



Dottorato in Lingue, letterature e culture straniere

XXXVIII ciclo

Per una poetica del sensibile. L'esperienza e la (de)costruzione
del corpo nei racconti di Pasternak, Babel' e Pil'njak.

Dottoranda: Kristina Polakova

Supervisor: Laura Piccolo (Università Roma Tre)

Supervisor di cotutela: Luba Jurgenson (Sorbonne Université)



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV (Ed 020)

Laboratoire de recherche
Eur'Orbem

T H È S E

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : études slaves

Présentée et soutenue par :

Kristina POLAKOVA

le : 12 juin 2026

Per una poetica del sensibile.

L'esperienza e la (de)costruzione del corpo
nei racconti di Pasternak, Babel' e Pil'njak.

Sous la direction de :

Mme Luba JURGENSON – Professeur, Sorbonne Université

Mme Laura PICCOLO – Professeur, Università Roma Tre

Membres du jury :

M. Jean-Philippe JACCARD – Professeur émérite, Université de Genève

M. Daniel BARIC – Professeur, Sorbonne Université

Mme Claudia CRIVELLER – Professeur, Università di Padova

M. Duccio Colombo – Professeur, Università di Palermo

Indice

Introduzione	5
1. Obiettivi della tesi.....	5
2. Corpus	8
2.1. Coordinate testuali	20
3. Metodologie	21
4. Struttura del lavoro	38
Avvertenza.....	45
1. Inquadramento preliminare della questione.....	47
1.1. Cosa significa parlare di corpo	47
1.2. Di quale corpo parliamo?.....	53
1.3. Verso il corpo sovietico	64
1.4. Il corpo sovietico	83
1.5. Tre autori sul corpo.....	87
1.5.1. Boris Pasternak.....	89
1.5.2. Isaak Babel'	96
1.5.3. Boris Pil'njak.....	100
2. Il rifiuto del corpo	106
2.1. I rifiuti del corpo	107
2.1.1. Sangue.....	107
2.1.2. Escrementi, urina, sudore	125
2.1.3. Vomito.....	135
2.2. Il corpo come rifiuto	145
2.2.1. Corpi scomodi: invalidi di guerra e disabili nella neonata società sovietica..	145
2.2.2. Frammentazione del corpo, della società e dei paradigmi del sapere	155
2.3. Oggetti rifiutati vs rifiuto dell'oggetto	166
2.3.1. L'assiologia dei rifiuti	166
2.3.2. Pars construens: lo scarto, gli scarti	176
2.3.3. Poetica dei rifiuti	185
3. Il corpo dell'altro	209
3.1. Sacro e profano	209
3.1.1. Ortodossia / eresia.....	217

3.1.2. L'artista eretico e parricida	228
3.2. Infezioni, inversioni e fine della linea romantica	242
3.2.1. Il corpo femminile.....	243
3.2.2. Il corpo come valore di scambio	265
3.2.3. Maternità e paternità	279
3.3. Il corpo degli altri, un agente contaminante?.....	294
3.3.1. Ebrei.....	294
3.3.2. Altre presenze allogene.....	304
3.3.3. Bambini	319
4.1. Il corpo cosmico	337
4.1.1. Un mondo liquefatto	337
4.1.2. Presenzialità delle cose	358
4.1.3. Intra-relazioni	368
4.2. La prosa del mondo	374
4.2.1. Testo e mondo	374
4.2.2. Legami alternativi	381
4.2.3. Siderazione dell'ipseità.....	391
4.3. Il corpo del testo	401
4.3.1. Materialità della lingua	401
4.3.2. Il principio del piacere e il piacere del testo.....	414
4.3.3. Percezione e ricreazione: il ruolo del lettore	426
5. Conclusione.....	446
Bibliografia	459
Bibliografia primaria	459
Altri autori citati.....	459
Isaak Babel'	459
Boris Pasternak	464
Boris Pil'njak	468
Bibliografia generale	470

Introduzione

1. Obiettivi della tesi

Lo studio origina da una curiosità intellettuale – o, piuttosto, vi giunge, ma a fini di chiarezza espositiva il punto d’arrivo verrà presentato come punto di avvio – relativa al rapporto tra l’immagine trasgressiva del corpo e la natura poetica, resistente a una lettura ‘immediata’, caratteristica di una serie di testi in prosa all’interno del panorama letterario della Russia degli anni Venti che viene spesso denominata *ornamental’naja proza* (prosa ornamentale). Ci si propone di mostrare la validità di questa correlazione volgendo l’attenzione a un corpus di tre autori scelti sulla base della compresenza dei due criteri appena delineati, uno apparentemente ‘tematico’ (il corpo) e uno ‘formale’ (la prosa densa e polisemica).

Il periodo degli anni Venti, su cui si è scelto di focalizzarsi, si presenta come un momento di straordinaria convergenza tra le aspirazioni sociopolitiche e le ricerche artistiche¹, oltre a prestarsi come laboratorio per sottoporre il corpo umano a forme di violenza e privazione senza precedenti, accompagnate da processi di riconcettualizzazione radicali e multiformi. Il discorso ideologico ambisce a forgiare un nuovo corpo collettivo purificato della sua fragilità organica, delle pulsioni individuali e dei processi biologici improduttivi. Allo stesso tempo, gli esperimenti del modernismo mettono in discussione il canone rappresentativo del realismo con i suoi canoni percettivi, descrittivi, psicologici e narrativi, appropriandosi di modalità formali inedite che sembrano trovare nell’esperienza del corpo, sofferente e gioioso, un sito privilegiato di espressione. La sfera marginalizzata del corpo attrae nel campo letterario una serie di elementi altrettanto tabuizzati e silenziati, identità e realtà ‘altre’ sull’esclusione e

¹ In una nota acuta Mario Caramitti individua il nucleo dell’intreccio di arte, utopia e politica nella Russia post-rivoluzionaria: «Il terreno su cui la convergenza di dinamiche utopiche e sociopolitiche ha l’impatto più vistoso è però, fuor di dubbio, quello artistico in senso lato. Per un sorprendente concorso di circostanze le avanguardie storiche e la rivoluzione insistono sugli stessi piani funzionali di ribaltamento integrale del canone antecedente e introduzione di forme di assoluta novità (si pensi, invece, a quanto stride il connubio tra classicismo e Rivoluzione francese). In maniera del tutto inaspettata l’avanguardia si ritrova al potere e dà vita a uno dei più prodigiosi decenni creativi della storia» (M. CARAMITTI, “Come alla vigilia di una felicità eterna” in Id., a cura di, *Sogni. La grande prosa russa del primo Novecento*, Atmosphere Libri, Roma 2022, p. 336).

sullo sfruttamento delle quali si basa il sistema sociale, economico, filosofico delle grandi narrazioni storiche².

Sarah Cole riconosce in questa tendenza demistificatoria un tratto generale del modernismo:

How could modernism, in fact, not be essentially and deeply concerned with violence, given its commitment to deconstructing great cultural institutions that are fundamentally sustained by violence, such as gender, social hierarchy, and empire, and to exploring the human psyche? It is astonishing, indeed, how thoroughly the problematic of violence as an organizing cultural and aesthetic fact underwrote the literature of the years between 1890 and 1940³.

Per la studiosa del modernismo inglese diventa centrale, come lo è necessariamente nel nostro lavoro, la questione della violenza in quanto sintomo visibile della crisi di valori che ha luogo tra la fine dell'Ottocento e la fine del Novecento e che porta in superficie il caos sottostante all'ideologia del progresso, della logica filosofica, delle gerarchie culturali, del paradigma di un discorso chiaro e trasparente. La violenza fornisce altresì il modello formale di una profonda dislocazione e discontinuità, diventando «one of the defining forms around which the individual life would be understood and narrated»⁴. L'universo letterario dà ricovero all'eterogeneità dei fenomeni, ivi compreso il manifestarsi della violenza, assorbendola tramite diverse vie «submerging and muting, but also of telling and making visible [...] into a textual world where beauty and ugliness jostle for supremacy»⁵.

Questo studio mostra il modo in cui le strategie del modernismo – frammentazione, opacizzazione, metonimia – si delineano come attributi della sfera del marginale, dell'eterogeneo e del non-funzionale, della scrittura stessa come processo di

² In tal senso, si percepisce uno spirito di riscatto e liberazione affine, ancora a una volta, ai processi rivoluzionari in corso. Gli 'scopi' e le modalità di affermazione, tuttavia, sono radicalmente incompatibili.

³ S. COLE, *At the Violet Hour. Modernism and Violence in England and Ireland*, Oxford University Press, New York 2012, p. 4.

⁴ Ivi, p. 239.

⁵ Ivi, p. 247.

«dispossessionamento»⁶ che entra in un circuito di scambio alternativo in cui il senso esiste soltanto in un divenire continuamente ricreato. L'«etica dell'estetica» che viene a generarsi resiste alla codificazione univoca del Logos e mette in discussione tutte le gerarchie, comprese quelle tra autore / testo, autore / lettore e di conseguenza anche autore / critico. In maniera paradossale, il testo letterario diventa il contenitore di quanto continua a sfuggire a un discorso all'insegna dell'efficienza comunicativa, ponendosi come dimensione alternativa al paradigma, legato al naturalismo filosofico e linguistico, della rappresentazione, del realismo e dello psicologismo letterario. Spazio eccedente di libertà e di piacere improduttivo, la letteratura si offre come una domanda senza risposta alla metafisica fallace della storia e alle sue ricadute tangibili che informano tutto il Novecento.

Tra le principali categorie di pensiero sovvertite all'interno dei testi si trova la logica disgiuntiva (A è diverso da B , o $A \neq B$) instaurata da Platone e in seguito formalizzata da Aristotele nei due principi fondamentali di identità e non contraddizione (se A è uguale ad A non può essere allo stesso tempo non- A)⁷. In questo sistema filosofico il corpo rappresenta un problema, dal momento che si distingue per un'essenziale ambivalenza; la sua vita è incodificabile, è questo, «ma anche quello»⁸, « A e non- A »⁹. Theodor Adorno e Max Horkheimer mostrano come i principi della metafisica, risalenti a Platone e Aristotele, gettino le basi di una visione oggettiva che nel tempo si impone come «naturale», pur poggiando su delle premesse che storicamente si rivelano fallaci e obsolete:

I concetti filosofici con cui Platone e Aristotele spiegano ed espongono il mondo, sollevavano – con la loro pretesa di validità universale – i rapporti «fondati» da essi al grado della realtà vera. Essi [...] riflettevano con uguale purezza le leggi della fisica, l'uguaglianza dei cittadini di pieno diritto e l'inferiorità di donne, bambini e schiavi. Il linguaggio stesso conferiva, ai

⁶ Il termine è preso in prestito da uno scritto postumo di Italo Calvino: «Scrivere è dispossessionarsi non meno che il buttar via, è allontanare da me un mucchio di fogli appallottolati e una pila di fogli scritti fino in fondo, gli uni e gli altri non più miei, deposti, espulsi» (I. CALVINO, *La poubelle agréée*, "Paragone. Mensile di arte figurativa e letteratura", 324, febbraio 1977, pp. 19-20).

⁷ «È impossibile che la stessa cosa, ad un tempo, appartenga e non appartenga a una medesima cosa [...]. È questo il più sicuro di tutti i principi [...] per sua natura, costituisce il principio di tutti gli altri assiomi. [...] [L]a sostanza di una cosa significa che l'essenza di essa non può essere niente altro» (ARISTOTELE, *Metafisica*, trad. G. Reale, Rusconi, Milano 1997, pp. 143, 145, 153).

⁸ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 11.

⁹ Ivi, p. 12.

rapporti di dominio, l'universalità che aveva assunto come mezzo di comunicazione di una società civile¹⁰.

La materialità del corpo e del linguaggio, in particolare del significante, con la loro capacità di catalizzare un'alterità irriducibile che non smette di sfidare il discorso della categorizzazione, dell'astrazione e della reificazione, resta una delle principali riserve di innovazione della produzione letteraria qui esaminata.

Infine, da un punto di vista metodologico, l'ultimo capitolo vuole presentare un'applicazione possibile di quella profonda ecologia della letteratura i cui germogli filosofici e letterari sono intravisti da Leonid Geller nel modernismo russo e che lo studioso auspica possa affermarsi come uno sviluppo fecondo e all'avanguardia della critica letteraria contemporanea¹¹.

2. Corpus

Lo studio non intende adoperare il corpus alla stregua di una griglia interpretativa da sovrapporre in maniera rigida e classificatoria alla letteratura del periodo preso in esame per tre ragioni principali: la capillarità delle intersezioni tra tendenze che si possono rilevare tra le opere del corpus e quelle di altri 'corpora possibili', scartati anche sulla base delle limitazioni pragmatiche imposte dal lavoro di tesi; la resistenza dello stesso oggetto di studio alle maglie, per quanto elastiche, di classificazione a variabile ridotta; ce ne dissuade, infine, la natura 'eccezionale' dei testi del corpus, nel senso di opere eccentriche rispetto a delle tendenze mediane grosso modo rintracciabili nella letteratura coeva interessata al tema del corpo. Discostandosi dal canone del 'realismo', ossia della produzione letteraria socialmente percepita

¹⁰ M. HORKHEIMER, T. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. R. Solmi, Einaudi, Torino 1966, p. 30.

¹¹ L. GELLER, *O kompleksnoj složnosti, ili na puti k èkologii literatury*, "Slavica almanac", 11, I, 2005. L'approccio teorico proposto da Geller è esposto nella sezione metodologica del presente capitolo.

e riconosciuta come ‘verosimile’¹², la prima apparizione di questi testi innovativi porta a una riconfigurazione del sistema¹³.

Il corpus comprende tre raccolte di racconti: *Rasskazy* (Racconti, 1925) più il racconto lungo *Povest’* (Racconto, 1929) di Boris Pasternak, *Konarmija* (L’armata a cavallo, 1926) di Isaak Babel’ e *Rasplësnutoe vremja* (Il trabocco del tempo, 1927) di Boris Pil’njak. La forma del racconto (e nel caso di Pasternak e di Pil’njak del racconto lungo, la *povest’*) è stata scelta come particolarmente atta a rispecchiare i mutamenti cui va incontro l’evoluzione letteraria negli anni Venti. Fucina di sperimentazione con generi, stili e tipologie narrative eterogenee, il racconto convoglia delle riflessioni artistiche spesso in parallelo con fasi storiche di crisi e di transizione, come osserva Lyudmila Parts:

the short story answered the demands of a modern consciousness characterized by a sense of epistemological uncertainty, ambiguity, and fragmentariness. [...] When our hold on reality is no longer taken for granted, when experience itself becomes fragmented, individualized to the point of dissociation, then the modern short story moves to the foreground of the literary process¹⁴.

Frank O’Connor considera la *short story* la forma narrativa che, in contrasto con il romanzo, dà spazio ai gruppi e personaggi socialmente emarginati, intravedendovi

¹² Si veda a tal proposito il complesso ma fondamentale saggio R. JAKOBSON, *Il realismo nell’arte*, trad. G. Bravo in T. Todorov, a cura di, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968. In particolare il saggio mette in luce l’importanza determinante dei «tratti inessenziali» (ivi, p. 101) dell’opera letteraria.

¹³ Il rapporto tra opera e tradizione viene formulato da T.S. Eliot nel noto saggio *Tradition and the Individual Talent* (1919): «[W]hat happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new» (T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent* in ID., *Selected Essays*, Harcourt, Brace & World, New York 1960, p. 5).

¹⁴ L. PARTS, *Introduction: The Short Story as the Genre of Cultural Transition* in Ead., ed., *The Russian Twentieth-Century Short Story. A Critical Companion*, Academic Studies Press, Brighton (MA) 2010, p. XVII. Per uno studio sul genere del *bytovoj rasskaz* (racconto della vita quotidiana) nella produzione di Pil’njak si veda anche E. BABKINA, *Sistema žanrov v tvorčestve Borisa Pil’njaka: učebnoe posobie*, Izd. AmGPGU, Komsomol’sk-na-Amure 2011, p. 90: «Бытовая проза 1920-х годов представлена преимущественно жанром рассказа. Обращение писателя к этой малой повествовательной форме было продиктовано временем. Давно отмечено, что в определенные фазы жизни некоторые из жанров оказываются наиболее востребованными. В переломную эпоху, которую представляет собой рубеж XIX–XX вв., именно такая малая жанровая форма, как рассказ, позволила динамично отразить определенные социальные сдвиги, распадение целостной модели мира в мироощущении кризисной эпохи».

an attitude of mind that is attracted by submerged population groups, whatever these may be at any given time-tramps, artists, lonely idealists, dreamers, and spoiled priests. The novel can still adhere to the classical concept of civilized society, of man as an animal who lives in a community [...]; but the short story remains by its very nature remote from the community – romantic, individualistic, and intransigent¹⁵.

Ciò vale sicuramente per Babel', al quale O'Connor dedica un capitolo del suo studio. Le tre declinazioni del genere scelte per il corpus presentano affinità e differenze importanti. Le miniature limatissime Babel', infatti, testimoniano di una ricerca estetica in parte diversa da quella che si trova alla base dei 'montaggi' di Pil'njak o ancora della prosa poetica di Pasternak. Le raccolte, pubblicate tra il 1925 e il 1927, si inseriscono nel delicato contesto della metà degli anni Venti: l'anno successivo avrebbe segnato la fine della NEP e l'inizio del primo piano quinquennale, accompagnato dall'irrigidirsi della vita culturale, sempre più soggetta alle critiche della RAPP (Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej), fino allo scioglimento 'volontario' di tutte le associazioni letterarie nel 1932¹⁶. Il periodo che va dall'apogeo delle avanguardie storiche alla loro affermazione trasversale (dalla critica alle arti visive, dalla grafica all'architettura)¹⁷ tracima di opere dal carattere innovativo. Il corpo, a partire dalla sua dimensione più fisiologica, si pone al centro della produzione di autori quali Vsevolod Ivanov, Lidija Sejfullina e Nikolaj Nikitin, oltre a Pil'njak e Babel', come sottolinea Aleksandr Voronskij nel suo saggio su quest'ultimo¹⁸. A questa lista si possono aggiungere senza esitazione Evgenij Zamjatin, Jurij Oleša e Andrej Platonov. La necessità di giustificare il nostro corpus diventa tanto più necessaria. Perché proprio Babel', Pil'njak e Pasternak? Consideriamo alcuni tratti di convergenza e divergenza prima di arrivare all'aspetto comune che ne convoglia l'interesse nella prospettiva del presente lavoro.

