía, Úrsula Iguarán, capostipite della famiglia, afferma: "Es como si el tiempo diese vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio"²⁰³, "È come se il tempo girasse in tondo e fossimo tornati al principio". In entrambe le opere l'andamento capriccioso del tempo è reso, tra le altre cose, da un frequente uso di flashback e flashforward, a volte condensati nella stessa frase, come nel caso dell'incipit di *Cent'anni di solitudine* in cui per parlare del presente il narratore parte dal ricordo futuro di uno dei personaggi. Ma vi è una differenza fondamentale tra questi due scritti: nell'opera di Márquez il narratore, esterno e onnisciente, "es dueño del Tiempo"²⁰⁴, "è padrone del Tempo" e i personaggi sono vittime inconsapevoli del suo dominio di Cronos, in *Do i vo vremja*, invece, il narratore autodiegetico subisce in prima persona le angherie di un tempo dispettoso. Non è un caso che la malattia di Aleša sia legata alla perdita della memoria. Il disorientamento temporale del narratore è testimoniato dal fatto che durante tutta la prima parte di *Prima e durante* le linee temporali si intrecciano in un modo tale per cui risulta impossibile al lettore capire quando si sia verificato un evento. Partendo da una data ben precisa, il 18 ottobre del 1965, anno della sua prima visita in ospedale, Aleša procede attraverso continui salti temporali e anacronie. Qui il tempo della narrazione è confuso e discontinuo, stralci di passati diversi si alternano a stralci di presenti diversi. L'autore costruisce una serie di mise en abyme fatti di ricordi

²⁰³ Márquez G. G., *Cien...*cit., p.169.

²⁰⁴ Joset J., op.cit., p.37.

dei ricordi finché risulta difficile al lettore comprendere da quale punto di questa stratificazione temporale si sviluppi la narrazione. Questo finché, a libro inoltrato, Aleša annuncia di stare vivendo da qualche mese in ospedale in qualità di degente. Sembra finalmente stabilirsi un confine temporale e spaziale e il lettore ha la sensazione di aver individuato il presente del narratore. Segue una sezione in cui la narrazione si focalizza sul suo periodo di degenza, sui suoi cambiamenti emotivi, sul suo rapporto con Dio e con gli altri pazienti, sulla sua necessità di riprendere in mano il progetto del sinodikon. A questo punto comincia la storia di Ifraimov. Come abbiamo già visto, quest'ultimo inizia il metaracconto stabilendo immediatamente una connessione tra passato e presente, poiché gli allievi dell'Istituto di genialità naturale fondato nel '22 sono gli stessi anziani del reparto di geriatria dell'ospedale in cui si trovano lui e Aleša. Successivamente, la narrazione di Ifraimov sembra staccarsi del tutto dal presente per immergersi negli avvenimenti che hanno segnato la Russia a cavallo tra il XIX e il XX secolo. Nonostante questo apparente distacco, verso la fine si scoprirà che i protagonisti della sua storia, Madame de Stael e Fedorov, sono due degli anziani che abitano il reparto geriatrico dell'ospedale, in attesa del diluvio universale al quale seguirà la formazione di un nuovo assetto sociale. Diventa così evidente la circolarità del tempo storico di Šarov: la Stael e il filosofo, con la loro mescolanza di intraprendenza e messianesimo, risultano infinitamente impegnati nella costruzione di una società giusta, ma ogni loro tentativo si risolve in nulla, costringendoli a ricominciare da capo. Il tempo è un meccanismo rotto al centro del quale si pongono una serie di idee che assumono di volta in volta un travestimento diverso, ma la cui sostanza è sempre identica a se stessa. Come specificato da Bezzubcev-Kondakov:

Творчество Шарова – вечные круги повторяющихся, закольцованных вопросов, сюжетов и идей. Чтение его романов напоминает движение по кругу, когда ты постоянно возвращаешься к тому, с чего начал. Но возвращаешься уже не таким, каким был раньше.²⁰⁵

L'opera di Šarov è costituita da eterni cerchi che si ripetono, domande, trame, idee inanellate. La lettura dei suoi romanzi fa pensare a un movimento circolare, quando si ritorna sempre al punto da cui si era partiti. Ma si ritorna diversi rispetto a come si era prima.

²⁰⁵ Bezzubcev-Kondakov, op.cit.

Questa costruzione risulta particolarmente evidente in un altro romanzo di Šarov, *Repeticii*, il cui titolo allude alle prove teatrali, ma anche alle ripetizioni storiche. In questo scritto la storia russa è narrata, a partire dal XVII secolo, come un lunghissimo spettacolo teatrale messo in atto da Nikon per stimolare la seconda venuta di Cristo. Dal 1600 al 1900 i contadini-attori “ingaggiati” dal patriarca continueranno a inscenare l’avvento del Signore e all’interno della loro cerchia prenderanno forma i movimenti di pensiero che hanno caratterizzato il corso della storia nazionale. Qui e in *Do i vo vremja* l’autore mette in evidenza come i vari cambiamenti sociali della Russia siano stati mossi dalla stessa tensione mistica, dallo stesso fervore religioso, dallo stesso sentimento messianico che, dopo aver giustificato le stragi peggiori, ha riportato la Nazione al punto di partenza. La morte dei bambini con la coda di maiale generati dalle ossessioni e dai vizi della società russa non si conclude mai con una fine, ma con un inizio che è in realtà un regresso, un ritorno indietro al quale seguirà un nuovo prevedibile ciclo dell’estenuante ripetizione che Šarov, correndo a sua volta il rischio di scivolare nella prevedibilità, continuerà a denunciare in ogni suo scritto.

4.2 Riflessioni linguistiche e metaletterarie

Per affrontare il discorso legato agli espedienti narrativi messi in atto da Šarov in *Do i vo vremja* può essere utile ripartire dalla sensazione di disorientamento cui abbiamo fatto cenno nel paragrafo precedente e che percorre buona parte dell’opera. A questo proposito, Oliver Ready, traduttore dell’edizione inglese del romanzo²⁰⁶, scrive: “Действительно, идеи и эмоции в романах Шарова вызывают цепную реакцию: сначала заражения, а затем дезориентации: это касается не только автора [...], но и главных героев, и самого читателя”²⁰⁷ (“In realtà, le idee e le emozioni nei romanzi di Šarov generano una reazione a catena: all’inizio contagio, poi disorientamento. Questo riguarda non solo l’autore [...], ma anche i personaggi principali e il lettore”). Tale sensazione è causata dal particolare modo in cui Šarov gioca con lo strumento letterario.

²⁰⁶ Ready O., *Before and during*, Dedalus, Sawtry, 2014.

²⁰⁷ Redi O., *Kak sdelany romany Šarova “Repeticii” i “Do i vo vremja”*, in *Vladimir...cit.*, p.468.

Come si evince dall'analisi che abbiamo intrapreso finora, la struttura di *Do i vo vremja* non è assolutamente lineare ma è caratterizzata da un frequente ricorso alle anacronie, ai mise en abyme, alla metadiegesi e a tecniche metanarrative di vario tipo. Dietro all'uso di questi artifici vi è, a nostro parere, la necessità da parte dell'autore di sfruttare appieno le possibilità offerte dal mezzo letterario per restituire complessità alla sua indagine storica e filosofica. Il contrasto tra complessità e semplificazione e il rapporto che questi concetti intrattengono col linguaggio è uno dei temi fondamentali della poetica šaroviana. Alla lingua semplice, chiara e univoca della scienza, ma anche della propaganda politica, Šarov oppone la sintassi complessa, il polimorfismo e le costruzioni astruse della narrativa. Si può dire che dietro la scelta di creare delle opere così disorientanti si nasconde l'intento dell'autore di sfuggire alle facili semplificazioni. Da questo punto di vista risulta molto interessante una riflessione di Ibraimov nella quale il narratore secondario si cimenta in un vero e proprio elogio della complessità:

Мир Бога- это мир вопросов, лишь вопросы соразмерны сложности его мира. [...] В Талмуде сказано, что человек, каждый человек так же дорог Богу, как весь мир, что Он создал. Человек и так же сложен, как мир, потому что он, этот мир, - в каждом из нас. [...] Ответы чужие в Божьем мире, они искусственны и враждебны ему. Они просты и делают пространство вокруг себя таким же простым и понятным, но это иллюзия, это неточны, искаженный, приблизительный мир, мир, где все расплывчато, где границы размыты, где одно накладывается на другое, так что даже добро трудно отделить от зла. Зло ради благой цели, добро, оборачивающееся злом.