¹⁵ F. O'CONNOR, *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, World Pub. Co., Cleveland 1963, pp. 20-21.

¹⁶ «After 1932 [...] Pereval, Smithy, RAPP, Lef, Constructivists, and others, were dissolved by Party fiat, and all writers were gathered together into a single Union of Soviet Writers with a single program and purpose in order to facilitate centralized control of writing and publishing» (E. BROWN, *Russian Literature since the Revolution*, Collier-Macmillan, London 1969, p. 113).

¹⁷ Per una possibile distinzione tra modernismo e avanguardia si vedano le sintetiche considerazioni di Victor Erlich, che sposta la riflessione all'opposizione dinamica di due tendenze interne al modernismo stesso, di cui la prima viene definita «mimetica» o «tematica» e la seconda «autotelica» (V. ERLICH, *Modernism and Revolution. Russian Literature in Transition*, Harvard University Press, Cambridge MA – London 1993, p. 3 ss.).

¹⁸ A. VORONSKIJ, *Stat'i. Andrej Belyj, Evgenij Zamjatin, Isaak Babel', Boris Pil'njak*, Ardis, Ann Arbor 1980, p. 102.

Pil'njak e Babel' trovano entrambi la morte nel clima repressivo delle purghe degli anni Trenta: il primo viene giustiziato nel 1938¹⁹, il secondo nel 1940²⁰. In questo scenario, Pasternak rappresenta un caso a parte, incarnando la continuità di una produzione letteraria avviata negli anni Dieci e Venti, sviluppo che non trova riscontro negli altri due autori. Tutti e tre sono invece scrittori sovietici che decidono di restare in patria dopo la Rivoluzione, tentando di portare avanti la propria produzione artistica in un clima culturale via via più oppressivo.

Una prosa ricca di procedimenti solitamente ascrivibili al discorso poetico²¹, comune a tutti e tre gli autori, ha portato la critica a inquadrare Babel' e Pil'njak come esponenti della cosiddetta *ornamental'naja proza*, termine usato da Viktor Šklovskij in un saggio dedicato alla prosa di Andrej Belyj, del quale Pil'njak in particolare è visto come epigono da non pochi recensori di quegli anni²². Lasciando da parte la pertinenza e l'utilità di questa categoria storico-letteraria, particolarmente difficile da usare, inoltre, nel caso della *proza poëta* (prosa di poeta) di Pasternak, ci sembra che da un punto di vista formale, a partire dall'innalzamento della metonimia-metafora a modalità percettiva-esistenziale, quest'ultimo sia più vicino a Babel' che non Pil'njak, al quale lo scrittore odessita è accomunato da tematiche riconducibili al contesto di 'attualità' degli anni Venti. Volendo tracciare e un parallelismo con le arti visive e in particolare pittoriche, se il mondo schiuso dai racconti di Babel' e Pasternak è connotato da tinte espressionistiche, quello di Pil'njak tende più all'impressionismo, allo sviluppo nell'estensione, con il ricorso a Leitmotive semantici, fonetici e sintattici in funzione compositiva. Al di là all'alta concentrazione di procedimenti espressivi, la principale affinità

¹⁹ K. ANDRONIKAŠVILI-PIL'NJAK, *Predislovie* in B. PIL'NJAK, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, t. 1, Terra Knižnyj klub, Moskva 2003, p. 17.

²⁰ I. SUCHICH, *Popučik v Strane Sovetov* in I. BABEL', *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach*, t. 3, Vremja, Moskva 2006, p. 25.

²¹ V. ŠKLOVSKIJ, *Ornamental'naja proza. Andrej Belyj* in ID., *O teorii prozy*, Izdatel'stvo Federacija, Moskva 1929, pp. 205-225. Sull'ornamentalismo si vedano P. CARDEN, *Ornamentalism and Modernism* in G. Gibian, H. Tjalsma, eds., *Russian Modernism: Culture and the Avant-garde, 1900-1930*, Cornell University Press, Ithaca 1976; G. BROWNING, *Russian Ornamental Prose*, "The Slavic and East European Journal", 23, III, 1979; P. JENSEN, *The Thing as Such: Boris Pil'njak's 'Ornamentalism'*, "Russian Literature", 16, I, 1984.

²² G. GORBAČEV, *Tvorčeskie puti B. Pil'njaka* in ID., V. GOFMAN, N. KOVARSKIJ, *Boris Pil'njak. Stat'i i materialy*, Academia, Leningrad 1928, pp. 47-74, pp. 47-50; A. BAGRII, *Russkaja literatura XIX-go – pervoj četverti XX-go v.v.*, Baku 1926, pp. 299-230; R. GUL', *B. Pil'njak, Ivan-da-Mar'ja (Kritika i recenzii)*, "Novaja russkaja kniga", 10, 1922, pp. 11-12, p. 11; N. Aseev, *Moskovskij al'manach. (A. Jakovlev, B. Pil'njak, A. Remizov, V. Lidin, A. Belyj). Berlin. T-vo Ogon'ki 1922. Str. 215 (Otzyvy o knigach)*, "Pečat' i revoljucija", 1922, 8, pp. 222-224, p. 223; B. JAKOV, *Nigilisty i ciniki (O tvorčestve Borisa Pil'njaka)*, "Sibirskie ogni", 1-2, 1923, pp. 225-233, p. 231. Per dettagli sulla critica di un Pil'njak 'epigono' non solo di Belyj si veda P. JENSEN, *Nature as Code. The Achievement of Boris Pil'njak. 1915-1924*, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen 1979, p. 271 ss.

stilistica tra i tre resta l'onnipervasiva animazione del mondo dal suo livello inorganico a quello concettuale e immaginario, che proietta l'esperienza intera su un unico livello di interconnessione e contaminazione. Questo fenomeno può essere osservato nel carattere grottesco dei racconti, ossia nell'avvicinamento di piani lontani di diversa natura assiologica, stilistica, semantica.

Tornando al campo d'indagine del lavoro, va specificato che il 'corpo' in questi testi è assunto non come qualcosa che si 'ha' o possiede, ma come qualcosa che si 'è' o, meglio, si 'fa'. La categoria del corpo andrebbe dunque intesa alla stregua di una poetica – o addirittura di un'etica, come cercheremo di mettere in luce – una modalità di scrittura correlata a una maniera di trovarsi nel mondo, più che un 'tema'. Non ci interessa tanto definire il corpo esteriore o l'esperienza di un'introspezione somatica, ma piuttosto la rete in cui il corpo emerge e intra-agisce, ricorrendo a un termine di Karen Barad²³, ossia il modo in cui si configura a partire dalle relazioni con l'altro, personificato o meno.

Si è giunti a simili considerazioni osservando il modo in cui il corpus di testi ad alta formalizzazione qui scelto si presta a dare voce all'esperienza difficilmente verbalizzabile del corpo, una dimensione esperienziale di cui la razionalità e la discorsività del Logos²⁴ non si fanno carico. Si ritiene che esista una complicità elettiva tra l'esperienza muta (o messa a tacere) del corpo nella civiltà logofonocentrica e il linguaggio poetico, altrettanto svalutato in un sistema caratterizzato da una visione strumentale del linguaggio, inteso come una tecnica (d'altronde imperfetta). È un sistema in cui i concetti-contenuti, le idee universali, le leggi

²³ Si veda K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University press, Durham – London 2007, in particolare *Part II Intra-actions matter*, p. 97 ss.

²⁴ Nucleo ordinatore sul quale si fonda la civiltà occidentale. Derrida definisce questo sistema 'logofonocentrismo': costruito sulla contrapposizione delle categorie interno / esterno, il sistema attribuisce all'interno (anima, spirito, intelletto) superiorità sull'esterno (corpo). Seguendo tale logica oppositiva anche il significato, concettualizzato come l'anima della lingua, viene privilegiato al significante, mero abito convenzionale della lingua; l'accento è posto sull'aspetto della lingua come mezzo di comunicazione, limitante e imperfetto, tra l'uomo e il mondo. Il sistema si basa dunque sui valori della chiarezza, della presenza e della trasparenza del significato. L'infilso -fono- del termine logofonocentrismo sembrerebbe sfuggire alla logica appena delineata, facendo pensare a una riabilitazione del significante. Si tratta di un'ulteriore dicotomia istituita dal sistema, tra oralità e scrittura, dove il primato è accordato all'oralità in quanto viva, 'originaria', presente nel momento dell'enunciazione alla parola e al soggetto parlante, mentre la parola scritta è decaduta, morta, fallace. Tali principi sono perseguiti sulla base di un'eliminazione sistematica degli agenti contaminanti (del non-Io rispetto all'Io). Si vedano a tal proposito J. DERRIDA, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, trad. G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1968, p. 118 e ID., *Della grammatologia*, trad. R. Balzerotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A. Loaldi, Jaca Book, Milano 1998, pp. 25-30.

generali, i significati vengono prima dei casi particolari, delle forme, delle declinazioni locali, complesse e sempre mutevoli, dei significanti e dei corpi. In tal senso un altro tratto rilevante del corpus è la natura trascurabile e allentata della trama. I racconti dei tre autori, facendo leva sulla natura ambivalente e incompiuta del testo letterario, aprono all'interno della discorsività uno spazio per la trasgressività, l'indefinitezza e la relazionalità proprie della corporeità, cercando allo stesso tempo di salvaguardarne i tratti che oppongono resistenza alla codificazione.

Che l'indefinibile sia un tratto di per sé sovversivo non è immediatamente evidente. Con le parole di Isaiah Berlin sul principio di non dimostrabilità del mondo di David Hume ci si avvicina a questa idea:

Quando si domandò in qual modo sapesse che esisteva un mondo esterno, Hume affermò che non poteva dedurlo logicamente: non c'è alcun modo di dimostrare che i tavoli esistono. Non c'è alcun modo di dimostrare che in questo momento sto mangiando un uovo, o bevendo un bicchier d'acqua. Posso fare dimostrazioni in geometria. Posso fare dimostrazioni in aritmetica. Posso fare dimostrazioni in logica. [...] Ne segue che sono costretto ad accettare il mondo come una faccenda di credenza, [...] alle questioni di fatto la deduzione non si applica²⁵.

L'esperienza sensibile del mondo sfugge alle codificazioni assimilanti del Logos. In questo quadro, la dimensione del 'corpo proprio', con le relazioni non riproducibili che intreccia nella quotidianità, sembra nuovamente trovare posto anzitutto in ambito artistico²⁶. Il locale e il particolare non sono deducibili dall'universale e dal generale o, più semplicemente, non sono

²⁵ I. BERLIN, *Le radici del Romanticismo*, trad. G. Ferrara degli Uberti, Adelphi, Milano 2012, pp. 66-67. Uno spirito analogo si può cogliere in una lettera di Anton Čechov alla moglie (20 aprile 1904): «Ты спрашиваешь: что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего неизвестно» (A ČECHOV, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*, t. 12, Nauka, Moskva 1983, p. 93).

²⁶ Al contrario di quanto succede con l'avvento di Stalin nell'ambito della propaganda visuale, in cui si afferma un corpo astratto, idealizzato e omologato, privo di varianti, se non quelle ideologicamente negative: «Конструирование "нового" человека на телесном уровне сводилось прежде всего к построению образа единого (идеального) физиологического типа: здоровое, широкое в кости тело; опрятный внешний вид (если не изображается тяжелый физический труд в качестве предмета специфической эстетизации); повышенный эмоциональный тонус; волосы, коротко стриженные или забранные назад и в минимальной степени рассчитанные на демонстративный эффект. [...] В телесности "врагов" подчеркивается та или иная форма ущербности: это тела очень худые, очень толстые, неопрятные, нелепо или карнавалом одетые, с нездоровым цветом лица, неуверенно владеющие предметным миром» (V. MIČAJLIN, G. BELJAEVA, «*Naš" čelovek na plakate: konstruirovanie obraza*, "Neprikosnovennyj zapas", 1, 87, <https://magazines.gorky.media/nz/2013/1/nash-chelovek-na-plakate-konstruirovanie-obraza.html> (ultimo accesso 03.03.2025)).

deducibili né conoscibili per mezzo di strumenti razionali: sono invece esperibili e, in parte, esprimibili.

Liberate dai nessi di necessità logica le cose si fanno avvicinare dagli scrittori nella loro materialità palpabile: parlando nel 1929 della poesia di Pasternak, i procedimenti della quale sono d'altronde trasversali alla sua prosa, Jurij Tynjanov osserva che i suoi versi nascono «среди вещей»²⁷. Lo studioso individua altresì nei temi dello scrittore – «Болезнь, детство, вообще те случайные и потому интимные углы зрения, которые залакировываются и забываются обычно»²⁸, gli stessi, d'altro canto, dei suoi racconti, e in particolare della *povest'* *Detstvo Luvers* (L'infanzia di Luvers) – «самый удобный трамплин, чтобы броситься в вещь и разбудить ее»²⁹. Ecco che la quotidianità si rivela qualcosa di diverso dall'idea astratta di una routine automatizzata, e diventa, al pari dell'infanzia, un «поворот зрения, смешивает вещь и стих, и вещь становится в ряд с нами, а стих можно ощупать руками»³⁰. Gli oggetti acquistano uno spessore nuovo e l'uso del correlativo oggettivo si dilata a una modalità di esperienza diuturna e non triviale: la trascendenza, il traboccare di senso, non indicano una dimensione superiore o ulteriore, ma circondano l'uomo nelle sue giornate: «Лампы только оттеняли пустоту вечернего воздуха. Они не давали света, но набухали изнутри, как больные плоды, от той мутной и светлой водянки, которая раздувала их одутловатые колпаки» (PSSPa 3, 38, *Detstvo Luvers*), «По синей шерстяной скатерти резвилась мамина куница» (PSSPa 3, 41, *Detstvo Luvers*), «Полы поволакивались сухой и светлой мазней и похрустывали» (PSSPa 3, 42, *Detstvo Luvers*).

Nel caso di Babel' la quotidianità coincide con la guerra sovietico-polacca. Gli oggetti cambiano in conformità al contesto: «Была сломана только рака святого Валента. Куски истлевшей ваты валялись под ней и смехотворные кости святого, похожие больше всего на кости курицы» (SSB 2, 141, *U svjatogo Valenta*), «Он вывалил воловью ногу из мешка, подрезал ножиком зеленое мясо и роздал всем по куску» (SSB 2, 161, *Ivany*), «Левка снял котелок с огня и стал лить варево умирающему в окостеневший рот. Щи стекали с

²⁷ JU. TYNJANOV, *Promežutok* in ID., *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad 1929, p. 563.

²⁸ Ivi, p. 564.

²⁹ J. TYNJANOV, *Promežutok*, cit., p. 564.

³⁰ Ivi, p. 565.

Шевелева, ложка гремела в его сверкающих мертвых зубах, и пули все тоскливее, все сильнее пели в густых просторах ночи...» (SSB 2, 165, *Vdova*).

Oltre a usi vicini a quelli già elencati – «Людей здесь не было, и каменные лабазы и амбары для муки стояли без дверей, разинутые и пустые, в прошлогодней белене и полынке» (SSPi 2, 443, *Staryj dom*) – Pil'njak³¹ ricorre all'istanza opposta, quella aggregante e spersonalizzante svolta dal catalogo³², in cui tra oggetti, idee, sensazioni e fenomeni vengono a instaurarsi nuovi rapporti di contiguità:

За горами была степь стремительных гонок, — были широкий простор степи, ушедшей во мрак, лдышка луны в небесах, сигналы звезд, — были — храп коня, запах пота коня, ветер стремления, повода в руках — видна была опущенная голова коня, прижатые уши коня, грива коня, летящая по ветру, — а в человеке на коне были: — огромное сердце и ветер (SSPi 3, 107, *Bol'shoe serdce*).

In generale, la preferenza accordata alle strutture paratattiche è tipica del procedere impressionistico di Pil'njak. Quando singolarizzati, gli oggetti funzionano da portali verso altri tempi³³ – «я вот собираю все, что в нем осталось, какие-то старые тряпки, ненужные книги, вещи, — нашла где-то щипцы, которым лет сто, для оправления сальных свечей, берегу их, это остатки какой-то культуры, которой у меня нет...» (SSPi 2, 448, *Staryj dom*) – o da dispositivi mnestici:

и в памяти осталось, что дед умирал медленно, в мучительной болезни, и в полутемном (всегда занавешены были окна) его кабинете удушливо пахло судном красного дерева, похожим на трон деда, — дед не мог ходить, лежал на подушках высоко, и под подушками у него лежали конфеты: вот сладость этих конфет в удушьи судна и осталась навсегда в памяти, — и, если бы где-нибудь в хламе на базаре, встретился этот красного дерева трон

³¹ Nel 1921 l'autore dedica un intero racconto agli oggetti (*Vešč'i, Le cose*).

³² L'importanza di questo procedimento per Pil'njak veniva già notata da Edward Brown (E. BROWN, *Russian Literature since the Revolution*, cit., p. 105).

³³ Anche Walter Benjamin sottolinea il valore degli oggetti come depositari di storie: «Chi si affeziona ai vestiti o chi ha portato almeno una volta una vecchia cintura di pelle fino a che non è caduta in pezzi scoprirà sempre che a un certo punto, nel corso del tempo, vi si è sedimentata una storia. Si sottovaluta, in generale, il significato delle cose per il racconto. Gli uomini trasmettono storie, ma le cose – così pare talvolta – sono la casa in cui esse abitano» (W. BENJAMIN, *Appendice a Il narratore*, trad. R. Solmi in ID., *Opere complete, VI. Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino 2004, p. 345).

судна — через десятилетия — его нельзя было бы не узнать... (SSPi 2, 434-435, *Staryj dom*).

Preoccupati di consolidare un presente dai contorni ancora instabili negli animi dei cittadini sovietici, nota Michael Kunichika, i bolscevichi sono consci di una simile permanenza del passato negli oggetti: «these vestigial forms shared an acute ability to trouble a utopian consciousness always on guard against such things, but perhaps also susceptible to them»³⁴.

Un altro tratto comune ai testi selezionati è il provincialismo, da non confondere con il regionalismo: non ci si riferisce qui ai testi solitamente presi in esame dagli ‘studi regionali’ (*kraevedenie*)³⁵, si intende piuttosto dare enfasi alla dimensione locale rispetto a quella generale o ‘universale’. Il punto che si intende evidenziare è che il potenziale ampliamento prende le mosse dal dettaglio e dalla singolarità. L’ambientazione provinciale rinvia a una ricca tradizione letteraria, in primis a Gogol’, e vede uno sviluppo vivace negli anni Venti, quando la gran parte della produzione narrativa è improntata allo spazio della periferia e della provincia: si pensi ad Aleksandr Čajanov e Sergej Budancev, oppure a Zamjatin e Platonov, nei cui testi questa dimensione si congiunge a un afflato cosmico e apocalittico. A proposito del corpus preso in esame si può parlare con più precisione di ‘localismo’, un interesse alla realtà a partire dalle sue declinazioni locali, che valorizzano rapporti relativi al singolo corpo, come la prossimità e la lontananza. Iboja Bagi mostra come l’ambientazione provinciale, in Gogol’ come in Pil’njak, si sposa con una serie di procedimenti stilistici quali il grottesco e la deformazione percettiva delle categorie spaziali e temporali:

Как у Гоголя, так и у Пильняка одной из центральных категорий пространства является провинция, точнее провинциальный город как место, занимающее особое, промежуточное положение между Городом как таковым и глухой провинцией. В этом мире — именно вследствие его промежуточного положения — очень важную роль играют пропорции, взаимоотношение разных уровней, ведь именно нарушение пропорций в

³⁴ M. KUNICHKA, *Our Native Antiquity. Archaeology and Aesthetics in the Culture of Russian Modernism*, Academic Studies Press, Boston 2015, p. 287.

³⁵ Il *literaturnoe kraevedenie* rientra nella più ampia disciplina di *kraevedenie*, che si può tradurre con ‘studi del territorio regionale, locale’. Si tratta di un approccio al territorio mediato dai testi che ne segnano la storia, a partire dalle lettere di personaggi illustri che vi siano nati o vi abbiano soggiornato, attraverso la pubblicistica e le tradizioni folcloriche, fino alla produzione letteraria. Gli studi regionali mirano apertamente a risvegliare negli abitanti sentimenti di appartenenza e patriottismo, oltre a una consapevolezza civica e paraecologica.

сторону увеличения или уменьшения размеров, смена уровней становятся основой трагикомического или гротескного изображения. Таким образом писатели создают такой мир, строят такую структуру в произведении, в которой деформация человеческого сознания, осмысления мира выражается и деформацией пространственно-временных отношений³⁶.

Da un punto di vista formale si osserva una proliferazione di procedimenti metonimici: nel quadro di una topografia locale la contiguità prevale sui nessi logici di causa-effetto, ragione ulteriore per cui lo sviluppo dell'intreccio perde di peso compositivo. I villaggi della Galizia di Babel', Ekaterinburg o una non meglio specificata città sul mare in Pasternak³⁷, per finire con la *gluš'* (luogo remoto, sperduto) o le località 'esotiche' (Cina, Giappone Palestina) di Pil'njak, indicano come la modalità locale vada rintracciata a vari livelli, indipendenti dalla densità demografica o dall'importanza storica delle ambientazioni. Quando la trama si svolge in una grande città l'attenzione da una casa si sposta alla strada che lega quella casa ora a un luogo di lavoro, ora a uno di condivisione, di rito o di riposo, tutti spazi che condividono un certo clima di atmosfere, di odori, sapori e colori, attraversati da molteplici legami. Tali legami determinano l'esperienza degli uomini in quanto corpi che si trovano a vivere o a passare in un dato luogo e non in un altro (stando a questa ipotesi esistono tante versioni di Mosca, o di qualsiasi altra città, quanti sono i personaggi nella cui storia prende corpo):

Не все, разумеется, были похожи друг на друга, и жили никак не кучею, а врозь, кто на какой улице, и, отправляясь к одним, Наташа с Кисловки выходила к остановке трамвая на Воздвиженку, а собравшись к другим, шла пешком по Газетному, Камергерскому и так далее, пересекая улицы одну другой кривее, жилистей и толкучей (PSSPa 3, 105, *Povest'*).

³⁶ I. BAGI, *Chudožestvennoe prostranstvo kak vyraženie ocennočnoj sistemy v proze N.V. Gogolja i B.A. Pil'njaka*, "Materialy i soobščeniya po slavjanovedeniju", 16, 1984, pp. 174-175.

³⁷ A proposito dell'attrazione letteraria esercitata su Pil'njak da luoghi geograficamente remoti come la Kama o l'Ural si veda T. EDWARDS, *Three Russian Writers and the Irrational. Zamyatin, Pil'nyak, Bulgakov*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, p. 122. Sul provincialismo dello scrittore si veda anche P. JENSEN, *Nature as Code*, cit., p. 97. Aleksandr Bagrij considera Pil'njak «апологетом деревни, своеобразным неонародником» (A. BAGRIJ, *Russkaja literatura XIX-go – pervoj četverti XX-go v.v.*, Izd. Vostočnogo fak. A.G.U., Baku 1926, pp. 299-300).

L'idea è espressa nella sua variante più ampia proprio verso la conclusione del racconto: «Ведь и в Галилее дело было местное, началось дома, вышло на улицу, кончилось миром» (PSSPa 3, 122, *Povest'*).

I tratti fin qui evidenziati, per quanto prevalenti in un dato momento dell'evoluzione letteraria della prosa sovietica, non sono tuttavia associati in maniera esclusiva alle opere del corpus. Si ritiene che l'aspetto più saliente che distingue la funzione della corporeità nei testi individuati sia la ricerca di un'identità complessa, relazionale, essenzialmente in divenire. I tre scrittori rappresentano già sul piano biografico degli elementi di eterogeneità più o meno marcata rispetto all'identità russa: Isaak Babel' (1894-1940) fa parte di un nucleo familiare di ebrei credenti di Odessa³⁸, Boris Pasternak (1890-1960) nasce a Mosca in una famiglia ebraica, laica e assimilata (sua madre Rosa Kaufman è odessita)³⁹, mentre Boris Pil'njak (1894-1938), pseudonimo di Boris Vogau, appartiene a una famiglia tedesca russificata: il padre è un veterinario tedesco di origini ebraiche e la madre proviene da una famiglia di vecchi credenti, mercanti di Saratov⁴⁰. La questione dell'ebraismo e soprattutto della perdita e della ricerca dei padri – centrale per il contesto letterario più ampio del periodo postrivoluzionario – occupa un posto importante nel corpus, basti pensare ai racconti *Pis'mo* (La lettera) e *Saška Christos* (Saška il Cristo) di Babel', oltre alla figura del figlio del rabbino convertitosi alla rivoluzione bolscevica, la cui morte (*Syn rabbi*, Il figlio del rabbino) chiude il ciclo *Konarmija*, oppure al motivo dell'incertezza della paternità in *Vozdušnye puti* (Binari in aria)⁴¹ di Pasternak e in *Grego-Trimuntan* di Pil'njak, il quale declina il motivo del figlio orfano in *Čelovečeskij veter* (Il vento umano, 1925) e l'impossibilità di soddisfare il desiderio di maternità in *Snega* (Nevi, 1919).

³⁸ J. FALEN, *Isaac Babel. Russian Master of the Short Story*, University of Tennessee Press, Knoxville 1974, p. 3.

³⁹ L. FLEISHMAN, *Boris Pasternak. The Poet and his Politics*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – London 1990, p. 2. Pasternak si esprime così riguardo alle sue origini in una lettera del 1917 ad A. Štich: «По крови я еврей, по всему остальному за ее вычетом — русский. [...] А других этнографических элементов в моем мире не имеется, как бы я к этим двум имеющимся ни относился» (E. PASTERNAK, *Boris Pasternak. Materialy dlja biografii*, Sovetskij pisatel', Moskva 1989, pp. 318-319). Sull'argomento si vedano anche J. STORA, *Pasternak et le judaïsme*, "Cahiers du monde russe et soviétique", 3-4, 1968 e F. TUN, *O «nepopravimoj čužerodnosti» Borisa Pasternaka*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 28, 1997.

⁴⁰ P. JENSEN, *Nature as Code*, cit., pp. 16-17.

⁴¹ La traduzione è di Caramitti, cfr. B. PASTERNAK, *Binari in aria* in M. Caramitti, a cura di, *Fuoco. La grande prosa russa del primo Novecento*, Atmosphere libri, Roma 2020.

Al di là delle specifiche biografiche, nei racconti si assiste a una sospensione, o a un eclissamento, del soggetto narrativo univoco attraverso la disgregazione e il collage dei punti di vista (Pil'njak), l'elusività di un narratore centrifugo (Babel') oppure il perseguimento di una soggettualità intrinseca alla lingua stessa (Pasternak). Veicolo di questa liberazione è anzitutto il corpo, che nell'allentamento dei principi di identità e referenzialità incontra la dimensione del piacere estetico, nel senso originario della parola: relativo ai sensi. Accanto al piacere intellettuale della decodifica, infatti, il testo artistico «строит из знаков мнимифическую реальность второго ряда, превращая знаковый текст в квазиматериальную ткань, способную доставлять физическое наслаждение»⁴². Il piacere fisico, sottolinea Jurij Lotman, deriva dal carattere non sistematico dell'informazione apportata da questo genere di testi, in cui l'attenzione marcata alla forma e al significante mira a prolungare la percezione dell'opera, a renderla più complessa e a differirne la decodifica, come messo in evidenza al loro tempo dai formalisti⁴³.

Nello spazio del testo letterario il soggetto può dislocarsi, viverci come alterità, accogliere esperienze molteplici, spesso contraddittorie sul piano della logica. La mancanza di una posizione univoca e di una visione unitaria del mondo è stata interpretata dai critici, in particolare nel caso di Pil'njak, come un difetto artistico, e persino caratteriale, dell'autore. Voronskij esplicita ciò che viene formulato come 'conflitto' interiore in questi termini:

Как будто автор стоит по средине на перекрестке двух дорог: по этой пойдешь – одно потеряешь, по другой – другое. Есть внутренняя несогласованность и дисгармоничность в самом художнике, в нутре его. И не потому ли у него такая тяга к зоологическому, биологическому, непосредственно данному, простому, что хочется, что нужно преодолеть эту раздвоенность⁴⁴?

Si ritiene che l'apertura vissuta attraverso il corpo e il mondo della quotidianità convogli intenzionalmente un'apertura ermeneutica, euristica e – in senso più ampio – epistemologica,

⁴² JU. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970, pp. 77-78.

⁴³ «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остраивания” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве неважно» (V. ŠKLOVSKIJ, *Iskusstvo kak priëm* in ID., *O teorii prozy*, cit., p. 13).

⁴⁴ A. VORONSKIJ, *Stat'i*, cit., p. 150.

tanto nel contesto del testo quanto nella pratica al di là di esso. In tal senso ci sembra che il corpus riconosca al ‘corpo’, preso nella sua ‘indefinizione’ e ‘indefinibilità’, una funzione essenzialmente poetica, albergo di un’esperienza che sfugge alla codificazione e mantiene nell’ambivalenza la propria forza generativa.

2.1. Coordinate testuali

Boris Pasternak, *Rasskazy*, Krug, Moskva – Leningrad 1925.

Il tratto di Apelle (s. 1915, p. 1918) è l’unico dei racconti che viene pubblicato su “Znamja truda” (1918) alla fine degli anni Dieci, con il titolo russo *Apellesova čerta*. Al 1922 risale la prima pubblicazione di *Pis’ma iz Tuly* (Lettere da Tula) nell’almanacco *Šipovnik* (Rosa selvatica) e di *Detstvo Luvers* nell’almanacco *Naši dni* (Giorni nostri). La raccolta include poi *Vozdušnye puti*, già comparso l’anno precedente su “Russkij sovremennik”. A questi testi si è scelto di aggiungere il racconto lungo *Povest’* – di cui appaiono dei capitoli su rivista nel 1929 (“Krasnaja niva”, “Literaturnaja gazeta”, “Novyj mir”) – in seguito incluso nella raccolta *Vozdušnye puti* (dal racconto omonimo) del 1933⁴⁵. Viene dunque presa in considerazione tutta la prosa finzionale di Pasternak apparsa negli anni Venti.

Isaak Babel’, *Konarmija*, Gosudarstvennoe izdatel’stvo, Moskva – Leningrad 1926.

La maggior parte dei racconti sono pubblicati per la prima volta su rivista – principalmente su “Izvestija Odesskogo gubkoma KPBU, gubispolkoma i gubprofsoвета”, “Krasnaja nov’” e “Leŕ” – tra il 1923 e il 1924. Fanno eccezione i racconti *Večer* (La sera), *Ėskadronnyj Trunov* (Il caposquadrone Trunov) e *Pesnja* (La canzone), comparsi nel 1925, e *Izmena* (Tradimento), uscito poco prima della raccolta stessa nel 1926⁴⁶.

Boris Pil’njak, *Rasplēsnutoe vremja*, Gosudarstvennoe izdatel’stvo, Moskva – Leningrad 1927.

Il rimando è ai primi tre volumi del *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, in particolare il primo volume comprende *God ich žizni* (Un anno della loro vita), comparso per la prima volta

⁴⁵ E.B. PASTERNAK, E.V. PASTERNAK, *Kommentarii* in B. PASTERNAK, *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v oddinadcati tomach*, t. 3, Слово/Slovo, Moskva 2004, pp. 538-550.

⁴⁶ Per la storia dettagliata del testo si veda E. POGOREL’SKAJA, *Konarmija: istorija teksta. Tekstologičeskie principy nastojaščego izdanija* in I. BABEL’, *Konarmija*, Nauka, Moskva 2018.

nell'almanacco *Spolochi* (Baleni, 1917) e *Snega* (Le nevi) precedentemente su “Put” (1923). Il secondo volume include la maggior parte dei racconti, tra cui *Storona nenašinskaja* (Paese estraneo – ‘non nostrano’) e *Žuliki* (Delinquenti), già apparsi su “Ogoněk” (1924 e 1925); *Staryj dom* (La vecchia casa) pubblicato per la prima volta nell'almanacco *Proletarij* (Proletario, 1926); *Rasplēsnuťoe vremja* precedentemente su “Novaja Rossija” (1926); *Čelovečeskij veter e Grěgo-Trimuntan* (Greco-Tramontana), nella variante *Grego-Trimuntan*, pubblicati sul settimanale “Škval” (rispettivamente 1925 e 1926); *Bez nazvan'ja* (Senza titolo), in precedenza su “Večernjaja Moskva” (1926). Il terzo volume include poi il racconto lungo *Bol'soe serdce* (Un cuore grande) già pubblicato sulla rivista “Zvezda” (1927); *Povest' o ključach i gline* (variante titolo: *Rasskaz o ključach i gline* – Racconto delle sorgenti e dell'argilla), comparso su “Krasnaja nov” (1926); *Kak sozdajutsja rasskazy* (variante titolo: *Rasskaz o tom, kak sozdajutsja rasskazy* – Racconto sul modo in cui si scrivono racconti), in precedenza pubblicato con il titolo *Japonskij rasskaz* (Racconto giapponese) su “Narodnyj čitatel” (1927) e *Olenij gorod Nara* (Nara, città dei cervi), precedentemente su “Novyj mir” (1927). Infine, *Neroždennaja povest'* (Racconto non nato) compare per la prima volta nella raccolta *Rasplēsnuťoe vremja*, alla quale si fa riferimento per il testo, escluso dai volumi del *Sobranie sočinenij*.

3. Metodologie

Il quadro metodologico qui adottato si ispira a un approccio che lo studioso russo Aleksandr Žolkovskij ha efficacemente definito eclettismo illuminato. Questo paradigma non intende rigettare le acquisizioni della ricerca ‘non eclettica’, ma piuttosto integrarle in un orizzonte critico più ampio e consapevole dei suoi presupposti. Come spiegato dallo stesso Žolkovskij, in tale prospettiva:

Метод исследования, принятый в книге, хотелось бы назвать просвещенным эклектизмом. Достижения предыдущего этапа (техника структурного анализа произведения и аппарат описания поэтического мира автора) не отбрасываются, а занимают естественное место среди инструментария, охотно заимствуемого, под знаком постструктурного релятивизма, у других школ (мифологической, психоаналитической, феноменологической, биографической, культурологической, социологической). Объединяется этот конгломерат разнородных понятий общностью цели, исходящей из традиционной филологической преданности тексту и современного понимания

художественного слова не просто как носителя содержания, а как воплощенного поступка⁴⁷.

Certamente uno studioso come Žolkovskij può permettersi di adottare tale metodologia senza il rischio di essere portato alla deriva dalla vastità e varietà dei riferimenti e metodi a cui attinge. Nel nostro caso il corpo – nodo tematico o, meglio, ‘modale’ al centro dello studio – tanto più se analizzato nei confini di un corpus altamente poetico, richiede un approccio altrettanto permeabile e polivalente.

Le prospettive metodologiche da cui muove lo studio risalgono alla fenomenologia (Martin Heidegger⁴⁸, Valerij Podoroga⁴⁹, Maurice Merleau-Ponty⁵⁰), a pensatori poliedrici, quali Walter Benjamin⁵¹, Julia Kristeva⁵², Jaques Derrida⁵³, Roland Barthes⁵⁴, naturalmente attingono al pensiero di Foucault⁵⁵, i cui studi hanno spaziato dalla filosofia alla sociologia a studi critici su opere letterarie, ma si avvale anche dei raffinati strumenti di approccio al testo

⁴⁷ A. ŽOLKOVSKIJ, *Bluždajuščie sny i drugie raboty*, Nauka, Moskva 1994, pp. 9-10.

⁴⁸ M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. P. Chiodi, La nuova Italia, Firenze 1953, ID., *Lettera sull'“Umanismo”* in ID., *Segnavia*, trad. F. Volpi, Adelphi, Milano 1967, ID., *Costruire, abitare, pensare e La questione della tecnica*, in ID., *Saggi e discorsi*, trad. G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, ID., *L'inno Andenken di Hölderlin*, trad. C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 1997.

⁴⁹ V. PODOROGA, *Fenomenologija tela. Vvedenie v filosofskuju antropologiju*, Ad Marginem, Moskva 1995, ID., *Metafizika landsafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoj kul'ture XIX-XX vv.*, Nauka, Moskva 1993.

⁵⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, ID., *Umanismo e terrore*, trad. A. Bonomi, SugarCo, Milano 1978.

⁵¹ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. E. Filippini, Einaudi, Torino 1966, ID., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. R. Solmi in ID., *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, cit., ID., *Sul concetto di storia*, trad. G. Bonola e M. Ranchetti in ID., *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006.