Il mondo di Dio è un mondo di domande, soltanto le domande sono a misura della complessità del suo mondo. [...] Nel *Talmud* è scritto che l'uomo, ciascun uomo è caro a Dio allo stesso modo in cui lo è tutto il creato. L'uomo è complesso quanto il mondo, poiché il mondo è in ognuno di noi. [...] Le risposte sono estranee al mondo di Dio, sono artificiose e opposte alla Sua natura. Sono semplici e rendono lo spazio attorno altrettanto semplice e comprensibile, ma è un'illusione; il loro in realtà è un mondo approssimativo, indeterminato, dove le linee di demarcazione sono labili, dove ogni cosa si sovrappone all'altra, in cui diventa perfino difficoltoso distinguere il bene dal male. Male a fin di bene, bene che si trasforma in male.²⁰⁸

Si tratta di una denuncia a un sistema di valori che in nome del bene ha praticato il male. L'uomo, essere finito e limitato, pretendendo di costruire il paradiso in terra, di resuscitare i morti, di esautorare Dio, ha abbandonato la profondità, le problematiche

²⁰⁸ Trad. p.99. Šarov V., *Do...cit.*, pp.117-118.

sollevate dalla Bibbia sostituendole con una serie di verità preconfezionate tanto superficiali quanto crudeli. Quello individuato da Šarov non è solo un problema filosofico, ma anche linguistico. Dice a proposito Ibraimov:

Было время [...] когда люди не писали, а рисовали слова[...] Переписывая слово, ты рисовал, изображал свое понимание его, и оно всегда было новым. [...] Однозначность слова [...] страшная болезнь, она рождена ложью, страхом быть обманутым; ни доверия ни свободы в таком языке нет, он хорош для юристов и чиновников.

C'è stato un tempo in cui gli uomini, invece di scrivere, disegnavano le parole [...] Scrivendo un vocabolo [l'uomo] tracciava un segno che ne illustrava la comprensione e, per quanto poi lo ricopiassero, risultava sempre nuovo. [...] L'univocità delle parole [...] è un terribile morbo, affonda le radici nella menzogna, nella paura di essere ingannati, in essa non trovano posto né fiducia, né libertà. È una lingua buona per giuristi e per burocrati.²⁰⁹

Possiamo confrontare questo pezzo di *Do i vo vremja* con l'affermazione di Šarov secondo la quale: “В силу многозначности слов и отсутствия терминологии в прозе нужна некоторая кротость. Она, в общем, всеми понимается по-своему[...]Твой текст накладывается на их жизни. А жизнь всегда у всех разная”²¹⁰ (“In virtù del polimorfismo delle parole e dell'assenza di terminologie [specifiche] nella prosa è necessaria una certa dolcezza. Ognuno, in genere, la comprende a proprio modo [...] Il tuo testo si inserisce nelle loro vite. Ma la vita è sempre diversa per tutti”). Obiettivo di Šarov è dunque utilizzare la prosa per lavorare sul linguaggio, rendendolo adatto a restituire la complessità di ciò che si vuole descrivere o su cui si vuole riflettere. In questo modo, attraverso i giochi narrativi l'autore semina nel corso della storia una serie di indizi che, se individuati e interpretati correttamente, forniscono al lettore le chiavi per comprendere l'opera. Un chiaro esempio di questa strategia è costituito dalla sezione di *Do i vo vremja* dedicata al personaggio di Kočín, un conoscente che il narratore decide di inserire nel sinodikon. Qui si condensano diversi espedienti metanarrativi: il protagonista dell'episodio è uno scrittore, vengono portate avanti importanti riflessioni sul ruolo della letteratura, molte delle spiegazioni che il narratore fornisce a proposito del rapporto di Kočín con la scrittura sembrano avere carattere autobiografico, il testo contiene stralci di scritti attribuiti al personaggio che sono in

²⁰⁹ Trad. pp. 100-101. Ivi, 119.

²¹⁰ Andreeva O., op.cit.

realità poesie giovanili di Šarov.

Semen Evgenevič Kočin viene presentato come un vecchio vicino di stanza di Aleša. Dopo aver trascorso un periodo di tempo in un gulag, Kočin, una volta tornato a casa, perde qualsiasi contatto col mondo. L'uomo trascorre i pomeriggi chiuso nella sua stanza senza mai mostrare interesse verso ciò che succede all'esterno. La finestra, unico punto di contatto tra il dentro e il fuori, è ricoperta di strisce di nastro adesivo sulle quali sono scritte delle frasi. A detta di Kočin, queste frasi, lette assieme, compongono un romanzo: il suo romanzo autobiografico. Parlando dell'opera creativa del vicino, Aleša si addentra in alcune considerazioni sul mestiere dello scrittore:

По словам Кочина, вместе полосы составляют автобиографический роман, который в силу бедности его жизнь событиями и, соответственно, причинно-следственными связями состоит исключительно из отдельных мыслей и зарисовок. Мысли же приходят в голову вне системы и логики, во всяком случае по внешности; найти их каждый раз заново- и есть его ежедневная работа писателя. Логика, конечно же, наличествует, потому что мысли рождены им, но она внутри, а кроме того, непостоянна, текуча и изменчива.

A sentire Kočin le strisce costituivano un romanzo autobiografico che, vista la scarsità di avvenimenti nella sua vita e, quindi, di collegamenti causa-effetto, era formato esclusivamente da pensieri e abbozzi isolati. Le idee nascono indipendentemente da qualsiasi sistema o logica, quantomeno considerando la cosa dall'esterno; il lavoro quotidiano dello scrittore è proprio quello di trovarne ogni giorno una nuova. Naturalmente una certa logica deve esistere, dal momento che tutto è una sua creazione, ma è interna e per di più variabile, fuggente e mutevole.²¹¹

È evidente che la lingua di cui parlava Ifraimov, con la sua capacità di restituire ogni volta nuove sfumature semantiche alla parola, sopravvive nel lavoro dello scrittore, il cui compito consiste nel conferire un significato sempre nuovo ai suoi testi. In piena coerenza con lo stile fantasmagorico di Šarov, questo concetto viene portato all'estremo dal personaggio di Kočin. Cambiando ogni giorno l'ordine secondo il quale devono essere lette le sue frasi, l'uomo si avvicina al testo come ad un'entità viva, poiché "роман- живое существо, которое, как человек, живет и дышит, растет и развивается" ("un romanzo è un essere vivente che, come l'uomo, vive e respira, cresce

²¹¹ Trad. pp.47-48. Šarov V., *Do...cit.*, p.50.

e si sviluppa”)²¹². Lo stile di Kočin, i cui scritti “вернее назвать циклом стихотворений в прозе или, может быть, цепочкой совсем уж микроскопических рассказов” (“si avvicinavano più che altro a un ciclo di liriche in prosa oppure a una catena di microscopici racconti”)²¹³, è assimilabile a quello di Šarov. Quest’ultimo infatti tende a non creare un romanzo coerente e compatto, ma piuttosto una serie di episodi o digressioni che appaiono slegate tra loro finché, ad opera inoltrata, non si introduce quello che poi sarà il nucleo fondamentale dell’intera narrazione. La particolarità di questa costruzione consiste nel fatto che, procedendo con la lettura, ci si rende conto di come molte delle riflessioni sollevate nei frammenti precedenti trovino il proprio compimento nella trama principale. Come notato da Oliver Ready, gli episodi apparentemente slegati sono in realtà piccoli preludi:

В финале мы видим, как различные “обрывки” романа становятся прозрачными (вспомним композиционные преамбулы Кочина), позволяя и даже поощряя читателя пересмотреть и переосмыслить весь роман заново, вернуться к началу и убедиться, что отступления-прелюдии предвосхищают и отражают основные темы подобно зеркалам на обочине магистрали.²¹⁴

Nel finale vediamo come i diversi “frammenti” del romanzo diventano trasparenti (ricordiamo le tecniche compositive di Kočin), consentendo e addirittura stimolando il lettore a riguardare e ripensare l’intero romanzo da capo, tornando all’inizio e convincendosi che le digressioni-preludi anticipano e riflettono i temi fondamentali, come degli specchi sul ciglio della strada principale.²¹⁵

Così nel racconto di Ibraimov sulle tre vite di Madame de Stael, il lettore ritroverà una serie di tematiche presentate nei frammenti precedenti, il cui significato fino a quel momento appariva oscuro. Tra i vari esempi citiamo la prima storia che Aleša inserisce nel suo *sinodikon*, quella di un certo Pastuchov ossessionato da un amico defunto, la quale anticipa l’ossessione di Fedorov per la morte, e l’episodio legato a Tolstoj, il cui figlio non era altro che una copia di lui stesso, che introduce il tema della reincarnazione. Il più significativo resta comunque l’episodio di Kočin che, oltre a

²¹² Trad. p.48. Ivi.