⁵² J. KRISTEVA, *Poésie et négativité* in EAD., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1969, EAD., *Des chinoises*, Éditions des Femmes, Paris 1974, EAD., *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, trad. S. dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, Marsilio, Venezia 1979, EAD., *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Paris 1980.

⁵³ J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967, ID., *De la grammatologie*, Editions de Minuit, Paris 1967, ID., *Economimesis. Politiche del bello*, trad. F. Vitale, Jaca Book, Milano 2005.

⁵⁴ R. BARTHES, *Écrivains et écrivains* in ID., *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1964, ID., *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973.

⁵⁵ M. FOUCAULT, *Intervista a Michel Foucault* in ID., *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977, ID., *Gli Anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, trad. V. Marchetti, A. Salomoni, Feltrinelli, Milano 2000, ID., *L'ordine del discorso e altri interventi*, trad. A. Fontana, M. Bertani e V. Zini, Einaudi, Torino 2004, ID., *Carceri e manicomi nel congegno del potere* in ID., *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*, a cura di M. Bertani e P. Rovatti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, ID., *Il corpo utopico*, in ID., *Utopie. Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006, ID., *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, trad. P. Pasquino, G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2011, ID., *Histoire de la sexualité IV. Les aveux de la chair*, Gallimard, Paris 2018.

elaborati dai formalisti (in particolare Šklovskij⁵⁶ e Tynjanov⁵⁷), dalla scuola semiotica (Lotman⁵⁸, Vladimir Toporov⁵⁹) e dagli studiosi che ne hanno subito l'influenza (tra cui i post-strutturalisti già citati), spesso sviluppandone le contraddizioni interne per giungere a una visione più complessa e comprensiva del fenomeno letterario. Si farà riferimento agli studi più recenti sui mutamenti dei paradigmi epistemologici, anche relativamente ad approcci interdisciplinari come l'ecocritica, nel tentativo di stabilire un quadro dei rapporti tra piano letterario ed extra-letterario che non implichi una dinamica di causa-effetto, ma tenga conto di una compagine più fluida, a tratti incerta. Sarà infine indispensabile l'apporto degli studi culturali e della teoria della ricezione per studiare un corpus in cui le categorie del dualismo – a partire da soggetto / oggetto fino a quelle tra uomo / donna, uomo / animale, uomo / oggetto, uomo / ambiente nonché autore / testo e autore / lettore – sono profondamente rimodulate.

L'approccio semiotico, e in particolare gli studi di Lotman, sono utili come punto di partenza per affrontare l'estesissimo tema del corpo. In particolare la nozione di topologia, che prende l'avvio da una presenza incarnata nel mondo, il concetto di cultura come 'superamento' e confine all'interno dello spazio della natura e coppie tipologiche quali centro / periferia forniscono le prime coordinate al discorso sul corpo. Un'altra coppia fondamentale è quella tra significante e significato, su cui si trovano a riflettere in modo proficuo già i formalisti. La sua saldatura analogica con il dualismo di partenza ragione / corpo si configurerà come un principio ermeneutico cardine di questa indagine. Per cogliere la natura di questa complessità, è utile il parallelo tracciato da Lotman, che, nel chiarire il rapporto tra idea e struttura (o contenuto e forma), ricorre a una metafora biologica:

⁵⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *I. Babel'. Kričeskij romans*, "Lef", 2, 1924, ID., *O teorii prozy*, cit.

⁵⁷ JU. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka*, Akademia, Leningrad 1924, ID., *Archaisty i novatory*, cit., ID., *Literaturnoe segodnja (1924)* in ID., *Poëtika. Istorija literatury*. Kino, Nauka, Moskva 1977.

⁵⁸ JU. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta*, cit., ID., *Kul'tura i vzryv*, Progress, Moskva 1992, ID., *Vnutri mysljaščich mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istorija*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1996, ID., *Istorija i tipologija russkoj kul'tury*, Iskustvo – SPB, Sankt-Peterburg 2002, ID., *Semiotica dei concetti di "vergogna" e "paura"*, trad. M. Faccani, in ID., B. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, ID., *O semiotičeskom mehanizme kul'tury* in JU. Lotman, red., *Trudy po znakovym sistemam V*, Tartovskij gosudarstvennyj universitet, Tartu 1971.

⁵⁹ V. TOPOROV, *Prostranstvo i tekst* in T. Civ'jan, red., *Tekst: semantika i struktura*, Nauka, Moskva 1983, ID., «Minus»-prostranstvo Sigizmunda Kržižanovskogo in ID., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo*. Izbrannoe, Progress, Moskva 1995, ID., *O «poëtičeskom» komplekse morja i ego psihofiziologičeskich osnovach* in ID., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz*, cit., ID., *Ob odnom individual'nom variante «avtointerkultural'nosti»: slučaj Pasternaka. O «rezonantnom» prostranstve literatury* in Pasternakovskie čtenija. Vyp. 2, Nasledie, Moskva 1998.

Для наглядного представления отношения идеи к структуре удобнее вообразить себе связь жизни и сложного биологического механизма живой ткани. Жизнь, составляющая главное свойство живого организма, немыслима вне его физической структуры, она является функцией этой работающей системы⁶⁰.

Studiare l'idea dell'opera al di fuori della sua struttura complessiva sarebbe come cercare di separare lo studio della vita dall'organismo di cui è funzione.

L'articolo *V poiskach drugogo* (Alla ricerca dell'altro) di Boris Gasparov offre una vivace panoramica sull'avvicendamento tra le diverse correnti critiche del Novecento dai cui testi dipende il nostro studio. Per quanto riguarda la semiotica, lo studioso nota che la tendenza della scuola di Tartu ad avvicinare campi lontani, cancellandone le differenze apparenti, è associata al momento storico in cui si sviluppa, partecipando all'atmosfera di dissolvimento dei confini tra le sfere della vita propria agli anni Sessanta:

сама тотальность ранней семиотики, с полной бескомпромиссностью рассекавшая традиционные границы между областями знания, идеями и методами, служила иконокластическим отрицанием официально-традиционалистской науки, укорененной в национальных академических традициях и институтах будь то советский, или французский, или американский академический establishment⁶¹.

L'approccio strutturale getta una sfida non solo all'istituzione accademica e scientifica, ma più in generale al costume sociale e all'ideologia ufficiale. Da una parte esso considera le sfere della vita in 'intrarelazione'⁶² – «Ни одна из знаковых систем не обладает механизмом, который обеспечивал бы ей изолированное функционирование»⁶³ – dall'altra cerca di

⁶⁰ JU. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta*, cit., p. 19.

⁶¹ B. GASPAROV, *V poiskach «drugogo» (francuzskaja i vosto čnoevropejskaja semiotika na rubeže 1970-ch godov)*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 14, 1995, p. 56.

⁶² Si prende in prestito il termine essenziale di Karen Barad: «The neologism "intra-action" signifies the mutual constitution of entangled agencies. That is, in contrast to the usual "interaction," which assumes that there are separate individual agencies that precede their interaction, the notion of intra-action recognizes that distinct agencies do not precede, but rather emerge through, their intra-action. It is important to note that the "distinct" agencies are only distinct in a relational, not an absolute, sense, that is, agencies are only distinct in relation to their mutual entanglement; they don't exist as individual elements» (K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 33).

⁶³ JU. LOTMAN, V. IVANOV, A. PJATIGORSKIJ, V. TOPOROV, B. USPENSKIJ, *Tezisy k semiotičeskomu izučeniju kul'tur (v primenenii k slavjanskim tekstam)* in JU. LOTMAN, *Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri mysljaščich mirov. Stat'i. Issledovanija. Zametki*, Iskustvo-SPB, Sankt-Peterburg 2000, p. 504.

trovare, come nota Roman Jakobson, delle categorie universali e gerarchiche: «Semiotics [...] has the right and the duty to study the structure of *all* of the types and systems of signs»⁶⁴. Da principio fondamentale il segno semiotico nel contesto strutturalista si impone come imperativo categorico delle discipline umanistiche, tenute a riunire in un quadro complessivo tutti i fenomeni legati al segno. In quest'ultimo senso è superato dal post-strutturalismo, che fa spazio, tra le altre cose, alla sfera del non-codificabile.

Nella seconda metà degli anni Sessanta la rivista “Tel Quel” – cui partecipano, tra gli altri, Kristeva, Barthes, e il giovane Derrida – opera in uno spirito incredibilmente simile a quello dei *Trudy po znakovym sistemam* (Studi dei sistemi di segni)⁶⁵ alla costruzione totalizzante di un ‘sistema dei sistemi’ che invece di procedere nella spinta iconoclasta contro la tradizione intellettuale si focalizza sempre più sulla definizione di un ordine sostitutivo, «все более превращалась в тоталитарное единство, оказывавшееся новым выражением этого самого порядка»⁶⁶. Dalla parte dei pensatori che si oppongono a questa evoluzione può essere citato Claude Lévi-Strauss, cui appartiene l’idea del *bricolage*, «произвольного наложения и слияния разных смысловых компонентов, внеположного какой-либо системной соотносительности»⁶⁷; Foucault, per il quale la storia si presenta non come un susseguirsi di stati discreti, analizzabili separatamente nell’ottica della ‘diacronia strutturale’, ma come un processo di stratificazione in cui ogni nuovo evento si integra nella tradizione modificandola a sua volta; e Lacan, per il quale l’identità si forma a partire dall’Altro, non nel contesto di due monologhi a confronto ma di un emergere dell’individuo dentro alla relazione⁶⁸. L’eterogeneità e l’apertura diventano i tratti fondamentali della nuova critica, per cui l’ordine come punto di

⁶⁴ R. JAKOBSON, *A Glance at the Development of Semiotics*, trad. P. Baudoin in ID., *The Framework of Language*, Michigan Studies in the Humanities, Ann Arbor 1980, p. 26.

⁶⁵ B. GASPAROV, *V poiskach «drugogo»*, cit., p. 57.

⁶⁶ Ivi, p. 58.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ «Бесконечные контакты с самыми различными людьми и обстоятельствами, принципиально не имеющими между собой никакого единства, оказываются отнюдь не «внешними» раздражителями, так или иначе ассимилируемыми структурой внутреннего мира субъекта, но напротив, они-то, во всей своей неинтегрированности, и составляют самую сущность внутреннего мира, без которой, с самого первого шага, субъект не мог бы существовать и развиваться» (ivi, p. 59). Questo concetto sarà approfondito con riferimenti a Heidegger e Barad cfr. *passim* §4.2.1.

partenza (o di arrivo), per quanto ipotetico, perde il proprio statuto ideale⁶⁹. L'assenza di questo principio uniforme e unitario rende particolarmente agevole l'assimilazione in questi anni delle teorie di Michail Bachtin – «монтаж разнородных кодов и “точек зрения” в композиции произведения, “принцип противоречий” и введение “чужой речи” в литературное повествование»⁷⁰ – e nello specifico dell'interpretazione offertane da Kristeva. Di conseguenza, Bachtin viene assimilato come un precursore del post-strutturalismo, capace di identificare i limiti dello strutturalismo e di aprire la strada alla decostruzione dei testi letterari.

Kristeva inaugura la sua 'semanalisi' con l'intento di descrivere «the signifying phenomenon, or signifying phenomena, while analyzing, criticizing, and dissolving “phenomenon”, “meaning”, and “signifier”»⁷¹. Se l'indispensabilità degli studi di Bachtin e di Foucault in una tesi sul corpo appare evidente, il ricorso al pensiero di altri post-strutturalisti – Jacques Lacan⁷², Kristeva e Derrida – può esserlo di meno. Le riflessioni sulla strumentalizzazione del significante e sulla neutralizzazione della carica rivoluzionaria del fenomeno linguistico sono il parallelo necessario nel momento in cui ci si accosta alla stessa polarizzazione assiologica ed 'estrattivista' che la civiltà occidentale riserva al corpo. In tal senso i lavori di Derrida, a partire da *De la grammatologie* fino a saggi più specifici come quello sul vomito⁷³, saranno un riferimento costante nella nostra analisi.

Nell'indicazione critica di Barthes relativa al piacere del testo – «l'impossibilité de parler de ce texte du point de vue de la science positive (sa juridiction est celle de la science critique: le plaisir comme principe critique)»⁷⁴ – si può scorgere una delle influenze della futura *affect theory*, la quale, distanziandosi da una parte dagli sviluppi estremi del decostruzionismo,

⁶⁹ Sono fondamentali in tale direzione gli studi di Derrida e la nozione di 'architrazce': «[Н]ет и никогда не было ни в качестве доисторической исходной точки, ни в качестве теоретического идеала некоего начального состояния, которое не было бы уже палимпсестом, наслоившимся поверх чего-то другого. В этом смысл утверждения Деррида, на первый взгляд парадоксального, что “письмо” (в таком его понимании) существовало прежде языка существовало, говоря специфическим языком этого философа, “всегда уже”» (ivi, p. 61).

⁷⁰ Ivi, p. 60.

⁷¹ J. KRISTEVA, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York 1980, p. VII.

⁷² J. LACAN, *Séminaire XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, paris 1964.

⁷³ J. DERRIDA, *Economimesis*, cit.

⁷⁴ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., pp. 83-84.

e probabilmente dalle impostazioni teoriche degli studi culturali, invoca un ritorno all'esperienza 'emotiva', e non solo contro-ideologica, nella lettura del testo⁷⁵.

Sulla linea della critica psicanalitica (Marcuse, Kristeva, Francesco Orlando⁷⁶, Gabriele Schwab⁷⁷) va ricordata la categorizzazione dei lettori feticisti, ossessivi, paranoici e isterici di Barthes⁷⁸, rinvio alla nota identificazione freudiana dell'artista, perseguitato, come afferma Žolkovskij, da una «навязчивая идея или некогда травмировавшая его ситуация, так что он склонен постоянно воспроизводить ее, вчитывая ее во все окружающее и происходящее»⁷⁹. Ciò è rilevante in un momento storico quale quello degli anni Venti, in cui il trauma si manifesta non solo a livello individuale ma collettivo, per cui la letteratura si presta come spazio di riformulazione di esperienze che sfuggono alla discorsività (si ricorda la definizione di trauma come non soltanto qualcosa di violento, ma come evento che nelle circostanze in cui avviene non può essere assimilato e dotato di senso e perciò inserisce una faglia all'interno della persona)⁸⁰. Il corpo offre una modalità alternativa alla logica per dare senso a esperienze che resistono alla verbalizzazione.

⁷⁵ Si potrebbe discutere sulla natura intrinsecamente trasgressiva dell'emozione nel sistema logofonocentrico, ma ad oggi anche questa sfera, insieme al 'godimento dei sensi', è sempre più inghiottita dalla produzione consumistica e neutralizzata nella sua carica di resistenza. Si veda a questo proposito H. MARCUSE, *Prefazione politica 1966* in ID., *Eros e civiltà*, trad. L. Bassi, Einaudi, Torino 1968.

⁷⁶ F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, ID., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.

⁷⁷ G. SCHWAB, *Imaginary Ethnographies. Literature, Culture, and Subjectivity*, Columbia University Press, New York 2012.

⁷⁸ «On pourrait imaginer une typologie des plaisirs de lecture — ou des lecteurs de plaisir; elle ne serait pas sociologique, car le plaisir n'est un attribut ni du produit ni de la production; elle ne pourrait être que psychanalytique [...]. Le fétichiste s'accorderait au texte découpé, au morcellement des citations, des formules, des frappes, au plaisir du mot. L'obsessionnel aurait la volupté de la lettre, des langages seconds, décrochés, des méta-langages (cette classe réunirait tous les logophiles, linguistes, sémioticiens, philologues: tous ceux pour qui le langage *revient*). Le paranoïaque consommerait ou produirait des textes retors, des histoires développées comme des raisonnements, des constructions posées comme des jeux, des contraintes secrètes. Quant à l'hystérique (si contraire à l'obsessionnel), il serait celui qui prend le texte *pour de l'argent comptant*, qui entre dans la comédie sans fond, sans vérité, du langage, qui n'est plus le sujet d'aucun regard critique et *se jette* à travers le texte (ce qui est tout autre chose que de s'y projeter)» (R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., pp. 99-100).

⁷⁹ A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka. Invarianty, struktury, interteksty*, NLO, Moskva 2011, p. 32.

⁸⁰ Si veda a tal proposito I. KALININ, *Istoričnosť' travmatičeskogo opyta: rutina, revoljucija, reprezentacija*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 6, 2013, p. 18: «От интенсивности такого рода процессов зависит и исход драматической встречи человека с историей: срабатывают ли механизмы символической компенсации, уравновешивающие травматический опыт изменений, или какое-либо событие выступает пределом, не подлежащим дискурсивной рационализации, превышающим возможности психологического освоения. В последнем случае травматический опыт приобретает иное качество, становясь опытом травмы».

In tale prospettiva si farà inoltre ricorso al pensiero di filosofi poliedrici che spesso prendono il la, o applicano le proprie riflessioni, in dialogo con le opere letterarie, quali Maurice Blanchot⁸¹, Benjamin, Georges Bataille⁸², la critica marxista (scuola di Francoforte⁸³, Louis Althusser⁸⁴, Marcuse) e la fenomenologia. I loro studi profilano una relazione organica e anti-sintetica con i testi, in cui si valorizza il momento del «passaggio»⁸⁵, come concettualizzato da Heidegger, ossia la relazione situazionale da cui emergono le componenti di una riflessione o realtà, piuttosto che le componenti definite a prescindere dalla loro intra-azione. La natura ambivalente ed eterogenea del testo poetico costituisce così un campo ideale per questo tipo di filosofia: se a ciò si unisce la carica di ‘godimento’ individuata da Barthes, si arriva a comprendere l’affermazione di Umberto Galimberti per cui il desiderio «[n]el discorso provoca la parentesi, l’interposizione; insinuandosi nella tesi la fa traboccare, esponendola a un altro senso che quasi sempre è fuorviante rispetto all’esigenza unitaria del discorso, al tentativo sempre reiterato di ricondurre il diverso all’identico»⁸⁶.

Rispetto a un sistema di riferimento tradizionale che si basa sul principio di identità e sulle categorie metafisiche, sarà necessario avvalersi di una serie di posizioni critiche che indagano la nozione di alterità. Questa poi porta invariabilmente con sé connotazioni di impurità e sporcizia, che, come osservato da Mary Douglas, pertengono alla struttura stessa del sistema, il quale reagisce con disgusto alla commistione di categorie e assolutizza il polo negativo per definire i propri valori strutturanti. In verità, afferma la studiosa, parlando di ‘sporcizia’ usiamo

⁸¹ M. BLANCHOT, *L’expérience limite* in ID., *L’entretien infini*, Gallimard, Paris 1969.