²¹³ Trad. p.49. Ivi, p.52.

²¹⁴ Redi O., *Kak...* cit., p.483.

²¹⁵ Nel testo critico da cui si cita, il termine *magistral*, la cui traduzione letterale sarebbe “strada principale”, è più volte utilizzato in senso metaforico per designare il nucleo fondamentale di un’opera letteraria.

fornire degli indizi sullo stile astruso di Šarov, contiene una metafora fortemente espressiva a proposito dell'importanza della scrittura:

Зачем он наклеивает то, что пишет, на окно, Кочин объяснял неоднократно [...] Началось это, кажется, во время войны, когда стекла, чтобы они при бомбежке не вылетели, заклеивали крест-накрест бумажными лентами. Кочин тогда разрешил сестре изрезать несколько страниц романа и стал утверждать, что его писания не дадут миру разрушиться и распасться на части.

Kočin mi aveva spiegato più di una volta il motivo per il quale incollava alla finestra i suoi scritti [...] Mi pare che tutto fosse cominciato durante la guerra, quando si incollavano ai vetri strisce di carta incrociate, affinché non si infrangessero durante i bombardamenti. Kočín allora aveva messo a disposizione della sorella alcune pagine di un romanzo, e aveva iniziato a sostenere che i suoi scritti impedivano al mondo di cadere a pezzi svanendo per sempre.²¹⁶

La letteratura diventa dunque uno strumento di salvezza. In questa frase sembra condensarsi la condizione dell'autore che, in un momento di estrema crisi come il 1991, anno del crollo dell'Unione Sovietica, si serve del mezzo letterario per rimettere assieme i cocci della storia russa. Citando nuovamente l'analisi di Ready, possiamo dire che dalla spiegazione fornita da Kočín si possono trarre due importanti conclusioni sul ruolo della letteratura secondo Šarov:

Во-первых, защитная и потенциально искупительная роль литературы соответствует задаче самого рассказчика как создателя поминальных списков. Во-вторых, такой творческий метод акцентирует способность литературы сохранять человеческое тепло во времена социального отчуждения или исторических потрясений.²¹⁷

In primo luogo, il ruolo protettivo e potenzialmente espiatorio della letteratura corrisponde al compito dello stesso narratore, in quanto creatore di un elenco commemorativo. In secondo luogo, questo metodo creativo accentua la capacità della letteratura di conservare il calore umano in tempi di alienazione sociale o stravolgimenti storici.

La funzione espiatoria della letteratura si pone alla base del motivo fondante della trama: la scelta da parte di Aleša di creare un libro commemorativo che salvi il ricordo di chi altrimenti cadrebbe nell'oblio. L'ossessione fedoroviana di resuscitare i morti attraverso il progresso tecnico viene messa in atto dal narratore, che per farlo si serve

²¹⁶ Trad. p.48. Šarov V., *Do...cit.*, p.51.

²¹⁷ Redi O., *Kak...cit.*, p.477.

però della letteratura. Nello scontro tarkovskiano tra approccio scientifico e umanistico, Aleša, e con lui Šarov, sembra propendere decisamente per il secondo. Attraverso un intelligente utilizzo delle tecniche narrative lo scrittore può restituire al testo una complessità e una completezza tali da renderlo un potente strumento di creazione della vita. Se il *sinodikon* del narratore di *Do i vo vremja* resuscita metaforicamente i morti, il diario di un altro personaggio di Šarov, Vera, protagonista di *Staraja Devočka*, le consente di ricreare letteralmente i propri anni di gioventù, diventando una vera e propria macchina del tempo.

Più forte del tempo, delle catastrofi sociali, dei crimini politici, la letteratura nell'opera di Šarov assume un ruolo fondamentale per portare avanti una ricerca identitaria che impedisca al soggetto di crollare a pezzi o di sparire per sempre, come i vetri sotto i bombardamenti. Tutto ciò però solo a patto che sia l'autore che il lettore si impegnino per sviscerare tutte le possibilità semantiche che si nascondono dietro a un testo, che lo trattino dunque come un'entità viva. Non siamo lontani, a quanto pare, dagli sforzi linguistici e filosofici del Pierre Menard di Borges, il cui Don Chisciotte, identico a quello di Cervantes, assume un significato totalmente nuovo, dettato da esigenze stilistiche e scelte narrative diverse da quelle dell'autore medievale²¹⁸; dalle ossessioni esegetiche dei vari Aureliano Buendía, il cui ultimo esponente, attraverso le pergamene di Melquíades ripercorrerà il passato della sua famiglia e segnerà la fine della sua storia²¹⁹; dalle elucubrazioni postmoderne dell'Amalfitano di Bolaño, che appende un libro su una corda "para ver si aprende cuatro cosas de la vida real"²²⁰, "per vedere se apprende quattro cose della vita". In tutti questi casi, come in Šarov, la letteratura torna prepotentemente al suo ruolo di generatrice di significati, per arricchire la realtà di nuovi punti di vista, i punti di vista stranianti, deformanti e inediti del margine.

²¹⁸ Cfr Borges J.L., *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in *Finzioni*, trad. di Franco Lucentini, Einaudi, Torino, 1995, pp. 36-47.

²¹⁹ Cfr Márquez G.G., *Cien...cit.*, pp. 548-550.

²²⁰ Bolaño R., *La parte de Amalfitano*, in *2666*, Alfaguara, Barcelona, 2016, p.269.

CONCLUSIONI

Questo studio si è posto l'obiettivo di indagare il rapporto tra storia e magia nel panorama letterario postsovietico attraverso l'analisi di due romanzi: *ŽD* di Dmitrij Bykov e *Do i vo vremena* di Vladimir Šarov. Siamo partiti dall'intuizione del critico Aleksandr Etkind, che, rintracciando una somiglianza tra la letteratura fantastica postsovietica e il canone letterario del realismo magico, ha coniato il termine "storicismo magico". Abbiamo dunque cercato di approfondire il parallelismo creato da Etkind utilizzando gli strumenti critici del realismo magico per sviluppare un'analisi dei romanzi postsovietici in grado di focalizzarsi sul meccanismo di ricerca identitaria che muove gli autori. Alla base di questa dissertazione vi è la necessità di approcciarsi alla letteratura postsovietica da un punto di vista diverso da quello europeo, in modo da tentare di comprendere queste opere "dall'interno". Come abbiamo visto, uno dei presupposti teorici del realismo magico consiste proprio nella ricerca di un linguaggio, di una concezione della realtà, di uno stile, che abbiano carattere peculiare, che si allontanino dalle categorie già esistenti. Analizzando il contrastato rapporto della Russia con l'Europa e l'avversione di gran parte dell'*intelligencija* russa all'approccio illuminista e positivista, abbiamo individuato un primo motivo di affinità tra la condizione dell'intellettuale latinoamericano e di quello russo a proposito delle istanze

provenienti dal “centro”. Attraverso l’intuizione di Etkind sul carattere coloniale dell’impero russo, siamo giunti alla conclusione che il crollo di questo sistema abbia attivato un meccanismo di ricerca identitaria soffocato ben presto dall’avvento del totalitarismo comunista. Ci siamo serviti della teoria di Todorov, che vede nel controllo dei mezzi di informazione la caratteristica fondamentale della colonizzazione, per paragonare postcomunismo e postcolonialismo. Secondo quanto emerso dal nostro studio in entrambi questi casi la fine del regime oppressore ha comportato l’acquisto di una libertà improvvisa a cui è seguita la necessità di una riscoperta identitaria che facesse i conti col passato. Se la letteratura di alcuni territori postcoloniali, come il Sudamerica, ha guardato alla visione del mondo indigena per poi rielaborarla e farla comunicare col presente, quella russa sembra invece aver attinto dal substrato mistico, esoterico e messianico che era stato formalmente bandito dal materialismo scientifico comunista. In entrambi i casi l’abbandono del canone realista si spiega attraverso l’esigenza di trovare un modo più efficace per esprimere le peculiarità della realtà nazionale. Grazie alla critica sul realismo magico abbiamo dunque messo in luce il presupposto filosofico che muove opere altrimenti difficili da comprendere. L’analisi dei due romanzi ci ha permesso inoltre di evidenziare alcuni aspetti ricorrenti negli scritti postsovietici di questo tipo: prima tra tutti l’attenzione dedicata alla storia e il filtro straniante attraverso cui essa viene indagata. *ŽD* e *Do i vo vremja* hanno mostrato in questo senso una coincidenza di vedute rispetto a quali sono i problemi che affliggono la Russia: la circolarità della storia nazionale, il continuo ripetersi degli stessi errori, la tossicità delle ideologie e il frequente ricorso alla violenza. Il romanzo di Bykov è risultato caratterizzato da una forte impronta satirica riscontrabile nella tendenza a costruire caricature di personaggi/movimenti politici di spicco della Russia attuale. La lente del realismo magico ci ha permesso di concentrarci sull’utilizzo dello straniamento come tecnica di decostruzione del discorso dominante, in questo caso della narrazione storiografica ufficiale, e sul carattere folclorico degli elementi magici presenti nell’opera. Per quanto riguarda *Do i vo vremja*, si è visto come la poetica dell’autore consista nel conferire ai personaggi un carattere fortemente allegorico in modo da utilizzarli per sviluppare una vera e propria metafisica della storia, alla quale si

accede dopo aver individuato le chiavi interpretative seminate dall'autore nel corso della narrazione. A questo proposito lo strumento del realismo magico ci è risultato utile per capire come gli artifici letterari utilizzati da Šarov rispondano al preciso intento di restituire alla letteratura il ruolo di generatrice di significati inediti, alternativi e scomodi. In entrambe le opere, tecniche narrative come lo straniamento e la metanarrazione hanno mostrato di rivestire un'importanza fondamentale nella ricerca di un nuovo modo per *raccontare* se stessi. Per quanto riguarda il serbatoio allegorico da cui si attinge per la costruzione degli elementi fantastici si è visto come in tutti e due i casi si tratti di specificità culturali nazionali: il folclore, la fiaba, le visioni mistiche ed esoteriche, il millenarismo.

Una volta stabiliti i presupposti filosofici e le peculiarità stilistiche di questo canone definito "storicismo magico", una raccomandazione per ulteriore ricerche future potrebbe essere quella di indagare in maniera più specifica come questo si sia evoluto tra il 1991 e gli anni '10 del 2000, rintracciando le differenze fondamentali tra le prime opere e quelle più recenti. Si potrebbe così cominciare a tracciare un quadro più completo e complesso di un fenomeno letterario ancora molto poco conosciuto.

ABSTRACT

В моей работе главной задачей является проанализировать с социально-культурной и стилистической точки зрения, литературный канон который имел большое распространение в России с 1991-го года, год распада СССР, по первое десятилетие нового тысячелетия. В данный период, русская литература обращала свое внимание и активно занималась переработкой и воссоединением национальной историей, особенно коммунистического периода, а именно занималась она тем что восстанавливала огромную пропасть возникнувшей между прошлом и будущем. Наблюдается огромная вспышка романов, в которых основная тенденция заключалась в реинтерпретации истории в странном, магическом и даже в мистическом ключе. Неотъемлемое присутствие истории и магии в этих произведениях вызвало интерес у многих критиков, которые дали самые разные прочтения. Среди них больше всего меня поразил анализ, проведенный русским критиком Александром Эткиндром, который ввел термин «магический историзм». Отталкиваясь от магического реализма, задуманного как литературный канон, направленный на разрешение антиномии между обыденным и сюрреалистичным, Эткинд заменил термин «реализм» термином «историзм», чтобы подчеркнуть основное и самое важное различие между магически-реалистичными романами и новым пост-советским каноном: магией проникнута уже не повседневность, а история. В некоторых произведениях такого рода, главные герои совпадают с великими личностями отечественного прошлого, а в других истории вымышленных персонажей непосредственно связаны с великими событиями русской истории. Пытаясь углубить параллелизм, проведенный Эткиндром между этими произведениями и литературным каноном магического реализма, я попыталась сопоставить философские, социальные и культурные потребности, которые двигали магическо-реалистами писателями пост-колониальных территорий, с потребностями интеллектуалов, живущих в постсоветской России.

Таким образом, стилистическая схожесть, связанная с беспрецедентным использованием фантастических элементов, стала поводом для исследования более глубокой социо-культурной схожести между пост-колониализмом и пост-коммунизмом.

Я начала это сравнение с попытки дать достаточно объёмную картину характерных элементов того, что мы называем магическим реализмом. Поэтому я начала с генеалогии термина, уточнив три наиболее важных упоминания, которые он получил в ходе истории, прежде чем он стал достаточно привлекательным, и «скользким» ярлыком группы разнообразных литературных произведений. Хочу отметить первое использование этого термина немецким философом Новалисом, который с помощью того, что он называл магическим идеализмом и магическим реализмом, пытался найти нейтральный аспект между человеком и окружающим миром, не впадая в фихтовский гипер- субъективизм;

затем я проиллюстрировала определение, которое Франц Рох дал в 1925 году термину магический реализм, совместив его с тенденцией, типичной для изобразительного течения, определяемое как Новая вещественность, придавать онейрический характер реалистическим изображениям; наконец, я проанализировала и изучила магический реализм в литературных произведениях Массимо Бонтемелли, который также характеризуется вмешательством сна в реальность. Я пришла к выводу, что во всех этих случаях, несмотря на то что они находятся в разных областях, таких как философия, литература и живопись, и имеют разные смысловые оттенки в трактовках этих трех мыслителей, общая черта магического реализма всегда состоит в поиске баланса между объективным, позитивистским, рациональным измерением реальности и субъективным, мечтательным, бессознательным. Проследив то, что, по-видимому, составляет основную суть этого канона, я попыталась показать, как он использовался латиноамериканскими писателями, для того чтобы стать парадигмой поиска коллективной идентичности. Если до Бонтемелли магия была связана с чисто индивидуалистическим размышлением об отношениях между собой и окружающим миром, то в южноамериканской литературе она становится

выражением языческого и антирационалистического мировоззрения коренных народов. Алехо Карпентьер, объясняя определение «*реал маравийосо*», создает контраст между своей поэтикой и сюрреалистической поэтикой. Он утверждает, что в то время как сюрреалистам необходимо изобретать стилистические уловки, которые вскоре превращаются в бесполезные автоматизмы, чтобы выйти за пределы рационального, для южноамериканского писателя, чудо- это обычная обстановка его собственного мировоззрения. Точно так же Гарсиа Маркес, чей самый известный роман *Сто лет одиночества* станет символом магического реализма, признает, что многие магические эпизоды взяты из реальной жизни и они вовсе не далеки от южноамериканской жизни и реальности в целом. Маркес обогащает свой роман пародийными и сатирическими элементами чтобы деконструировать официальный дискурс в политических, исторических и культурных областях. Эта смесь веры в чудесный характер собственной реальности в противовес статичной природе европейского импортированного реализма и непочтительности, направленной на деконструкцию официальных нарративов, является основой нового способа создания литературы, который будет характерен для многих пост-колониальных территорий с 1970-х годов. Выявив эти черты произведений пост-колониального магического реализма, я попыталась проследить историю России, чтобы сосредоточиться на ряде аспектов, которые показались мне важными для понимания параллелизма между пост-коммунизмом и пост-колониализмом. Я начала с иллюстрации сложных отношений России с европейской культурой, которая была резко импортирована Петром Великим. До этого русская идентичность находила выражение в идее «Москвы, Третьего Рима», то есть в осознании себя последним оплотом православия. Увлечение Петра I Европой приняло форму противостояния типично русским обычаям, считавшимся варварскими и примитивными. Правитель отказался от русского титула "Царь", чтобы принять латинский «Император», он решил построить в невских болотах город, который подражал бы крупнейшим европейским портовыми столицам, так и родился великий Санкт-Петербург, он перенес сюда новую столицу и даже ввел налог на бороды, чтобы побудить русских дворян