⁸² G. BATAILLE, *La part maudite*, Éditions de Minuit, Paris 1949, ID., *L’expérience intérieure* in ID., *Œuvres complètes*, 5, Gallimard, Paris 1973, ID., *La structure psychologique du fascisme*, “Hermès”, 2, 1989, ID., *Définition de l’hétérologie*, “Cahiers”, 1, 2011.

⁸³ M. HORKHEIMER, T. ADORNO, *Dialettica dell’illuminismo*, cit., T. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, trad. L. Lamberti, Einaudi, Torino 2001, ID., *Dialettica negativa*, trad. P. Lauro, Einaudi, Torino 2004.

⁸⁴ L. ALTHUSSER, *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*, PUF, Paris 2014.

⁸⁵ «[S]i può sostenere che il passaggio è quel che viene prima e che esso soltanto consente nel passare e a partire dal passare alla sponda da cui proviene e a quella verso cui va di sorgere. Per questo motivo, il passaggio non si libra nel vuoto ed è esso stesso qualcosa che ancora sta sorgendo. Il ponte, qui, non è una cosa gettata tra una riva, già semplicemente presente, e la riva opposta, anch’essa semplicemente presente; “il ponte” si tende, invece, al di sopra della corrente, che supera con un balzo e in una volta sola, rendendo riva, in questo modo, ciascuna delle due rive ed aprendo l’aperto di un da-dove e verso-dove» (M. HEIDEGGER, *L’inno Andenken di Hölderlin*, cit., p. 86).

⁸⁶ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 411.

«a kind of omnibus compendium which includes all the rejected elements of ordered systems»⁸⁷ e il concetto andrebbe inquadrato piuttosto da un punto vista relativo:

Shoes are not dirty in themselves, but it is dirty to place them on the dining-table; food is not dirty in itself, but it is dirty to leave cooking utensils in the bedroom, or food bespattered on clothing; similarly, bathroom equipment in the drawing room; clothing lying on chairs; out-door things in-doors; upstairs things downstairs; under-clothing appearing where over-clothing should be, and so on. In short, our pollution behaviour is the reaction which condemns any object or idea likely to confuse or contradict cherished classifications⁸⁸.

Relativamente al contesto successivo alla Rivoluzione, Tricia Starks osserva che «[i]n their quest for order, the Soviets defined and categorized the existing world by interpreting political orthodoxy and citizenship in terms of hygiene. The criteria of cleanliness appropriated by Lenin had been used for centuries to define desirable behaviors»⁸⁹. Con la penetrazione del discorso scientifico ottocentesco nelle strutture burocratiche, continua Starks, la concezione medicalizzata di sporco e malattia diventa un'influente lente per diagnosticare i comportamenti umani, in un processo circolare dove anche i concetti culturali retroagivano sulle diagnosi mediche. Scienza e preconcetti sulla purezza si fondono così in un ideale di vita 'colta' che ingloba in un unico progetto civilizzatore pulizia, condotta morale e fedeltà politica.

Nel lavoro ci si volgerà spesso alla nozione di 'paradigmi', del loro alternarsi e della loro crisi. Una delle definizioni più chiare e sintetiche del concetto viene data da Geller in un articolo fondamentale per il nostro studio: «Смена парадигмы – не что иное, как смена посылок и критериев мышления о мире»⁹⁰. Geller prosegue quindi descrivendo la differenza tra il vecchio e il nuovo paradigma che separano il Novecento dal passato:

Прежнее, картезианское, механицистское мышление основывалось на принципе редукции. Целое делится на простые части, те поддаются изучению, затем из изученных элементов воссоздается целое. Вселенная видится механизмом, сложенным из таких

⁸⁷ M. DOUGLAS, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London 1966, p. 37.

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ T. STARKS, *The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State*, University of Wisconsin Press, London 2008, p. 13.

⁹⁰ L. GELLER, *O kompleksnoj složnosti, ili na puti k èkologii literatury*, cit., p. 3.

элементарных частей, машине уподобляется тело животного или человека. Как в ньютоновских уравнениях о взаимодействии тел, время в таком механизме – обратимо, ибо повернув вспять ход механизма, мы возвращаемся к началу его действия, к его первопричине. Все включено в причинно-следственную цепь: существуют фундаментальные структуры, на них действуют определенные силы и механизмы, а это, в свою очередь, вызывает определенные процессы. И наоборот, при рассмотрении каждый процесс являет собой результат действия неких сил, приложенных к структурам, предсуществуя процессу и действию⁹¹.

Il nuovo paradigma si distingue dal precedente per il suo approccio olistico, processuale e sistemico (invece che sistematico), intuitivo, antideterministico e all'insegna dell'«emergenza», vale a dire della tendenza della realtà a emergere nell'insieme delle sue relazioni contestuali, «непредсказуемого появления на каждом уровне системы новых качеств, которых не существовало на более низком уровне»⁹². La conoscenza 'epistemologica' si sostituisce alla conoscenza 'oggettiva', mutuando dal campo delle scienze naturali (dalla fisica alla biologia) il linguaggio relativo ai processi complessi e non lineari.

L'attenzione di Geller al panorama metodologico e concettuale delle scienze naturali lo avvicina allo stesso Gasparov, il quale, seguendo la propria predilezione per l'approccio post-strutturalista, arriva a sposarne l'ultima sponda metodologica, vale a dire un'epistemologia a carattere interdisciplinare che comprende in sé la riflessione scientifica, in particolare afferente alla teoria della relatività e alla fisica quantistica. Il post-strutturalismo, a detta di Gasparov, ha permesso alle teorie della letteratura di porsi al passo con le coeve evoluzioni delle scienze naturali e della matematica «с их отказом от идеала единой модели мира, принятием хаоса и фрагментарности как позитивных категорий, осознанием относительности логических критериев познания»⁹³. Geller conclude l'introduzione alla parte espositiva dell'articolo, mostrando la possibilità fruttuosa per la critica letteraria contemporanea di rivolgersi a un

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ivi, p. 4.

⁹³ B. GASPAROV, *V poiskach «drugogo»*, cit., p. 68. Va notato che, a differenza di quanto accade nel panorama 'scientifico' (accademico) odierno, ciò fu possibile grazie al mantenimento dei criteri di apertura, ambivalenza e non-codificabilità inscindibili dalle discipline umanistiche e dalla sfera della loro applicazione. Lo stesso emerge con chiarezza dagli studi che si avvalgono di alcuni strumenti scientifici per l'analisi letteraria, come dimostrato dallo stesso articolo di Geller.

approccio di *deep ecology* (ecologia profonda)⁹⁴ veicolato già dai testi filosofici del cosmismo russo, da alcuni scrittori del modernismo russo e da numerosi studiosi e scienziati di cui l'articolo prosegue a esporre le idee.

Di ulteriore interesse nel contesto degli approcci transdisciplinari all'analisi letteraria risultano le 'etnografie immaginarie' di Schwab, che si incentrano, a differenza dell'etnografia 'tradizionale', sulla questione di cosa significhi essere un umano, senza rinchiudersi tuttavia nella ricerca di una risposta definitiva alla domanda 'che cos'è l'uomo?' posta dall'Illuminismo. In questa linea di pensiero, la disciplina prospettata da Schwab esplora «how specific historical conditions impact the boundaries of the human, leading to new epistemological and aesthetic formations as well as emergent subjectivities and socialities»⁹⁵, con particolare attenzione al contributo storico apportato dall'immaginario letterario e più largamente estetico.

Infine, l'impianto metodologico farà ricorso alla nozione di 'motivo', alla base, sebbene non sempre in modo esplicito, di ulteriori lavori dedicati agli autori del corpus, in particolare quelli di Efraim Sicher⁹⁶, Peter Jensen⁹⁷ e Jerzy Faryno⁹⁸. Žolkovskij affronta il suo studio della poetica di Pasternak utilizzando l'idea di motivi invarianti e di mondo poetico (*poëtičeskij mir*, PM) dell'autore, costituito da quelle «постоянные темы, установки, мысли, которыми пронизаны все его произведения, на разных уровнях и в самых разных аспектах, комбинациях и т.п.»⁹⁹. Una definizione più vicina del 'motivo' e delle interazioni tra vari motivi appare nell'articolo dello studioso – poi ripreso nella monografia – sui motivi 'funesti' (*zloveščie*) in Pasternak:

⁹⁴ Sebbene l'articolo di Geller dati ormai al 2005, il suo augurio si è rivelato una predizione accurata degli ulteriori sviluppi della critica.

⁹⁵ G. SCHWAB, *Imaginary Ethnographies*, cit., p. 18.

⁹⁶ E. SICHER, *Style and Structure in the Prose of Isaak Babel*, Slavica Publishers, Columbus 1986, ID., *Jews in Russian Literature after the October Revolution. Writers and Artists between Hope and Apostasy*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, ID., *Babel' in Context. A Study in Cultural Identity*, Academic Studies Press, Boston 2012.

⁹⁷ P. JENSEN, *Nature as Code*, cit., ID., *The Thing as Such*, cit., ID., *Po tu storonu «svoego» i «čužego»*. *Zametki ob estetike Borisa Pasternaka*, "Studia russica helsingiensia et tartuensia", 4, 1995.

⁹⁸ J. FARYNO, *Belaja medvedica, ol'cha, motovilicha i chromoj iz gospod: archeopoëtika Detstva Luvers Borisa Pasternaka*, Stockholms universitet, Stockholm 1993, ID., *Mifopoëtičnosť' pasternakovskich lokusov: otkuda i kak tuda popadajut i kak i kuda ottuda vybirajutsja* in V. Abašev, red., «Ljubov prostranstva...»: *Poëtika mesta v tvorčestve Borisa Pasternaka*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2008.

⁹⁹ Per i criteri metodologici usati nella definizione di *poëtičeskij mir avtora* si rimanda ad A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka*, cit., p. 33.

Что такое инвариантный мотив (или, кратко, инвариант), и в каком случае констатируется его наличие? Говоря схематично, инвариант – это нечто повторяющееся в текстах автора и занимающее определенное место в той полной иерархии подобных единиц, которая образует поэтическую мифологию, или поэтический мир, автора (далее – Пму). Как правило, при попытке констатировать инвариант исследователь должен решить две отдельные, но связанные друг с другом задачи. Во-первых, продемонстрировать набор текстовых явлений, представляющих собой нечто интуитивно «то же самое». И во-вторых, сформулировать функцию этого «того же самого явления» в структуре остальных инвариантов поэта, венчаемой его центральной инвариантной темой. Связь между этими двумя процедурами должна отразиться в наименовании выявляемого мотива. [...] Разумеется, этот проект представляет собой эвристический процесс, включающий повторные петли обратной связи, приблизительные решения и переформулировки, многократную подгонку и т. п.¹⁰⁰.

Troviamo un approccio basato su un'analisi più 'profonda', di natura anche mitologica, religiosa ed etimologica, al testo pasternakiano nell' 'archeopoetica' adottata da Faryno nel suo saggio su di *Detstvo Luvers*:

Проблема нарративности, таким образом, тут оборачивается проблемой текстопостроения, суть которого – постепенная экспликация и трансформация отправной мотивики текста. Не аддитивный принцип традиционной наррации, а принцип выведения последующего из предшествующего, получающий, в частности, и характер повтора (что уже во втором предложении текста загадано мотивом “воспоминания”). Для читателя “Детства Люверс” (да и любого другого авангардного текста) это означает, что он должен задаваться вопросом, куда некий мотив девался или во что трансформировался, с одной стороны, а с другой – откуда некий мотив взялся, из чего предшествующего он выведен или эксплицирован¹⁰¹.

La scelta di prendere il motivo, invece del tema, come 'unità analitica' riflette proprio il modello stratificato della realtà e della conoscenza messo in luce dalle riflessioni sulla storia di

¹⁰⁰ A. ŽOLKOVSKIJ, *Zloveščie motivy v poëti českom mire Pasternaka* in A. Balakin, red., *Ozernaja škola. Trudy pjatoj Meždunarodnoj letnej školy na Karel'skom perešejke po russkoj literature*, RGPU im. A.I. Gercena, Pos. Poljany 2009, p. 78.

¹⁰¹ J. FARYNO, *Belaja medvedica*, cit., p. 2.

Foucault¹⁰². Se il tema cerca di tracciare delle mappe che tendono alla generalizzazione, il motivo sussiste in modo più inafferrabile e mutevole relativamente a ogni singola lettura. Gasparov chiama quello che si instaura tra il testo, l'autore e il lettore un processo di 'induzione del senso'. Affinché questo si metta in moto «текст должен обладать потенциалом связей, некоторым изначальным смыслом который заведомо ясен для воспринимающего и интерпретирующего этот текст субъекта»¹⁰³. Senza questo 'potenziale', o nel caso in cui il quadro interpretativo e la memoria culturale a disposizione del lettore sia insufficiente – e qui Gasparov presuppone ci sia un 'senso' dell'opera che prescinde da quello costruito dal lettore, a differenza di quanto ritenuto, ad esempio, da Barthes – il testo apparirà insignificante o privo di interesse. Il punto minimo di potenziale di senso viene definito dallo studioso una «“критической массой” связности (связности как между элементами самого текста, так и в их отношении к существенной для нас внетекстовой информации)»¹⁰⁴.

Il fine che si propone Gasparov, a questo punto, non è di identificare la provenienza dei nodi associativi del testo a partire dall'esperienza autoriale (questo approccio viene definito 'psicologia della creazione'), bensì il «бытие текста в смысловой среде»¹⁰⁵, da cui emerge una comprensione del testo ossia la ri-creazione¹⁰⁶ del suo senso: «смысловое воссоздание»¹⁰⁷. Un simile processo – poiché si tratta di soffermarsi sul divenire processuale del testo, potenzialmente infinito, e non sul testo-oggetto – prende una forma esplicita e necessariamente più analitica di quanto accade in maniera organica nell'attimo della lettura puntuale:

Конечно, стоявшая передо мной аналитическая задача вызывала необходимость сделать этот процесс как можно более осозанным и артикулированным; в случае обычного, “не аналитического” восприятия текста он совершается более интуитивно, формируя

¹⁰² Si pensa anche al concetto di palinsesto di Gérard Genette (G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982).

¹⁰³ B. GASPAROV, *Posleslovie: struktura teksta i kul'turnyj kontekst* in ID., *Literaturnye lejtivoty. Očerki po russkoj literature XX veka*, Nauka, Moskva 1993, p. 289.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ivi, p. 299.

¹⁰⁶ È a questo termine che si fa riferimento nel titolo dell'ultima sezione dello studio (§4.3.3).

¹⁰⁷ B. GASPAROV, *Posleslovie*, cit., p. 299.

понимание текста скорее в виде неартикулированного синкретического “образа”, чем осознанного предмета описания¹⁰⁸.

Il metodo di Gasparov è coerente con il principio di discontinuità inerente ai testi stessi, basati sul continuo riconfigurarsi secondo nessi sempre nuovi introdotti a posteriori dalla comparsa di nuovi elementi nel testo. Questa frammentarietà ermeneutica dei testi si traduce nella necessità, per simili studi critici, di tornare a considerare uno stesso aspetto del testo più e più volte:

Смысловый материал, пропитывающий текст, не остается в нем автономным — он подвергается переплавке, растворяясь во множестве других частиц, с которыми он вступает в многосторонние и многообразные взаимодействия в смысловой “плазме”, герметизированной в тексте. [...] Такое “нелинейное”, как бы движущееся по спирали (или, скорее, по нитям клубка) наращивание смысловой ткани позволяет представить смысл текста в движении, в виде летучего смыслового конгломерата, очертания которого калейдоскопически изменяются при каждом шаге смыслообразования¹⁰⁹.

Il metodo proposto rifugge da un'applicazione sistematica o prescrittiva, ancora una volta assumendo la stessa natura di intransitività dei testi esaminati (sebbene qui il termine si applichi a un livello diverso da quello usato da Barthes)¹¹⁰. Ogni testo, ogni lettura dello stesso testo, impone di ricominciare da capo il processo interpretativo. È a questo punto che Gasparov definisce il motivo l'“unità di misura” della sua ermeneutica:

Предлагаемый способ анализа принципиально отказывается от понятия фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста. Вместо этого основной “единицей” анализа (если можно ее так назвать) оказывается мотив: подвижный компонент, вплетающийся в ткань текста и существующий только в процессе слияния с другими компонентами¹¹¹.

Né il carattere, né il ‘peso’ di un dato motivo – l'insieme di relazioni sintagmatiche e paradigmatiche che esso istituisce all'interno del testo – può essere definito a priori, allo stesso

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ Ivi, p. 300.

¹¹⁰ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 83.

¹¹¹ B. GASPAROV, *Posleslovie*, cit., p. 301.

modo in cui non può esserlo l'insieme, come già visto. Questa ininterrotta 'plasmaticità'¹¹² delle parti e dell'insieme deriva da quello che Gasparov chiama il 'paradosso' del testo, la cui «герметическая закрытость, определяющая его статус как текста, создает потенциал для генерации открытого смысла»¹¹³. Una volta 'scritto', il testo possiede una vita autonoma, e lo spettro delle sue forme di senso eccede non solo l'intenzione, ma l'immaginazione dell'autore. Il testo si impone dunque come matrice 'sempre già' eccedente la propria origine¹¹⁴.

Naturalmente non mancheranno riferimenti a studi di carattere generale sul modernismo¹¹⁵ e sul corpo¹¹⁶, specie nella cultura e letteratura russa degli anni Venti e

¹¹² È interessante il ricorso a termini fisiologici come *plazma* e *plazmennyy*, oltremodo pertinenti in un approccio che nella sua complessità comprende il testo alla stregua di un organismo, capace di rigenerarsi, a differenza del corpo umano (se considerato nella sua individualità circoscritta nello spazio-tempo, e non la sua esistenza come materia in un ambiente allo stesso modo materiale), infinitamente.

¹¹³ B. GASPAROV, *Posleslovie*, cit., p. 301.

¹¹⁴ Ivi, p. 302.