принять европейский стиль. Эткинд определяет комплекс петровских реформ как настоящую внутреннюю колонизацию. С этого момента пропасть между дворянами и крестьянами будет становиться все глубже и глубже, затрагивая в конечном итоге все сферы культуры: язык, обычаи и традиции. В то время как русская аристократия научилась перенимать европейский образ жизни, говорила по-французски и читала произведения просветителей, крестьяне, составлявшие явное большинство населения, были совершенно чужды западному образцу, говорили по-русски, были глубоко религиозны и часто придерживались эзотерических сект с разными языческими ритуалами. Это в конечном итоге создает псевдоколониальную ситуацию некоммуникабельности между властью и народом. В этот разлом вписывается третий полюс: интеллигенция. Столкновение с западной культурой стимулировало в русской интеллигенции потребность понять свою специфику, что привело в XIX веке к рождению двух противоположных течений, обозначивших развитие русской мысли в последующие века: славянофилов и западников. Оба этих философских течения в первую очередь заботились о будущем России. В то время как западники предлагали следовать европейской модели, чтобы направить нацию к научному и экономическому прогрессу, славянофилы противились подражательному проекту противников, продолжая мессианское видение, присущее «Москве, Третьему Риму», и представляя для России уникальную судьбу. Однако среди мыслителей-славянофилов не было единства во взглядах на то, какой должна была быть судьба России. В дискуссии участвовало много интеллектуалов, предлагавших разные взгляды, но всех их объединяла уверенность в том, что Россия должна не только противостоять западной модели, но и создать что-то новое, что будет примером для всех других народов. Россия, оплот христианства, сменяется Россией, носительницей всеобщей вести об избавлении от капиталистического атомизма. Поиски идентичности в основе этих философских течений приводили интеллигентов-славянофилов к поиску сущности национального духа в обычаях и привычках крестьян. На рубеже девятнадцатого и двадцатого века мистицизм, эзотеризм и сектантство русского крестьянства стали

источником вдохновения для интеллигенции. Идеализация народа привела к рождению социалистических движений, были организованы так называемые «хождения в народ», студенты переезжали в крестьянские деревни, чтобы подражать их образу жизни и заниматься политическим прозелитизмом. В своей диссертации я сравнила эту идеализацию русского крестьянина с идеализацией *гаучо* и *индейца* в Южной Америке, превращенных интеллектуалами в воплощение национальной души, в хранителя подлинных ценностей, противопоставленных тем, которые были привнесены колонизаторами. Однако в России внутренний кризис и социалистический терроризм привели в первые десятилетия двадцатого века к концу царской империи и рождению Советского Союза. Принятие коммунистической системы, особенно начиная со Сталинского периода, означало конец поисков идентичности, погребенных под новыми определениями, навязанными сверху. Мистицизм, который парадоксальным образом способствовал распространению коммунизма, был запрещен новым правительством, которое приняло диалектический материализм в качестве своего официального философского подхода. Новые цензуры, навязывание системы ценностей которая тоже являлась импортной (коммунистическая идея зародилась в Германии), отказ от религии и эзотерики в пользу тенденциозного рационализма сделали советский режим новым образцом внутренней колонизации. На протяжении всего коммунистического периода писатели были вынуждены придерживаться литературного канона социалистического реализма, который должен был «изобразить действительность в ее революционном развитии». Таким образом, любая попытка экспериментирования подвергалась остракизму, а новаторские стилистические коды, которые нашли выражение в первые два десятилетия двадцатого века, были официально запрещены. Российская идентичность теперь совпадала с коммунистической системой. Отсюда следует, что распад СССР привел к новому кризису идентичности: в этом смысле пост-колониализм и пост-коммунизм вроде бы совпадают. В этот момент современные российские интеллектуалы пытаются найти новый способ сказать о себе и, прежде всего, понять свое прошлое и, следовательно, свое настоящее. В

этом культурном ландшафте переработка истории была вызвана острой потребностью в воссоздании коллективной идентичности. Магический, отчуждающий и мистический элемент, который характеризует эти исторические переделки, также, по-видимому, связан с необходимостью более полного понимания нации. С этой точки зрения особенно значимы два романа, которые я выбрала для анализа. Это *ЖД* Дмитрия Быкова и *До и во время* Владимира Шарова.

Первый, он же самый недавний, опубликованный в 2006 году издательством «Вагриус». Я выбрала его, потому что он содержит серию мотивов, особенно подходящих для анализа через призму магического реализма. Уже из самого пролога можно установить различные параллели с произведением *Сто лет одиночества*. Автор Дмитрий Быков определяет свое произведение как поэма. Использование этого термина оправдано в прологе через размышления, которые соотносят историю и литературу. Быков, приводя такие яркие примеры, как «Энеида» и «Одиссея», а также более современные произведения Маркеса, утверждает, что отличительная черта поэмы состоит не столько в повествовании в стихах, сколько в необходимости заложить основы новой мифологии, которая придаст единство разрозненному народу. Отсутствие общих ценностей, обусловленное исторической травмой или отсутствием единообразной культурной системы, Быков считает одним из важнейших симптомов кризиса национальной идентичности. Автор *ЖД*, не только писатель, но и известный литературный критик, вкратце прослеживает историю отечественной литературы и приходит к выводу, что России не хватает своей эпической поэмы. Великие отечественные писатели, такие как Толстой и Пастернак, хотя и дали жизнь бессмертным произведениям, обвиняются в чрезмерной привязанности к реалистической традиции. Быков утверждает, что поэма, чтобы считаться таковой, должна отделиться от реализма, восприняв в себе фантастические элементы и включать в себе две существенные темы: война и странствие. По его словам, единственной поэмой в истории русской литературы является *Мертвые души* Николая Гоголя. Однако, к сожалению, "вечная российская двойственность, незавершенность и

неоформленность свели автора с ума прежде чем он успел выдумать страну заново". Как известно, на самом деле Гоголь сжег вторую часть поэмы, оставшуюся навсегда незаконченной. Быков заявляет, что хочет продолжить дело великого украинского писателя: среди различных шуточных расшифровок аббревиатуры, давшей название книге, автор выбирает «Живые души» (ЖД), устанавливая при этом четкую линию преемственности между гоголевским шедевром и его книгой. Посредством этой работы он ставит перед собой цель «объяснения нации». Анализируя то, как автор играет с историческим текстом, и источниками, из которых он черпает магические элементы, я попыталась пролить свет на то, как Быков откликается на необходимость заново открыть для себя русский эпос. ЖД — очень длинное и сложное произведение, наполненное цитатами и отсылками не только на политическую ситуацию в современной России, но и на великие исторические события, такие как художественные, философские и литературные, сформировавшие национальную мысль. Это книга, разделенная на две части: «Отправление» и «Прибытие». История разворачивается в ближайшем будущем, когда нефть был заменен новым чудодейственным веществом, флогистоном. Открытие этого нового газа, который можно использовать самым разнообразным образом, привело к нарушению геополитического равновесия в мире. Некоторое его количество есть у всех государств, кроме России и арабских стран, которые, таким образом, стали отстраненными от остального мира. Изолированная Россия впадает в очередную гражданскую войну, которая ведется между двумя фракциями: варягами и хазарами. Как отмечают многие критики, изоляция вкупе с циклическим видением российской истории как непрерывного повторения одних и тех же ошибок — две характеристики, объединяющие фантастические произведения постсоветского пространства. На фоне этого конфликта движутся четыре пары, которые путем странствий смогут выстроить собственную индивидуальность, вдали от предрассудков и шаблонных представлений господствующих идеологий. Особенность работы состоит в том, что предлагается альтернативная теория русской истории, которая, маскируя идеологический конфликт этническим