¹¹⁵ G. Gibian, H. Tjalsma, eds., *Russian Modernism*, cit., P. COVENEY, *Poor Monkey. The Child in Literature*, Rockliff, London 1957, S. HUTCHINGS, *Russian Modernism. The Transfiguration of the Everyday*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, J. Fineberg, ed., *The Innocent Eye. Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press, Princeton 1997, e Id., ed. *Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism*, Princeton University Press, Princeton 1998, A. Eysteinson, V. Liska, eds., *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007, M. HIGONNET, *Modernism and Childhood: Violence and Renovation*, "The Comparatist", 33, 2009, S. Ross, ed., *Modernism and Theory. A Critical Debate*, Routledge, London – New York 2009, S. COLE, *At the Violet Hour*, cit., S. PANKENIER, *Voiceless Vanguard: The Infantile Aesthetic of the Russian Avant-Garde*, Northwestern University Press, Evanston 2014, P. FIFIELD, *Modernism and Physical Illness: Sick Books*, Oxford UP, Oxford 2020.

¹¹⁶ E. SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York – Oxford 1985, M. CSABAI, F. ERÖS, *Bodies in Transition. The Unbearable Lightness of the Traditionless Self*, "Journal of European Psychoanalysis", 8 (9), 1999, K. JACOBI, *Body Disposition in Cross-Cultural Context: Prehistoric and Modern Non-Western Societies* in C. Bryant, ed., *The Handbook of Death and Dying*, vol. 2, Sage Publications, Thousand Oaks – London – New Delhi 2003, G. Zvereva, red., *Reprezentacii telesnosti*, RGGU, Moskva 2003, J. Van Baak, S. Brouwer, red., *Telo, duch i duša v ruskoj literature i kul'ture*, "Wiener Slawistischer Almanach", 54, 2004, N. Zlydneva, red., *Telesnyj kod v slavjanskich kul'turach*, Institut slavjanovedenija RAN, Moskva 2005, in G. Kabakova, F. Conte, red., *Telo v ruskoj kul'ture. Sbornik statej*, NLO, Moskva 2005, S. AUDOIN-ROUZEAU, *Massacres. Le corps et la guerre* in J. Courtine, éd., *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le xxe siècle*, Éditions du Seuil, Paris 2006, J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, trad. F. Cataldi Villari, Laterza, Roma – Bari 2007, T. KRAJUSKINA, *Motivy tela i telesnyh sostojanij čeloveka v russkich narodnyh volšebnyh skazkach Sibiri i Dal'nego Vostoka*, Dal'nauka, Vladivostok 2009, O. DONSICH, *Kosmos kak metafora tela, ili telo kak metamofora kosmosa* in T. Pečerskaja, red., «Točka, rasprostranjanjuščajasja na vsë...». K 90-letiju professora Ju. Čumakova: sbornik naučnyh trudov, NGPU, Novosibirsk 2011.

immediatamente precedenti¹¹⁷, con attenzione particolare al coevo formalismo¹¹⁸, nonché a studi di storia letteraria, culturale, medica, e sociale dedicati al periodo sovietico¹¹⁹. Si farà dunque riferimento a studi sulla disabilità¹²⁰, sull'ecocritica¹²¹ oltre che ai gender¹²² e agli animal studies¹²³.

La sfida critica di fronte ai nostri testi consiste precisamente nel resistere alla deriva metafisica, per cui si postula la realtà noumenica del presunto 'significato' dietro al fenomeno intrinsecamente ambiguo del testo e si propone di ricavarlo – letteralmente di cavarlo fuori come l'essenza del fagottino di calzini di Benjamin¹²⁴ – (o decostruirlo, il che lascia un margine

¹¹⁷ R. HELLEBUST, *Flesh to Metal. Soviet Literature and the Alchemy of Revolution*, Cornell University Press, Ithaca 2003, Z. ZBYROVSKI, *Telo i ego funkcii v rannej proze B. Pasternaka*, "Welkie tematy kultury w literaturach słowiańskich", 9, 2011, L. JURGENSON, *Le corps comme enjeu de la modernité et l'expérience de la Première Guerre Mondiale*, "Revue des études slaves", 87, 2, 2016, O. BURENINA-PETROVA, *Bessmertie čeloveka i telesnye metamorfozy v tvorčestve anarcho-biokosmistov*, "Quaestio Rossica", 7, 1, 2019.

¹¹⁸ La dimensione oltre-analitica prospettata da Gasparov era nota già ai formalisti, le cui ricerche non soffrono ancora della tensione 'totalizzante' propria allo strutturalismo. Tynjanov osserva come il significato del testo non può essere dedotto da una semplice somma dei significati delle sue parti, ma si realizza nei rapporti tra ognuna di esse e tra le parti con la struttura in cui si inseriscono: «От каждого слова идут нити по объему лексического единства; каждое слово в той или иной мере подчиняется общему фразовому значению, оно окрашено широкой лексической средой, для которой оно характерно» (JU. TYNJANOV, *Archaisty i novatory*, cit., p. 466).

¹¹⁹ M. HINDUS, *Humanity Uprooted*, Jonathan Cape and Harrison Smith, New York 1929, MAGUIRE, *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920's*, Cornell University Press, Ithaca – London 1987, R. STITES, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford UP, New York – Oxford 1989, E. NAIMAN, *Sex in Public: the Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton University Press, Princeton 1997, O. FIGES, *A People's Tragedy. The Russian Revolution 1891-1924*, Pimlico, London 1997, J. SANBORD, *Drafting the Russian Nation. Military Conscription, Total War, and Mass Politics, 1905-1925*, Northern Illinois University Press, DeKalb 2003, G. CARLETON, *Sexual Revolution in Bolshevik Russia*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2005, C. Kiaer, E. Naiman, eds., *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, Indiana University Press Bloomington – Indianapolis 2006, J. Porter, M. Vinokur, eds., *Energy Culture. Work, Power, and Waste in Russia and the Soviet Union*, Palgrave Macmillan, London 2023.

¹²⁰ J. KRISTEVA, *Liberté, égalité, fraternité et... Vulnérabilité*, "Recherches en psychanalyse", 6, 2006, M. Rasell, E. Iarskaia-Smirnova, eds., *Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union. History, Policy and Everyday Life*, Routledge, Oxon – New York 2011, J. DOHMEN, *Disability as Abject: Kristeva, Disability, and Resistance*, "Hypatia", 31, IV, 2016, A. SUMPF, *The Broken Years: Russia's Disabled War Veterans, 1904-1921*, Cambridge University Press, Cambridge 2022.

¹²¹ H. Fromm, C. Glotfelty, eds., *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens (GA) 1996, V. PLUMWOOD, *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*, Routledge, London – New York 2002, S. Iovino, S. Oppermann, eds., *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2014.

¹²² H. MICHIE, *The Flesh Made Word. Female Figures and Women's Bodies*, Oxford UP, Oxford – New York 1987, J. KORNBLATT, *The Cossack Hero in Russian Literature a Study in Cultural Mythology*, University of Wisconsin Press, Madison – London 1992, E. BORENSTEIN, *Men Without Women. Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917-1929*, Duke University Press, Durham – London 2000.

¹²³ L. Geller, A. Vinogradova, red., *Zveri i ich reprezentacii v russkoj kul'ture*, Baltijskie sezony, Sankt-Peterburg 2010, H. MONDRY, *Political Animals. Representing Dogs in Modern Russian Culture*, Brill Rodopi, Leiden – Boston 2015, J. COSTLOW, *Animals, Saints and the Anthropocene*, "Russian Literature", 114-115, 2020.

¹²⁴ W. BENJAMIN, *Infanzia berlinese intorno al millenovecento. [Ultima redazione (1938)]*, trad. E. Ganni in ID., *Opere complete. VII. Scritti 1928-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 46.

di manovra, ma resta un'azione discorsiva) ricorrendo ora alla biografia dell'autore, ora al contesto sociale, economico, psicanalitico, filosofico, ora ancora all'intertesto, all'intermedialità e quant'altro. Jean Baudrillard mostra bene la tensione alla riconciliazione in ogni sfera della vita e proprio per questo esorta a mantenere un punto di vista 'distorto' e vivo:

Il ne faut surtout pas réconcilier toutes choses, mais en fait, aussi bien dans les analyses que dans la pratique, tout le monde cherche la réconciliation des principes. Comme le dit Stanislaw Lec: «on n'a jamais demandé à la thèse et à l'antithèse si elles étaient d'accord pour produire une synthèse». Laisser vivre la thèse, laisser vivre l'antithèse, et ne pas chercher à finaliser les choses dans la synthèse. Il faut maintenir la distorsion, y compris dans les analyses, dans les concepts mêmes. Pourtant, on en arrive toujours, je n'y échappe pas, à des solutions de conciliation ou de dépassement... Le discours y mène presque «naturellement», à chaque fois, il faut refaire brèche, rouvrir au mal une possibilité antagoniste, irréductible¹²⁵.

Lo stesso studio qui sviluppato non può esimersi dal trarre conclusioni e dunque dal tracciare dei nessi e delle sintesi. Se resta tuttavia uno spazio di prospettiva auspicabile è quello di riaprire la breccia a cui richiama Baudrillard per lasciarla respirare. La metodologia adottata si configura in un certo senso come una pratica consapevole della propria tensione interna: tra l'analisi e il suo costante sabotaggio, tra l'esposizione accademica e la spinta al godimento e al silenzio che contraddistingue essenzialmente il nostro corpus. Questa biforcazione è insuperabile nell'economia di una tesi di dottorato, a riconferma dei dubbi di Barthes sulla possibilità di cogliere la pulsione di piacere intrinseca al testo letterario attraverso gli strumenti della critica istituzionale:

Quel rapport peut-il y avoir entre le plaisir du texte et les institutions du texte? Très mince. La théorie du texte, elle, postule la jouissance, mais elle a peu d'avenir institutionnel: ce qu'elle fonde, son accomplissement exact, son assumption, c'est une pratique (celle de l'écrivain), nullement une science, une méthode, une recherche, une pédagogie; de par ses principes mêmes, cette théorie ne peut produire que des théoriciens ou des praticiens (des scripteurs), nullement des spécialistes (critiques, chercheurs, professeurs, étudiants). Ce n'est pas seulement le caractère fatalement méta-linguistique de toute recherche institutionnelle qui fait obstacle à l'écriture du plaisir textuel c'est aussi que nous sommes actuellement incapables de concevoir

¹²⁵ J. BAUDRILLARD, *D'un fragment l'autre*, A. Michel, Paris 2001, p. 99.

une véritable science du devenir (qui seule pourrait recueillir notre plaisir, sans l'affubler d'une tutelle morale)¹²⁶.

Una tale scienza del divenire, laddove non sfoci in un atto a sua volta creativo che si pone in parallelo con lo spirito dei testi studiati, resta l'orizzonte ideale della nostra tesi, più assimilabile a una lettura che a un'analisi, ossia un movimento di avvicinamento ai testi piuttosto che una delimitazione e separazione delle loro componenti e strutture.

4. Struttura del lavoro

Il primo capitolo pone le basi concettuali e teoriche del lavoro, inscrivendo l'indagine sulla rappresentazione letteraria del corpo e della corporeità all'interno del turbolento contesto degli anni Venti. Il capitolo si apre ponendo l'interrogativo su cosa significhi parlare di corpo e tracciando delle coordinate ampie del discorso filosofico e culturale del Novecento, in un momento in cui idee di rottura, rinascita e scarto diventano centrali. Lo spostamento dell'attenzione dall'ottica storicista e positivista del progresso all'indagine della scia di distruzione e rovina che esso si lascia dietro viene operata da un pensatore come Benjamin, mentre Bataille inaugura la linea di filosofi il cui augurio è dare spazio alle sfere marginalizzate della vita. Nel capitolo si avanza la tesi per cui la letteratura diventa un sito di recupero di questi elementi espulsi dell'esperienza umana, ai quali la sfera tabuizzata del corpo dà un'espressione averbale particolarmente efficace.

Il capitolo passa quindi a esaminare un approccio più ristretto allo studio della 'nascita della cultura', prendendo come spunto la riflessione semiotica di Lotman sul sostituirsi del principio della vergogna a quello della paura operante nel regno animale. La repressione della dimensione corporea perfezionata dalla linea filosofica che da Platone arriva a Cartesio aliena il corpo dalla sua dimensione vissuta (*Leib*) riducendolo a oggetto della scienza e della conoscenza astratta (*Körper*). In contrasto con questa tradizione il capitolo offre visioni

¹²⁶ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., pp. 95-96. Cfr. G. BACHELARD, *Poétique de la rêverie*, PUF, Paris 2016, p. 46: «[C]e n'est pas moi non plus qui, disant mon amour fidèle pour les images, les étudierai à grand renfort de concepts. La critique intellectualiste de la poésie ne conduira jamais au foyer où se forment les images poétiques. [...] L'image ne peut être étudiée que par l'image, en rêvant les images telles qu'elles s'assemblent dans la rêverie. C'est un non-sens que de prétendre étudier objectivement l'imagination, puisqu'on ne reçoit vraiment l'image que si on l'admire».

alternative, tra cui quella incentrata sul corpo grottesco – aperto e cosmico – di Bachtin o sul corpo-limite di Podoroga.

Una sezione sostanziale del capitolo è dedicata alla ‘genealogia’ del corpo nello spazio russo e quindi sovietico. L’approccio puritano e apofatico dell’epoca zarista, in cui le manifestazioni, soprattutto fisiologiche, del corpo sono completamente tabuizzate si contrappone per certi versi alla visione folclorica di un corpo in relazione magica e metonimica con il mondo. Il cataclisma della Prima guerra mondiale, della Rivoluzione e della conseguente Guerra civile sono il punto di rottura che sottopone il corpo umano a nuove forme di violenza (industriale, sistemica, di massa) e a condizioni di deprivazione inedite. Oltre al corpo è la configurazione della vita quotidiana, con i suoi spazi, ritmi e rituali, a cadere in frantumi. Lo spirito di rottura e di frammentazione del modernismo coesiste con una molteplicità di spinte utopiche. Nel contesto della propaganda bellica emerge il corpo spiritualizzato eppure meccanico di un collettivo militare pronto al sacrificio; più tardi questo trapassa nel corpo metallico dell’uomo sovietico, purificato dalle fragilità del tessuto organico e dalla componente femminile legata alla riproduzione per canalizzare ogni sforzo nella produzione del nuovo potere. Sullo sfondo di progetti utopici e di realtà distopiche, il capitolo introduce l’opera dei tre autori, presentata non alla stregua di una risposta alle circostanze storiche e ideologiche ma come fenomeno estetico complesso in relazione indiretta e mutevole con un’epoca polarizzante e convulsa.

Il secondo capitolo approfondisce la molteplice dimensione del rifiuto / dei rifiuti nel contesto della Russia postrivoluzionaria: dal rigetto storico della componente corporea dell’esperienza umana, assimilata all’eredità animale, quale presupposto per un’organizzazione distintamente ‘culturale’, all’ipotesi sulle ragioni profonde del disgusto in nome del quale il corpo è bandito dalla cultura, a partire dalle sue manifestazioni fisiologiche più elementari; e ancora la presenza impattante nella società e nelle arti di corpi dislocati e mutilati in seguito alle guerre e ai tumulti dei primi due decenni del XX secolo, esaminati attraverso il posto e la funzione che vengono a occupare i rifiuti materiali nel corpus. Il quesito di fondo riguarda la possibilità di parlare di una ‘poetica dei rifiuti’ all’interno e al di là dell’opera di Babel’, Pil’njak e Pasternak.

La paura e il disgusto – i due principi normativi individuati e contrapposti da Lotman – suscitati dai rifiuti riflettono la reazione a due momenti apparentemente eterogenei del

funzionamento economico: da una parte la minaccia contaminante che i resti rappresentano per il soggetto (e per lo Stato), in quanto eccedenti rispetto alle capacità di assimilazione di quest'ultimo e traboccanti all'infuori della sfera codificata dalla cultura ufficiale, dall'altra come reazione di fronte a quanto si distingue per non funzionalità, improduttività e obsolescenza. Nella prima si nasconde la riluttanza a separarsi da qualcosa, lasciando che entri a far parte di rapporti e configurazioni estranee al proprio controllo: l'ideale del capitalismo, ma non solo, è quello di un regime della ritenzione piuttosto che della deiezione, in cui viene ridotto al minimo il valore disperso, anche mediante il reinserimento del materiale 'perso' – previamente privato dei tratti distintivi derivanti dalla serie di rapporti di cui era entrato a far parte e riportato così a punto zero ideale di nuda materia prima – in nuovi cicli produttivi¹²⁷.

Tale visione utilitaristica viene a esacerbarsi all'inizio del Novecento. Contemporaneamente in vari ambiti si comincia a mettere in discussione la rigidità del rapporto oggetto / soggetto. Nel contesto delle avanguardie, i futuristi russi scartano il piano del significato per liberare il significante e la lingua dall'uso meramente strumentale. Tratti ascrivibili al concetto di rifiuto come la marginalizzazione, l'eterogeneità, la contaminazione e la metonimia – parte di un insieme mancante, rimando a un'unità resasi indisponibile – e la non-funzionalità trovano un podio ideale nel quadro delle ricerche formali del modernismo, dove sporcizia, putrefazione e morte albergano il germe e il germoglio della vita. Babel' indugia su lati della guerra ritenuti indecorosi persino da un critico che ne apprezza lo stile come Voronskij, mentre Pasternak, oltre al riscatto radicale del mondo non-umano di fronte a un soggetto poetico che fa 'pegno di passività' per lasciar filtrare la poesia del mondo attraverso la sua voce, adotta il principio della metonimia in modo endemico. Pil'njak, al di là della tecnica del montaggio all'insegna del frammento linguistico, stilistico e narrativo, ricorre a un riuso più ampio del materiale letterario, attingendo sia ai propri testi precedenti, sia alle opere di altri scrittori.

L'ultimo aspetto cui il capitolo lascia spazio è l'analogia tra scrittura e rifiuti in quanto parte separata dal soggetto scrivente, gettata nell'ambiente per essere r(i)accolta dal lettore, a sua volta portatore di una memoria letteraria e produttore del testo, come osserva Walter Moser:

¹²⁷ W. MOSER, *Garbage and Recycling: From Literary Theme to Mode of Production*, "Other Voices", 3, 1, 2007, <https://www.othervoices.org/3.1/wmoser/index.php#2b> (ultimo accesso 19.10.2024).

literary creation as a whole, once it is accomplished, is seen as something that falls away—thus taking up the etymology of the German as well as the French words for “garbage” (*Abfall*, *déchets*) from the creator. It is expelled by him and has, thereupon, a separate destiny as compared to his own¹²⁸.

In questo senso la fase di rigetto e ‘dispossessionamento’ dell’opera è necessario per la sua vita posteriore nel circolo della cultura: lo afferma Heidegger nelle sue lezioni su Hölderlin, insistendo sul fatto che «*la parola del poeta e quel che in tale parola è poetato superano poetando il poeta e il suo dire*»¹²⁹ e lo ripeterà Derrida nel suo studio sul processo della scrittura *Glas* (1974), in cui si riconosce che la firma apposta alle opere è sempre nuova, atto performativo apposto dalla lettura. Resta da sottolineare che il testo letterario nasce già in dialogo con il suo lettore futuro: la componente della ricezione non è dunque secondaria alla ‘produzione’, può esserlo cronologicamente, ma non causalmente. La creazione eccede l’estensione dell’impronta autoriale per perpetuarsi, ferma restando la necessità di entrambe le parti di entrare nella costruzione partecipata del senso. La domanda sui resti va a questo punto riformulata, seguendo le indicazioni di Giorgio Agamben:

La domanda ultima non è allora «che cosa abbiamo avuto o mancato?» né «che cosa si salva?», ma «che cosa resta?» – non come una parcella del passato, ma come qualcosa di nuovo, che sorge per la prima volta e spezza la trama che la memoria e il linguaggio tessono e disfano a ogni istante. In quel punto, la salvezza di ciò che è stato si perde nella percezione dell’insalvabile e ciò che resta è un indecidibile di salvezza e rovina¹³⁰.

Tornando al cuore dell’indagine, il corpo rientra in questa dinamica sia come spazio del non-detto, cuore indicibile – in parte perché rigettato, in parte perché incodificabile – e pulsante del testo, sia come contesto in cui la scrittura viene espletata, al pari degli altri bisogni fisiologici, per cui si rimanda infine alla bella definizione di Iosif Brodskij: «Perhaps art is simply an organism’s reaction against its retentive limitations»¹³¹.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ M. HEIDEGGER, *L’inno Andenken di Hölderlin*, cit., p. 11. Il corsivo è dell’autore.

¹³⁰ G. AGAMBEN, *La lingua che resta. Il tempo, la storia, il linguaggio*, Einaudi, Torino 2024, p. 144.

¹³¹ I. BRODSKY, *Watermark*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1992, p. 79.

Il terzo capitolo offre un'analisi del modo in cui il corpo, specialmente in stati di eccesso, sofferenza e alterità, funziona come un sito centrale nel testo modernista di Pasternak, Pil'njak e Babel'.

La prima sezione approfondisce i motivi religiosi attraverso la lente dell'ambivalenza (sacro e profano). Esempi centrali comprendono la 'poetica' espressa dal personaggio Apolek di Babel'. A questa prima riflessione sulla possibilità del corpo di contenere istanze contraddittorie dell'esperienza umana si affianca un discorso sulle coppie tipologiche. Relativamente alla contrapposizione tra ortodossia ed eresia, quest'ultima può comparire come punto di rottura innovativo cui attingere in periodi di stallo, stando ai saggi di Evgenij Zamjatin sull'evoluzione storica e artistica. Gli eretici-innovatori resistono alla codificazione ordinaria e celebrano la dimensione ambigua e irriducibile dalla materialità del mondo. Latamente l'analisi sfrutta le tesi della scuola di Francoforte per mostrare il contrapporsi della visione grottesco-carnealesca a un sistema filosofico basato sull'identità, incapace di dare conto della natura intrinsecamente eterogenea del corpo. La sezione si conclude sui motivi dello scambio generazionale e del parricidio, tematizzato non solo dagli autori del corpus, ma da larga parte della produzione letteraria degli anni Venti, in cui viene affermandosi una linea orizzontale di collettività fraterna a discapito della linea genealogica padri-figli.

In connessione a quest'ultimo punto la seconda sezione del capitolo affronta la presenza femminile, il motivo romantico, erotico e patologico dell'incontro tra i generi. In questo caso a prevalere sono le occorrenze dalla raccolta di Pil'njak, la cui opera mostra l'evolversi di un'idea della donna radicalmente 'animale', polo di alterità fisica e linguistica che si scontra e si confronta con quello maschile su vari piani, da quello biologico della coppia Marina – Demid in *God ich žizni* a quello contrapposto a livello sociale di Ksenija e Polunin in *Snega*. In Pasternak l'istanza narrativa, nelle sue forme oblique e ibride, si presenta come fondamentalmente androgina e 'alterata', manifestandosi nel motivo della malattia, in momenti di attraversamento nello spazio e nel tempo (*Detstvo Luvers*), e nella diversa concettualizzazione del rapporto tra generi in altre culture. In Babel' la donna funziona come sito metaforico di innesco del motivo dello scambio, con istanze di prostituzione e contagio. Sia in Babel' che in Pasternak, alla figura della prostituta si associa quella dello scrittore: nel sistema economico entrambi occupano una posizione 'improduttiva' (e non-riproduttiva). La sezione si chiude con l'analisi delle nuove forme assunte dalla maternità e dalla paternità, con

considerazioni sulla strumentalizzazione dei ruoli sociali assegnati ai generi dalle nuove politiche sovietiche.

La terza sezione approfondisce il modo in cui l'alterità è costruita e percepita attraverso il prisma del corpo, nello specifico rispetto alla presenza di personaggi ebrei, 'allogeni' e bambini. Il motivo dell'ebreo è particolarmente rilevante nella prosa di tre autori che, con diversi gradi di appartenenza e riconoscimento, si confrontano con la componente ebraica della propria identità¹³². Se la divisione dei poli ebreo – non ebreo appare scontata nello studio di *Konarmija*, la presenza sotterranea del motivo in Pil'njak e nei racconti di Pasternak lo è di meno. L'enfasi sul corpo e sui suoi connotati tabuizzati nei personaggi ebrei e in quelli che uno sguardo coloniale, ignorando la propria estraneità, identifica come allogeni riflette una posizione identitaria debole o, meglio, forte solo da una posizione di negazione dell'altro che si priva della propria molteplice essenza. La presenza di personaggi bambini, infine, permette di affrontare una crisi percettiva e linguistica assimilabile al procedimento dello straniamento o alla sospensione del giudizio teorizzata dalla fenomenologia.

In sintesi, il terzo capitolo mostra come il corpo sia un mezzo per vivere stati di porosità, contaminazione e negoziazione identitaria in momenti di crisi. Prestandosi da superficie per la proiezione di reazioni contraddittorie – disgusto, paura, fascinazione, inadeguatezza – il corpo propone vie alternative di confronto culturale e il corpo in formazione del bambino diventa metafora del divenire del testo stesso, da cui emergono gli elementi repressi e trasgressivi dell'immaginario sociale.

Il quarto capitolo esplora la possibilità di un immaginario alternativo della relazione tra corpo, mondo e testo. Muovendo al di là dei limiti del realismo letterario e del naturalismo filosofico, le raccolte del corpus sembrano infatti indicare vie di accesso e di espressione dell'esperienza più aderenti alla percezione fisica di un io dissolto nel suo ambiente e interessato a perseguire un appagamento sensoriale. Tra i veicoli primari di questo interesse si trovano la riabilitazione del significante e l'intensa focalizzazione sull'aspetto materiale della lingua (dalla fonetica alla sintassi al piano tipografico del testo). Il commento ai testi è inquadrato da concetti

¹³² Nei suoi scritti autobiografici Pil'njak sottolinea a più riprese l'eterogeneità delle sue radici: «[К]рови мои: германская, русская, татарская, но есть и еврейская, должно быть; и степь и старообрядцы с Иргиза, и немецкие пасторы» (В. ПИЛ'НЯК, *Moja biografija*, "Vestnik literatury", 1 [37], 1922, p. 4).

teoretici quali l'intra-azione (Barad) e la *chôra* semiotica (Kristeva), utili per decodificare l'orizzonte epistemologico profilato dai testi.

Un motivo trasversale ai testi è la liquefazione di fenomeni solidi o eterei come il paesaggio, la luce e i suoni. L'immagine poetica riflette le coeve scoperte scientifiche sulla doppia natura corpuscolo-onda della luce dapprima e in seguito di tutta la materia, da cui emerge una realtà all'insegna della discontinuità e della non-isolabilità degli enti, profondamente in disaccordo con le concezioni e le categorie ordinarie. Nei testi questo spostamento si manifesta attraverso un'animazione selvaggia e pervasiva del mondo, che include in modo indifferenziato oggetti, elementi del paesaggio e dell'atmosfera, pensieri, sensazioni, parole. Al di là di un semplice intento di personificazione si cela un deciso decentramento del soggetto umano: il mondo non esiste come sfondo delle azioni dell'uomo, ma si configura come attante equiparabile della storia.

Le categorie del tempo, dello spazio e della causalità caratteristiche della visione euclidea sono variamente circumnavigate dai mondi testuali del corpus. Il tempo si relativizza in durata bergsoniana assumendo i tratti di un'esperienza soggettiva e qualitativa. La trama diventa secondaria rispetto all'accumulo di impressioni, dettagli percettivi e al costruirsi della lingua in moduli ritmici. A livello di sintassi, un modello alternativo della realtà si presenta con il prevalere di costruzioni paratattiche, ellittiche e di cataloghi di elementi eterogenei che trasgrediscono alle gerarchie ordinarie. Il principio metonimico che pervade l'intera produzione artistica di Pasternak si distacca anch'esso da una visione ordinata del cosmo e rimescola i rapporti e i confini dell'esistente, mettendo in rilievo quella 'siderazione dell'ipse' formulata da Bataille e ripresa da Kristeva per cui l'io è sbalordito, scioccato al di fuori della sua integrità, in maniera paragonabile all'esperienza estatica in cui l'individuo perde gioiosamente la propria autonomia ontologica.

La sezione successiva mette in luce come un simile mondo risulti inseparabile dalla presenza fisica del linguaggio letterario. La prosa è intensamente paronomastica, allitterativa, traboccante di ossimori e sinestesie il cui effetto pulsionale sul lettore è determinante. Lo spostamento dell'enfasi sul timbro della voce, «le langage tapissé de peau»¹³³, segna un

¹³³ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 105.

passaggio dal piano della comunicazione e dell'informatività a quello del piacere (*jouissance*) del processo. La letteratura attiva la *chôra* semantica, uno strato prelinguistico del subconscio individuale e collettivo in cui risiedono le prime esperienze non codificate dell'infante¹³⁴ (sensazioni come il dondolio del grembo materno, il sapore del latte, la granulosità e consistenza degli oggetti circostanti). Allo spazio del sistema economico retto dal principio di realtà o di prestazione questo stato contrappone lo spazio erotico, improduttivo e profondamente piacevole della relazione con l'esistenza delineata dal testo letterario.

Il capitolo termina rimodulando la 'ricezione' come una 'produzione'. Il tipo di testo preso in esame – discontinuo, lacunoso, complesso – necessita infatti di una partecipazione impegnata, in cui il lettore devolve il proprio bagaglio di associazioni sensoriali, mnestiche e culturali per attualizzare le potenzialità virtuali dell'opera. La letteratura si apre a funzionare come un dispositivo sperimentale¹³⁵ in cui si mettono in moto processi negentropici o sintropici propri degli organismi viventi¹³⁶, che accumulano e generano complessità invece di scomporla e consumarla. Non si tratta di veicolare un messaggio determinato ma introdurre a una nuova modalità del linguaggio e del senso.

Avvertenza

Per la letteratura primaria si fa riferimento alle seguenti opere complete dei tre autori, indicate tra parentesi insieme all'iniziale del cognome, il numero del volume e della pagina, e titolo del racconto, come di seguito: ISAAK BABEL', *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach*, Vremja, Moskva 2006 (SSB v, p, *titolo*), BORIS PIL'NJAK, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Terra Knižnyj klub, Moskva 2003 – 2004 (SSPi v, p, *titolo*) e BORIS PASTERNAK, *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v oddinadcati tomach*, Слово/Slovo, Moskva 2003 – 2005 (PSSPa v, p, *titolo*).

¹³⁴ J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., pp. 32-33.

¹³⁵ G. SCHWAB, *Imaginary Etnographies*, cit., p. 14.

¹³⁶ W. RUECKERT, *Literature and Ecology* in C. Glotfelty, H. Fromm, eds., *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens – London 1996, p. 120.

I titoli delle opere russe sono accompagnati alla prima occorrenza dalla traduzione italiana tra parentesi.

Dove non diversamente indicato i corsivi in citazione sono ripresi dall'originale.

1. Inquadramento preliminare della questione

1.1. Cosa significa parlare di corpo

La prima parte del Novecento è occupata dalla riflessione, teorizzazione e messa in pratica del concetto di rottura, nelle sue declinazioni storiche, politiche, epistemologiche (sia nell'ambito delle scienze che della filosofia) e artistiche. Nella seconda metà del secolo la scia degli accadimenti e i cambiamenti nei paradigmi del sapere portano studiosi di diversi campi a interrogarsi sulla nozione di resto (scarto, eccesso, rovina, rifiuto)¹. Cosa succede, infatti, ai vecchi modelli che il movimento della storia ha sorpassato radicalmente, demistificandoli non solo in quanto obsoleti, ma come incongruenti rispetto ai nuovi bisogni di una società prossima a venire? Dall'antichità alla Rivoluzione francese l'affermarsi di un nuovo ordine ha dettato l'assorbimento e l'adattamento di tratti dell'ordine precedente, dalla tradizione culturale e religiosa a determinate istituzioni sociali e politiche; così i romani fecero propri i miti e lo stile dell'arte greca, oltre ai progressi apportati in campo scientifico, pedagogico e filosofico, e i 'barbari' che subentrano alla caduta dell'Impero romano d'occidente si avvalgono a loro volta della scrittura, della religione, e di alcune forme di amministrazione, estranee a uno stile di vita nomade². La nostra è naturalmente una semplificazione illustrativa; i processi di cernita e di integrazione furono molto complessi e variegati. Le tecniche, i miti e le istituzioni subirono un'evoluzione in cui la componente 'vecchia' fu reinterpretata – semplificata, arricchita, deformata, adattata – da quella nuova in modo produttivo. Il progresso di un dato potere era inoltre reso possibile non soltanto dalla conquista di risorse rivali, ma più semplicemente dai numerosi contatti instaurati in un modello di circolazione economica crescente (in questo senso le innovazioni maggiori arrivano notabilmente dal mondo arabo).

¹ Si vedano ad esempio G. BATAILLE, *La part maudite*, Editions de Minuit, Paris 1949; M. DOUGLAS, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London 1966; J. DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Editions du Seuil, Paris 1967; M. THOMPSON, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, Oxford – New York 1979; R. Bobryk, J. Faryno, red., "Studia Litteraria Polono-Slavica", 4: *Utopia czystości i góry śmieci / Utopija čistoty i gory musora*, Warszawa, 1999.

² Per lo studio comparato delle concezioni spaziali legate alle culture nomadi e stanziali si veda la distinzione di Leroi-Gourhan tra spazio itinerante (*espace itinérant*) e spazio radiale (*espace rayonnant*): A. LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole*, t. 2: *La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris 1965. Lo slavista Joost Van Baak applica le osservazioni dell'etnologo francese nell'analisi letteraria: J. VAN BAAK, *On Space in Russian Literature: a Diachronical Problem* in A. Van Holk, ed., *Dutch Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. Kiev 1983. Literature*, Rodopi, Amsterdam 1983.

Il concetto di rottura, affermatosi come uno dei principali tratti della modernità a partire dalla sua realizzazione storica maggiore, la Rivoluzione francese, e rielaborato come scarto³, intervallo⁴, o esplosione⁵ dai teorici del formalismo e della scuola semiotica di Tartu, da una parte mette in causa l'idea di una continuità evolutiva, dall'altra introduce nell'avvicinarsi dei paradigmi storici la violenza del pensiero utopico, dove l'accento è posto sui nuovi inizi. All'idea di principio si accompagna la possibilità di ripartire dalle fondamenta⁶, facendo precedere i progetti di rigenerazione da una fase distruttiva in cui si prendono definitivamente le distanze dalle brutture e dagli errori del passato. Nulla togliendo alla brutalità insita nella storia antica e alle capacità reinterpretative della modernità (del capitalismo *in primis*, regime in perenne aggiornamento e metamorfosi), possiamo pensare la differenza tra mondo moderno e premoderno come quella tra una storia fatta di rivoluzioni da una storia di riforme.

Avanzando nel XX secolo sia le forme dello Stato liberale che i regimi rivoluzionari⁷ si trovano a operare in circostanze di estremo degrado e violenza, davanti ai quali l'idea di un progresso lineare e di una rigenerazione che passa attraverso la rottura totale con il passato cominciano a emergere sempre più come fallaci nelle riflessioni degli intellettuali. Durante gli anni Quaranta, in un contesto di morte di massa di numerosi gruppi della popolazione (isolati su base etnica, religiosa, economica, sociale, dove gli strati alti non sono meno bersagliati di quelli alti, le persecuzioni toccano gli specialisti, come i militari e i civili, gli operai come i

³ V. ŠKLOVSKIJ, *Stroenie rasskaza i romana* in ID., *O teorii prozy*, Federacija, Moskva 1929, pp. 79-80.

⁴ JU. TYNJANOV, *Promežutok* in ID., *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad 1929.

⁵ JU. LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, Progress, Moskva 1992. Lotman delinea due modelli evolutivi, quello graduale, in cui la continuità del cambiamento porta con sé una prevedibilità dotata di senso e quello esplosivo (*vzryv*), che immette nel sistema elementi altamente informativi e imprevedibili. I due modelli esistono in relazione reciproca (ivi, p. 17). I due modelli (continuità ed esplosione) sono presenti in modo sincronico e asimmetrico in diversi strati culturali (politica, linguistica, moda, arte, morale), come ambiti sottoposti a momenti di discontinuità e di ambiti in fase di sviluppo graduale (ivi, pp. 25-26). La scienza incarna il momento esplosivo a partire dal quale la tecnica sviluppa gradualmente una serie di innovazioni (ivi, p. 18; oggi ciò cessa di essere necessariamente vero, dal momento che le innovazioni tecniche superano la comprensione del processo in atto). Come esempio di evoluzione graduale in ambito letterario Lotman cita la belletteristica, necessaria per educare il pubblico al genere e alle figure per poter accedere alle opere d'arte 'esplosive', che per loro natura resistono la comprensione del lettore contemporaneo (ivi, p. 23).

⁶ Mito dell'età d'oro, ossia della possibilità di risalire alla fonte della socialità e del sapere umani. Non sarà fuori luogo rinviare nuovamente ai concetti derridiani di *architrace* e *archiécriture*: nella metafisica della presenza su cui si fonda la filosofia occidentale è la traccia stessa a postulare la propria origine.