конфликтом, синтезирует самые большие разногласия и самые большие нерешенные проблемы нации. Таким образом, варяги и хазары становятся аллегориями двух мышлений: тоталитарного и либерального мышления. Их многолетнее и бесплодное противостояние связано с величайшими событиями, ознаменовавшими историю России. В этом смысле Быков много играет с историческими источниками, поскольку выбор терминов «варяги» и «хазары», которыми в историографии обозначают два народа, реально существовавших на территории нынешнего Российского государства, позволяет ему использовать некоторые их характеристики таким образом, чтобы построить аллегорический профиль, делающий их воплощением важнейших идеологических полюсов России. Таким образом, варяги, скандинавы, воины и язычники, влияние которых на зарождение Руси вызывает много споров у историков, становятся в *ЖД* носителями тех анти-индивидуалистических ценностей, на которых основывались самые жестокие диктатуры. Хазары, с другой стороны, в официальной историографии группа туркменских населений, поселившейся в шестом веке на юге России и обращенной в иудаизм, являются здесь воплощением коррумпированной демократии, единственной целью которой является подрывать основы государства. Последние несут ответственность за все те моменты хаоса и анархии, которые характеризовали закат режимов в ходе русской истории, включая революцию 17-го года. Между двумя полюсами Быков вставляет третий полюс: коренное население. Согласно историческому прочтению, представленному героями романа, история России является историей колониального государства. Первоначально населенная мягким, пассивным населением, организованным по кастовой системе, территория, которая сегодня совпадает с русской нацией, была сначала захвачена хазарами, а затем варягами. Таким образом, борьба между этими двумя полюсами строится как непрерывная и вечная внутренняя колонизация двумя неустанно сменяющимися друг друга силами. Коренное население обязано своим выживанием этой постоянной борьбе. Стремясь уничтожить друг друга, варяги и хазары пренебрегли истреблением туземцев, которым, в отличие от аборигенов других колонизированных

территорий, удалось сохранить свой образ жизни нетронутым. Спорный призыв славян к населению севера, а значит, и к варягам, рассказанный Нестором в важнейшем историческом документе о зарождении Русского государства, *Повесть временных лет*, объясняется в *ЖД* необходимостью на часть коренного населения, чтобы избавиться о угнетателей - Хазаров. Это оригинальное использование исторических источников, эта тенденция к альтернативному объяснению реальных исторических событий является одним из преобладающих стилистических приемов в «поэме» и определяется мной как «историческое остранение». Начиная с исследования критика Уорнса о *Сто лет одиночества*, я попыталась применить к *ЖД* идею остранения как уловки, используемой Маркесом для отстранения от самих предпосылок реальности. Уорнс поясняет, что, давая альтернативные объяснения реальным явлениям, например, объясняя притяжение предметов магнитом его способностью пробуждать душу вещей, персонажи Маркеса используют совершенно новый метод для анализа повседневных предметов и явлений. Точно так же Быков, объясняя расказачивание мстью хазар-евреев за казачьи погромы и Сталинские чистки через русский реваншизм 1930-х годов, направленный на ликвидацию хазарских элементов партии, отстраняет те же предпосылки отечественной историографии. Наряду с полезной для интерпретации истории отстраненностью, которая, отходя от общепринятых интерпретаций, проливает свет на более глубокие и сложные стороны русского прошлого (и настоящего), Быков «объясняет нацию» магическими элементами, почерпнутыми из славянского фольклора и сказок. Для анализа данного аспекта я сосредоточилась на двух персонажах «поэмы»: Аше и Волохове. С первым персонажем, который является представителем местной культуры, связано множество символов фольклора. Она объяснит своему спутнику символичность городка Дегунино, где есть печка, всегда дающая пищу, и яблоня, всегда дающая плоды. Она расскажет о балансе, основанном на чередовании двух божеств, Дажд-бога, блудного и доброго, истинного бога славянского пантеона и Жажд-бога, созданного автором, начиная со слова «жажда». Аша также подвергнется преследованиям со стороны своего народа

из-за ее отношений с варягом Бороздиным, от которого родится сын “метис”. Виновная в сочувствии врагу и в утрате местных традиций, женщина становится жертвой тех же верований, которые должны были ее спасти. История другого персонажа, Волохова, которого некоторые критики считают альтер-эго автора, полна элементов, взятых из сказочного жанра. Выдвигаемая мной гипотеза состоит в том, что выбор сказки не случаен, а обусловлен тематическим родством событий Волохова и типичного сказочного героя. В обоих случаях повествование сосредоточено на индивидуальном развитии персонажа, который заново открывает себя при помощи странствий. Волохов, поначалу не подозревающий о своем происхождении и о том, что происходит в России, странствуя, учится лучше узнавать свой народ, но прежде всего самого себя. Первоначально убежденный, что ему суждено основать новое государство, Волохов в конечном итоге сосредоточил все свое путешествие на поисках возлюбленной, обмениваясь информацией с говорящими мышами и разгадывая загадки в заколдованных лесах. Для анализа части, которая относится к его персонажу, я использовала исследования Проппа по структуре славянских народных сказок, обнаруживая удивительные знания Быкова в данном жанре. Наконец я пришла к выводу, что магия, присутствующая в поэме, не служит простым развлечением, а отвечает за цель придания дополнительных граней чрезвычайно сложной работе, конечной целью которой является позволить читателю получить доступ к более глубокому уровню понимания русской культуры и действительности.

Третья глава диссертации посвящена анализу романа Владимира Шарова *До и во время*. Изданного в России в 1993 году, он вызвала настоящий скандал. Автора обвинили в искажении отечественной истории, написании порнографических произведений, а так же в унижении Родины. Среди главных героев романа — выдающиеся персонажи русского прошлого, среди которых выделяются Федоров, Скрябин, Сталин и Ленин. Рассказчик — мужчина средних лет по имени Алеша, страдающий от болезни, из-за которой у него постоянная потеря памяти, и из-за которой его госпитализировали в психиатрическую больницу. Здесь Алеша решает осуществить проект, который он начал еще до госпитализации: написание

синодика, памятной книги, в которой будут записаны самые важные события в жизни людей, которые иначе канули бы в забвение. Идея синодика исходит из исторического эпизода, который стал известен главному герою-рассказчику еще в детстве: Иван Грозный перед смертью решил написать имена всех погибших из-за него, чтобы запомнились навсегда. Память и отношения с Богом — две основные темы, объединяющие различные фрагменты, составляющие произведение. Во время того как Алеша пишет синодик он успевает познакомиться со своими соседями по комнате, которые каждый день рассказывают ему о своей жизни. Среди них выделяется один, по имени Ифраимов, который, в отличие от других, никогда не расскажет о себе, а расскажет историю о трех жизней мадам де Сталь в России, на рубеже девятнадцатого и двадцатого века. Повествование Ифраимова затрагивает величайшие события XX века в России, становясь вскоре основным сюжетом всего романа. Спрятав в своем чреве зародыш власти, Сталь окажет решающее влияние на ход событий, стимулируя сначала зарождение большевизма, а затем сталинского деспотизма. После знакомства с ней Федоров, описываемый здесь как наивный провинциал, выстраивает сложную философскую доктрину, основанную на решении отказаться от Бога и побудить человека к самостоятельному созданию Рая на земле. Подталкиваемый Сталем, он окажется во главе группы интеллектуалов, к которому будут принадлежать многие лидеры революции '17-го года. Мадам де Сталь не только любовница Федорова, но и мать Сталина, с которым позже закрутит роман. Таким образом, свирепые чистки находят объяснение в яростной ревности будущего грузинского диктатора, который не выносит склонности матери-невесты к сексуальным связям с другими членами партии. В конце романа две сюжетные линии, первая, рассказанная Алешей, и вторая Ифраимовым, совпадают, поскольку оказывается, что двое пожилых людей, живущих в больнице, - это те самые Федоров и Де Сталь, которые сформировали русскую историю. Они теперь ожидают всеобщий потоп после которого надо будет переосмыслить устройство нации с нуля. Эта особенная переработка великих событий прошлого, в которой персонажи, реально существовавшие, описываются как способные к перевоплощению, бредящие и

лишенной какого-либо социального торможения, отвечает очень специфической потребности о чем Шаров ясно говорит во многих своих интервью: отказаться от истории фактов, объектов, торговли, чтобы посвятить себя более глубокому исследованию намерений, убеждений, страстей, которые двигали теми, кто определил судьбу миллионов людей. Автор книги *До и во время*, историк по профессии, специализирующийся на периоде смутного времени, часто говорил, что он отказался от истории в пользу литературы, потому что последняя, при ее податливости, казалась более полезным инструментом для вида исследования, которым он хотел заниматься. Шаров противоречит научному характеру историографии, которая, как он утверждает, стремится вычитать семантические оттенки из слов, чтобы сделать их однозначными и плоскими, превращая их в термины. Наоборот, литература, и в особенности проза, играют фундаментальную роль в предотвращении гибели языковой поливалентности и в том, чтобы человек мог пользоваться языком каждый раз новым образом. Фигуральность, множественность возможных интерпретаций, неизбежная двусмысленность художественного текста являются принципиальными для Шарова чертами, позволяющими по-прежнему смотреть на события критически, не останавливаясь на статичности официальных или поверхностных версий. То, что он приводит в действие, перечитывая национальное прошлое без всякого реалистического или рационалистического барьера, есть создание настоящей метафизики истории. Неудивительно, что критик Марк Липовецкий определяет его поэтику как «оксимороническую постмодернистскую метафизику русской истории». Оксимороническое прилагательное связано с сосуществованием в философской концепции, предложенной Шаровым, зла и добра или, что еще более парадоксально, с отождествлением ненависти как высшей формы любви. Согласно прочтению Михаила Эпштейна, русские революционеры, отождествляющие шаровские произведения, суммируют в себе роль жертвы и палача. Исходя из идеи, что известный мир и есть выражение антихриста, они берутся за его разрушение и установление земного рая. Через террор и пытки, революционер позволяет грешнику искупить свои грехи на земле и достичь

Царства Небесного мучеником. Запятнав себя грехом, чтобы спасти души других грешников, он спасает и себя. В произведениях Шарова самые безжалостные тираны в русской истории, Иван Грозный и Сталин, становятся наивными персонажами, которые почти бессознательно творят массовые убийства. Через призму мистики такое понимание реального представляется автору вполне правдоподобным и отсюда и выявляется его упорство в отказе от употребления прилагательного “постмодернистского” для своих произведений. И если для Карпентьера вера была необходимым условием приближения к чудесной действительности, то Шаров в основу своего понимания русской истории понимает веру, как веру фанатичную, мессианскую и пугающую. Я попыталась подчеркнуть, как исторические переработки автора основаны на аллегорической характеристике реально существовавших персонажей, которые, подобно Быковским варягам и хазарам, становятся воплощением идей. В отличие от автора *ЖД*, Шаров не дает альтернативных объяснений реальных событий, а создает мир, в котором то, что в действительности было только потенциальным, становится конкретным и действенным. В этом мире мадам де Сталь, писательница и покровительница революционной Франции, становится аллегорией революции и, в общем, влияния западной мысли на философские и политические движения России. Ее отношения с Федоровым, от которых берут начало важнейшие события русского XX века, — это метафора того, как марксистская идея, взаимодействуя с мистикой, опьяняла интеллигенцию новым революционным пылом. Если Сталь представляет Запад, то Федоров, несомненно, является воплощением русского миллениаризма. Двумя другими персонажами романа *До и во время*, анализируемыми в этой диссертации, являются Скрябин, теоретизирующий неизбежность террора, и Сталин, воплощающий его в жизнь. Парадоксально, из всех исторических личностей, использованных Шаровым в построении романа, Сталин кажется наиболее пассивным, наименее сложным и наименее боязливым. Согласно концепции, которую хочет предложить автор, за злодеяниями одного человека стоит длинный список персонажей, которые на протяжении многих лет вырабатывали заумные философские, мистические и религиозные теории для

оправдания преступлений и всех видов жестокостей. На мой взгляд, намерение Шарова состоит не столько в том, чтобы дать оправдание террору, а в том, чтобы проследить историю идей, чтобы понять происхождение этого террора, чтобы проследить его теоретический корень. Не ограничивая зверства делом одного тирана (как в случае со Сталиным), он позволяет читателям распознать различные, более или менее тонкие формы, которые может принимать террор. Таким образом, значение литературы становится особенно очевидным: благодаря устранению типичных для науки позитивистских и рационалистических барьеров она позволяет нам копать глубже. Последняя часть диссертации посвящена тому, как автор использует литературное средство, сея по всему произведению ряд подсказок, которые облегчают читателю его интерпретативную миссию. Я попыталась подчеркнуть, что фрагменты, из которых состоит роман до того, как он войдет в основную историю, на самом деле действуют в качестве прелюдии, предвосхищая многие темы и приемы, которые позже будут характеризовать суть произведения. В этом смысле, изучая, как автор играет с литературным посредником, чтобы снова дать ему роль генератора значений, я сравнила металитературные игры *До и во время* с играми таких авторов, как Борхес, Маркес и Боланьо. Таким образом, посредством этого исследования, используя критический подход магического реализма, я попыталась понять, как современные русские авторы превратили литературу в инструмент исследования идентичности, расширяя, благодаря фантастическим элементам и стилистическим приемам, семантические и философские возможности исторического текста.

Bibliografia

Opere

Bolaño R., *La parte de Amalfitano*, in 2666, Alfaguara, Barcelona, 2016.

Borges J.L., *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in *Finzioni*, trad. it. di Franco Lucentini, Einaudi, Torino, 1995.

Bykov D., *ŽD*, Vagrius, Moskva, 2006.

Carpentier A., *El reino de este mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 2011.

Erofeev V., *Mosca-Petuski. Poema ferroviario*, trad. it. di Paolo Nori, Quodlibet, Macerata, 2014.

Majakovskij V., *Schiaffo al gusto corrente*, in *L'avanguardia russa*, a cura di Serena Vitale, Mondadori, Milano, 1979.

Márquez G.G., *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid, 2003.

Pelevin V., *Babylon*, trad. it. di Renna K. e Olear T., Mondadori, Milano, 2000.

Pelevin V., *Il Mignolo di Buddha*, trad. it. di Renna K. e Olear T., Mondadori, Milano, 2000.

Šarov V., *Do i vo vremja, L'Age d'Homme- Naš dom*, Moskva, 1995; trad. it. di Wolkonsky M.C., *Prima e Durante*, Volland, Roma, 1996.

Šarov V., *Repeticii*, ArsisBooks, Moskva, 2009, trad. ing. di Ready O., *Before and during*, Dedalus, Sawtry, 2014.

Solženicyn A., *Una giornata di Ivan Denisovič*, trad. it. di Ornella Discacciati, Einaudi, Torino, 2019.

Sorokin, *Galuboe Salo*, Ad Marginem, Moskva, 1999.

Critica

Agapkina T.A., *Simvolika derev'ev v folklore i tradicionnoj kul'ture slavjan: jablonja*, Institut slavovedenija RAN, Moskva, 25/03/2017.

Ashcroft B., Griffith G., Tiffin H., *The Empire Writes Back. Theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge, London, 1989.

Berdjaev N., *L'idea russa. I problemi fondamentali del pensiero russo (XIX e inizio XX secolo)*,

trad. it. di Cinzia de Lotto, Ugo Mursia Editore, Milano, 1992.

Bezzubcev-Kondakov A., *Nepredskazuemaja real'nost' Vladimira Šarova*, in «Severnaja Avrora», (11)2010, <<http://reading-hall.ru/publication.php?id=3704>>.

Bykov D., *ŽD. Glavy iz poemy*, in «Oktjabr'» (8)2006, <<https://magazines.gorky.media/october/2006/8/zhd.html>>.

Campra R., *America Latina: l'identità e la maschera*, Meltemi, Roma, 2000.

Čancev A., *Fabrika antiutopii: distopičeskij diskurs v rossiskoj literature serediny 2000-ch*, in «NLO», (4)2007, <<https://magazines.gorky.media/nlo/2007/4/fabrika-antiutopij.html>>.

Carpi G., *Storia della letteratura russa. Dalla rivoluzione d'ottobre ad oggi*, Carocci editore, Roma, 2016.

Carpi G., *Russia prebellica, una cultura al limite II*, in «Aura», (1)2021, <<https://www.aurarivista.it/russia-prebellica-una-cultura-al-limite-ii/>>.

Catani V., Ragone E., Scacco A., *Il gioco dei mondi: le idee alternative della fantascienza*, Dedalo, Bari, 1985.

Dimova P.D., *Revoljucija kak kosmičeskaja misterija Skrjabin v romane "Do i vo vremja" V. Šarova*, in *Vladimir Šarov: po tu storonu istorii*, a cura di Lipoveckij M. e De Lja Fortel' A., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2020, ed. kindle (ISBN 978-5-4448-1393-5), pp.632-672.

Dobrenko E. e Lipovetsky M., *The burden of freedom: Russian literature after communism*, in *Russian Literature since 1991*, a cura di Dobrenko E. e Lipovetsky M., Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp.1-19.

Dobrenko E., *Recycling of the Soviet*, in *Russian Literature since 1991*, a cura di Dobrenko E. e Lipovetsky M., Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp. 20-44.

Duncan, P. J. S., *Russian messianism*, Routledge, Londra, 2000.

Durix J., *Mimesis, genres and Post-colonial discourse. Deconstructing Magic Realism*, Macmillan, London, 1998.

Epstein M., *The origins and the meaning of Russian postmodernism*, The National council for Soviet and East European research, Washington, 16/06/1993.

Epštejn M., *Satanodiceja religioznyj smysl russkoj istorii po Vladimiru Šarovu*, in *Vladimir Šarov: po tu storonu istorii*, a cura di Lipoveckij M. e de Lja Fortel' A., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2020, ed. kindle (ISBN 978-5-4448-1393-5), pp. 310-343.

Etkind A., *Stories of the Undead in the Land of the Unburied: Magical Historicism in Contemporary Russian Fiction*, "Slavic Review", (3)2009, vol.68, pp.631-658.

- Etkind A., *Internal Colonization. Russia's Imperial Experience*, Polity Press, Cambridge, 2011.
- Etkind A., *Magical Historicism*, in *Russian Literature since 1991*, a cura di Lipovetskij M. e Dobrenko E., Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp. 104-119.
- Etkind A., *Chlist. Sekty, literatura i revolucija*, Novoe literaturnoe obozrenie, Mosca, 2019.
- Faris W. B. e Zamora L. P., *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham, 1995.
- Gabrielova A., *Rifmy i refreny chudožestvennoe vremja v romanach Vladimira Šarova*, in in *Vladimir Šarov: po tu storonu istorii*, a cura di Lipoveckij M. e de Lja Fortel' A., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2020, ed. kindle(ISBN 978-5-4448-1393-5), pp.673-705.
- Ivanickaja E., *Absurd našej žizny. Beseda s Vladimirom Šarovym*, in «Moskovskie novosti», (39)2002, <<http://www.litkarta.ru/dossier/absurd-nashei-zhizni/>>.
- Joset J., Introducción a *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid, 2003.
- Karamzin N., *Zapiska o drevnej i novoj Rossij*, Nauka, Mosca, 1991.
- Kukulin I., *Elektra, sestra palisandra narrativy fantastičeskogo rodstva i ich funkcii v romanach Vladimira Šarova*, in *Vladimir Šarov: po tu storonu istorii*, a cura di Lipoveckij M. e de Lja Fortel' A., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2020, ed. kindle(ISBN 978-5-4448-1393-5), pp.500-524.
- Lipoveckij M. e Etkind A., *Vozvraščenie tritona: sovetskaja katastrofa i postsovetskij roman*, in «NLO», (6)2008, <<https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveczkij-8212-aleksandr-etkind-vozvrashh-enie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html>>.
- Lipovetsky M., *The Formal is political*, in «The Slavic and East European Journal», (2)2016, vol.60,pp.185-204.
- Lipoveckij M., *Teologija terrora istoričeskij metasjužet v romanach Šarova*, in *Vladimir Šarov: po tu storonu istorii*, a cura di Lipoveckij M. e de Lja Fortel' A., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2020, ed. kindle(ISBN 978-5-4448-1393-5), pp. 372-416.
- Marco J., *Estudio introductivo a Gabriel Garcia Márquez, Cien años de soledad*, Espasa-Calpe, Madrid, 1983.
- Mendoza P. A. , *The Fragrance of Guava: Conversations with Gabriel García Márquez*. Faber and Faber, Londra 1988.
- Minkova Y., *The Squid and the Whale à la russe: Navigating the "Uncanny" in Dmitry Bykov's "ZhD"* , in «The Russian Review», (2)2013, vol.72, pp. 285-302.
- Minc Z., *La poetica del simbolismo russo. Tre saggi teorici*, in «eSamizdat», (13)2020, pp. 273-283.

Nestore l'Annalista, *Cronaca degli anni passati (XI-XII secolo)*, trad. it. di Alda Giambelluca Kossova, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo, 2005.

Paszkievicz H., *The Making of the Russian Nation*, Greenword Publishing Group, Westport, 1977.

Possamai D., *Al crocevia dei due millenni. Viaggio nella letteratura russa contemporanea*, Esedra editrice, Padova, 2018.

Propp V. Ja., *La fiaba russa. Lezioni inedite*, trad. it. di Franca Crestani, Einaudi, Torino, 1990.

Pustovaja V., *Skifija v serebre: «Russkij proekt» v sovremennoj proze*, in «Novyj mir», (1) 2007, <https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2007/1/skifiya-v-serebre.html>.

Redi O., *Kak sdelany romany Šarova “Repeticii” i “Do i vo vremja”*, in *Vladimir Šarov: po tu storonu istorii*, a cura di Lipoveckij M. e de Lja Fortel' A., Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva, 2020, ed. kindle (ISBN 978-5-4448-1393-5), pp. 468-499.

Riasanovsky N., *The Norman Theory of the Origin of Russian State*, in «The Russian Review», (1)1947, vol.7, pp. 96-110.

Ryklin M., *Vremija diagnoza*, Logos, Moskva, 2003.

Šarov V., *Ja ne čuvstvujju sebja ni učitelem ni prorokom*, in «Družba narodov», (8)2004, <<https://magazines.gorky.media/druzhba/2004/8/ya-ne-čuvstvuyju-sebja-ni-uchitelem-ni-prorokom.html>>.

Šarov V., *Oktjabr' semnadcatogo i konec istorii*, in «Znamija», (6)2018, <<https://magazines.gorky.media/znamia/2018/6/oktyabr-semnadczatogo-i-konecz-istorii.html>>.

Simpkins S., *Magical Strategies: The Supplement of Realism*, in «Twentieth Century Literature», (2)1988, vol.34, pp. 140-154.

Slezkine Y., *Il Secolo ebraico*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2011.

Šklovskij V., *O teorii prozy*, Federacija, Moskva, 1929.

Todorov T., *The Conquest of America: The Question of the Other*, University of Oklahoma Press, Norman, 1999.

Warnes C., *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, Palgrave Macmillan, Londra, 2009.

Wolkonsky M.C., *il gioco, il mito, la memoria*, in V. Šarov, *Prima e Durante*, Voland, Roma, 1996.

Young G.M., *I cosmisti russi. Il futurismo esoterico di Nikolaj Fedorov e dei suoi seguaci*, Tre Editori, Roma, 2017.

Sitografia

Andreeva O., «Žizn'- eto tol'ko ispytatel'nyj srok». *Pisatel' Vladimir Šarov o literature i smysle ruskoj istorii*, 20/08/2018, <<https://gorky.media/context/zhizn-eto-tolko-ispytatelnyj-srok>>.

Bykov D., *Biografija*, <<http://dmibykov.ru>>.

Berezin L., *Istorija pro Vladimira Šarova-1*, 2009/01/15, <<https://berezin.livejournal.com/957252.html>>.

Dmitrij Bykov: *Living Souls*, <<https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/bookshow/dmitry-bykov-living-souls/2947400#transcript->>.

Gobetti G., *STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise-Germaine, baronessa di*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/stael-holstein-anne-louise-germaine-baronessa-di_%28Enciclopedia-Italiana%29/>.

Lipovetsky M., *Theology of Terror: Vladimir Sharov's Historiographic Metafiction*, <<https://www.youtube.com/watch?v=3X4Adm9fIZE&t=745s>>.

Rosa A. A., *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1971, vol.12, <https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-bontempelli_%28Dizionario-Biografico%29/>.

Shapira D., *So, Who were the Khazars?*, "Tablet Magazine", 29/01/2021, <<https://www.tabletmag.com/sections/history/articles/history-detective-shapira-khazars>>.