⁷ Una definizione stimolante di cosa sia da considerarsi 'rivoluzionario' ce la offre Maurice Merleau-Ponty: «[E]ssere rivoluzionari significa giudicare ciò che è in nome di ciò che non è ancora, assumendolo come più reale del reale» (M. MERLEAU-PONTY, *Umanismo e terrore*, trad. A. Bonomi, SugarCo, Milano 1978, p. 64).

soldati e i contadini), Walter Benjamin capovolge il tradizionale modo di pensare la storia come movimento propulsivo nel breve saggio *Sul concetto di storia*:

C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffiava una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera⁸.

L'obsolescenza sempre più rapida e il continuo scarto di vecchi oggetti, tecniche, modelli, modi di operare, produrre e vivere, in cui il nuovo generalmente riceve la connotazione di 'migliore', più 'efficiente' e 'adeguato', cioè 'al passo coi tempi', sono sintomo di una 'catastrofe' storica. In una concezione evoluzionistica dell'uomo e del mondo non c'è posto per la riflessione su ciò che si lascia dietro, su quanto depenna, sconfigge, conquista, assimila, implementa. Stando al rigido dualismo soggetto / oggetto, uomo / mondo, io / tu, lo sfruttamento, l'abbandono e la modifica radicale imposti a tutti i tipi di risorse non si riflettono in un cambiamento corrispondente all'interno dell'ente propulsore di un tale processo. Solo al di fuori di un sistema relazionale, in cui le cose esistono in una rete di rapporti, che viene a modificarsi nella sua interezza ogni qualvolta se ne modifichi una parte, si può pensare di sottrarsi alle leggi di conservazione dell'energia e di entropia: non si dà acquisto senza perdita, la perdita di abilità sollecitate, trasmesse e rese possibili nello stadio di 'sviluppo' precedente⁹.

L'angelo di Klee rappresenta la consapevolezza di un'impotenza di fronte al corso travolgente del progresso, legato alla visione storicistica dell'idealismo, per cui la realtà non

⁸ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, trad. G. Bonola e M. Ranchetti in ID., *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 487.

⁹ Si vedano W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. E. Filippini, Einaudi, Torino 1966; I. ILLICH, *Tools for Conviviality*, Harper and Row, New York 1973; G. BATESON, *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Ballantine Books, New York 1976.

può che essere l'incarnazione della razionalità, cioè l'esito inevitabile e significativo di una catena di eventi causalmente correlati. Si ignora così il fatto che in qualsiasi momento passato si dipanavano vari possibili seguiti, ognuno dei quali poteva aspirare a vedersi assegnata dai posteri la stessa inevitabilità 'causale'¹⁰. È in tal senso che Benjamin parla dello «storiografo dello storicismo» e il punto di vista storico con la quale tende a identificarsi nelle sue riflessioni e descrizioni:

La risposta non può non essere: con il vincitore. Quelli che di volta in volta dominano sono però gli eredi di tutti coloro che hanno vinto sempre. L'immedesimazione con il vincitore torna perciò sempre a vantaggio dei dominatori di turno. Con ciò, per il materialista storico, si è detto abbastanza. Chiunque abbia riportato sinora vittoria partecipa al corteo trionfale dei dominatori di oggi, che calpesta coloro che oggi giacciono a terra. Anche il bottino, come si è sempre usato, viene trasportato nel corteo trionfale. Lo si definisce patrimonio culturale. Esso dovrà tener conto di avere nel materialista storico un osservatore distaccato. Perché tutto ciò, deve la sua esistenza non soltanto alla fatica dei grandi geni che l'hanno creato, ma anche all'anonima servitù dei loro contemporanei. Non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie. Nella misura del possibile il materialista storico, quindi, ne prende le distanze. Considera suo compito spazzolare la storia contropelo¹¹.

Allo storico della scuola storicista viene contrapposto lo storico materialista, che tende l'orecchio al silenzio dietro ogni voce, all'assenza dietro ogni presenza. Maurice Merleau-Ponty ricorda che l'avvicinarsi dei poteri storici non è internamente giustificato, necessario, ma dipende dal successo che il potere di fatto ha nell'affermare la propria legittimità, inscrivendosi a posteriori nel 'disegno della storia'¹². Ciò vale anche per il discorso culturale, soprattutto

¹⁰ Su quest'idea cfr. JU. LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, cit., pp. 32-33: «В процессах, которые совершаются при активном участии механизмов самосознания, это переломный момент. Сознание как бы переносится обратно, в момент, предшествовавший взрыву, и ретроспективно осмысляет все произошедшее. Реально протекший процесс заменяется его моделью, порожденной сознанием участника акта. Происходит ретроспективная трансформация. Произошедшее объявляется единственно возможным – “основным, исторически предопределенным”. То, что не произошло, осмысляется как нечто невозможное. Случайному приписывается вес закономерного и неизбежного. В таком виде события переносятся в память историка». Il 'senso' della storia viene dato retrospettivamente. Il presente è il culmine di un processo di senso non ancora dispiegatosi del tutto, in cui varie alternative sono compresenti e la scelta tra di loro è casuale. I nessi di causa-effetto si definiscono quando tutte le alternative sono state sventate dal corso degli eventi, a partire dai quali ha preso forma una nuova catena di progresso graduale. La vincita di quella catena temporale, casuale in origine, viene reinterpretata come l'unica possibile.

¹¹ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, cit., pp. 485-486.

¹² M. MERLEAU-PONTY, *Umanismo e terrore*, cit., p. 34.

ufficiale, dove la promozione di certi canoni e valori comporta necessariamente l'esclusione di altri, a partire dal riconoscimento-assegnazione dello status di 'prodotto culturale'. Molto può dunque essere detto di una società e di una cultura a partire dai discorsi e attori che censura, emargina e ignora¹³. Non sono pochi i filosofi che, soprattutto a partire dagli anni Trenta, propongono di recuperare la 'sfera esclusa', spesso in linea con un orientamento variamente marxista. Di seguito prendiamo brevemente in esame due inviti filosofici provenienti dalla Francia: l'eterologia (*hétérologie*) di Georges Bataille e la filosofia del fuori (*philosophie du dehors*) di Louis Althusser.

La definizione di eterologia, «la science de l'*hétérogène*, c'est-à-dire la science de la *partie exclue* (ou tout au moins du mode d'exclusion qui crée cette partie)»¹⁴, viene data da Bataille in un frammento risalente all'inizio degli anni Trenta e pubblicato soltanto di recente. Concetto fondamentale del suo pensiero, l'eterogeneo verrebbe a costituirsi come polo negativo all'interno del processo di determinazione dell'omogeneo, momento di naufragio dell'ambivalenza originaria che caratterizza ad esempio la dimensione del *sacer* latino, espressione allo stesso tempo di ciò che è venerabile ed esecrabile¹⁵. Influenzato dal marxismo e dalla psicanalisi, Bataille si propone di portare alla luce oggetti e fenomeni dell'esperienza relegati nella zona buia di un terrore e disgusto indistinti dalla scienza dell'omologia, quella spinta a rendere univoci gli elementi della realtà per agevolarne la strumentalizzazione, affinché cioè la tecnica possa farne un uso ottimale. La repulsione concentrata intorno a fenomeni come il sesso, la morte, il cadavere, gli escrementi, si fonde tuttavia a un'attrazione erotica che emerge nelle compulsioni e nelle fobie dei soggetti nevrotici analizzati da Sigmund Freud, oppure nella vita non codificata, e dunque trasgressiva, del corpo. Nella contrapposizione tracciata da Bataille la sfera dell'eterogeneo si lega di conseguenza alle qualità di improduttività, inutilità, eccesso, in una visione positiva dello 'scarto' (sacrificio o *potlatch*) mentre la sfera dell'omogeneo si distingue per produttività, utilità, commensurabilità, intercambiabilità,

¹³ «[I]n ogni società la produzione del discorso è insieme controllata, selezionata, organizzata e distribuita tramite un certo numero di procedure che hanno la funzione di scongiurarne i poteri e i pericoli, di padroneggiarne l'evento aleatorio, di schivarne la pesante, temibile materialità. In una società come la nostra si conoscono, naturalmente, le procedure d'esclusione. La più evidente, ed anche la più familiare, è quella dell'interdetto» (M. FOUCAULT, *L'ordine del discorso e altri interventi*, trad. A. Fontana, M. Bertani e V. Zini, Einaudi, Torino 2004, pp. 4-5).

¹⁴ G. BATAILLE, *Définition de l'hétérologie*, "Cahiers", 1, 2011, p. 231.

¹⁵ Si veda il capitolo sul sacro in É. BENVENISTE, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. Pouvoir, droit, religion*, Éditions de Minuit, Paris 1969, p. 179 ss.

impersonalità¹⁶. In una prospettiva di analisi sociale, il proletariato operaio risulta irriducibile¹⁷ ai tentativi di omogeneizzazione, ponendosi come un elemento assolutamente altro rispetto ai proprietari dei mezzi della produzione e dei mezzi di consumo. Dall'essere stato un fratello (nell'accezione cristiana), il proletario diventa «quelque chose de *tout autre*, un être absolument étranger, tel qu'il ne peut que provoquer, soit un sentiment de répulsion et de nausée, soit un sentiment d'attraction hypnotique»¹⁸.

La preoccupazione di recuperare ciò che è stato rigettato dalla storia della filosofia viene riproposta negli anni Settanta da Louis Althusser, il quale invita, con la sua *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*, a compiere un «Grand Détour»¹⁹ e ad avventurarsi lontano dai testi canonici, e ancora più al largo, fino a quelle regioni che la filosofia idealista dominante «a *négligé, rejeté, censuré, abandonné* comme des déchets de l'existence et de l'histoire, comme des objets indignes de son attention»²⁰. Tra i rifiuti della storia filosofica Althusser annovera anzitutto la materia e il lavoro, quindi il sesso, le donne, i bambini, i folli, i detenuti, i barbari, gli indigeni o stranieri, la realtà coercitiva e dissimulata del potere dello Stato e delle sue istituzioni²¹. Come già per Bataille, il corpo occupa una grande porzione in questa dimensione di alterità taciuta, refrattaria alla sistematizzazione.

Per chiudere questa breve introduzione filosofica al discorso sui rifiuti consideriamo il concetto lacaniano del Reale, presentato nel volume *Séminaire XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964) e affermatosi come uno degli strumenti di indagine principali dello psicanalista francese, soprattutto negli anni Cinquanta. Il Reale, l'eterologia e

¹⁶ Alla base dell'omogeneità sociale c'è la produzione, che rende l'uomo commensurabile alla quantità di lavoro (o, più recentemente, di consumo) espletata all'interno di un sistema determinato dall'equivalente generale del denaro. Si veda G. BATAILLE, *La structure psychologique du fascisme*, "Hermès", 2, 1989, p. 137.

¹⁷ G. BATAILLE, *La structure psychologique du fascisme*, cit., p. 138.

¹⁸ G. BATAILLE, *Définition de l'hétérologie*, cit., p. 236.

¹⁹ L. ALTHUSSER, *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*, PUF, Paris 2014, p. 100.

²⁰ Ibidem. Anche questo testo, ritrovato negli archivi di Althusser, è una pubblicazione postuma. È curioso che per introdurre il movimento filosofico del Grand Détour Althusser parta da un paragone con gli esploratori geografici dei secoli XIV-XVI. Se il parallelo funziona nella misura in cui dà conto del carattere rivoluzionario delle due imprese, smette di essere adeguato quando se ne prendono in considerazione le intenzioni e le conseguenze: nel caso degli esploratori si tratta dell'instaurarsi di un'enorme macchina di ricchezza e di sfruttamento – l'inizio del colonialismo – mentre la filosofia proposta da Althusser ripercorre la storia controcorrente (o «contropelo», pensando a Benjamin, cfr. nota 11), recuperandone gli elementi esclusi e annientati.

²¹ È evidente qui la vicinanza delle riflessioni di Foucault, la cui opera ha forse ricevuto maggiore diffusione e riconoscimento per l'indipendenza dal pensiero marxista, che caratterizza invece gli scritti di Althusser.

la filosofia, o non-filosofia, del Grand Détour hanno in comune l'insistenza sulla sfera del non codificato, ma con intenzioni diverse. Se Bataille e Althusser, anche per l'interesse a leggere la società attraverso il prisma del marxismo, puntano a recuperare ciò che il sistema (della filosofia, della storia, della società, della lingua) rigetta, Lacan afferma il ruolo positivo ed essenziale dell'indeterminatezza del reale, di quella parte dell'esperienza umana che, cioè, non appartiene né all'immaginario (sfera dell'identificazione) né al simbolico (sfera del linguaggio e dell'altro), le altre due categorie della sua psicanalisi. Il Reale che resta dopo la demarcazione dell'immaginario e del simbolico è la resistenza di cui il soggetto fa esperienza nel suo rapporto con tale dimensione, ma anche lo spazio della possibilità di una costante riformulazione.

1.2. Di quale corpo parliamo?

Stando a una delle definizioni lotmaniane, il sistema semiotico della cultura si struttura in origine sulla soppressione dei «bisogni fisiologici» dell'uomo sulla base del principio normativo della vergogna, che viene così a sostituirsi al principio della paura imperante nel regno animale²²:

Nel primo stadio del funzionamento di una collettività umana fu necessario un meccanismo distinto da quelli esistenti nel mondo animale. Poiché il meccanismo della paura è ben noto nel mondo animale, mentre quello della vergogna risulta specificamente umano, proprio quest'ultimo fu alla base della regolamentazione dei primi divieti umani (già culturali). Si trattò di norme per la realizzazione di esigenze fisiologiche: senza dubbio, lo strato più antico nel sistema dei divieti culturali. La trasformazione della fisiologia in cultura è regolata dalla vergogna²³.

²² Questa interpretazione si pone in linea con la tradizione giudaico-cristiana dell'Occidente e con la teoria psicanalitica, per cui la vita degli uomini si è potuta costituire nella dimensione sociale solo grazie all'azione repressiva del leader (prefigurazione del Super-io), che regola gli istinti emotivi degli individui (S. FREUD, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, 1921), paragonabili alle esigenze fisiologiche di cui parla Lotman. La paura come fattore fondante dell'organizzazione sociale degli uomini è invece alla base della tradizione di filosofia politica inaugurata da Thomas Hobbes (*Leviatano*, 1651, trad. it. 1926). Per ulteriori approfondimenti e studi comparati si veda C. SCHMITT, *Sul Leviatano*, trad. C. Galli, Il mulino, Bologna 2011; J. ROY, *Hobbes et Freud*, Dalhousie University Press, Halifax 1976; M. WEINSTEIN, D. WEINSTEIN, *Freud on the Problem of Order: the Revival of Hobbes*, "Diogenes", 27, 108, 1979; L. KAYE, *A False Convergence: Freud and the Hobbesian Problem of Order*, "Sociological Theory", 9, 1, 1991.

²³ J. LOTMAN, *Semiotica dei concetti di "vergogna" e "paura"*, trad. M. Faccani, in ID., B. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, p. 273.

Tra le varie formulazioni proposte negli anni da Jurij Lotman²⁴ ci è utile qui considerare il concetto di cultura come serie di divieti e prescrizioni preposte a regolamentare la vita sociale degli uomini. La distinzione che viene ad affermarsi all'interno della cultura e che sancisce la distanza tra l'uomo e l'animale (cfr. *passim*) si pone a livello dell'oggetto dei primi divieti: non la violazione della struttura gerarchica o della proprietà, ma le manifestazioni fisiologiche del corpo, per cui la vergogna (insieme, potremmo aggiungere, al disgusto) è il primo 'sentimento sociale' dell'uomo cui fa appello la cultura. È singolare inoltre che Lotman scelga di parlare proprio di fisiologia a partire dal livello tematico e stilistico dei testi fino a quello superiore della loro estetica²⁵ (cfr. *passim* §2.2.).

Anche per Umberto Galimberti il corpo rappresenta l'estromissione fondante della cultura classica occidentale. Prima dell'avvento della tradizione filosofica inaugurata da Socrate, che introduce i principi della dialettica e dell'indagine critica, non era infatti una vera e propria contrapposizione tra *psyché* e *soma*: Omero si riferisce al corpo con *soma* solo nel momento in cui diventa esanime, salma, cadavere. Finché è in vita il corpo è legato invece alla sua funzione espressiva nel mondo e in base a queste funzioni assume vari nomi: *demas* quando ne vuole descrivere la statura, *chrios* per la pelle e la superficie, *guia* e *melea* rispetto alle membra, che sono più propriamente le «possibilità con cui il corpo si esprime nel mondo»²⁶. A tal proposito Michel Foucault sottolinea che

i greci di Omero non avevano alcuna parola per indicare l'unità del corpo. Per quanto paradossale sia, davanti a Troia, sotto le mura difese da Ettore e dai suoi compagni, non c'erano corpi, c'erano braccia levate, petti coraggiosi, gambe agili, elmi scintillanti sopra le teste, ma non c'erano corpi²⁷.

Nel corpo vivo o vissuto – ciò che Edmund Husserl chiama *Leib*²⁸ – la mano rivela qualcosa sul mondo degli oggetti che tocca più che sé stessa: così il piede d'Achille è la sua

²⁴ Dei numerosi riferimenti si veda ad esempio JU. LOTMAN, B USPENSKIJ, *O semiotičeskom mehanizme kul'tury* in Ju. Lotman, red., *Trudy po znakovym sistemam V*, Tartovskij gosudarstvennyj universitet, Tartu 1971; JU. LOTMAN, *Istorija i tipologija russkoj kul'tury*, Iskusstvo – SPB, Sankt-Peterburg 2002.

²⁵ A proposito dell'estetica della fluidità cfr. §4.1.1.

²⁶ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 48.

²⁷ M. FOUCAULT, *Il corpo utopico*, in ID., *Utopie. Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006, p. 43.

²⁸ E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, trad. E. Filippini, Einaudi, Torino 1950.

possibilità di vincere, mentre il tallone è la sua possibilità di essere sconfitto. Ogni cosa ha il suo nome e la sua funzione, solo nel cadavere decade a oggetto e può essere indicata con un unico nome (*soma*).

L'avvento della metafisica platonica pone la massima distanza tra il corpo e la verità. Dal mondo terreno del dramma del corpo messo in scena dal teatro greco antico si passa al cielo ideale e numerale dell'iperuranio. L'anima si presenta così come il «*prodotto logico* derivato dalla dialettica disgiuntiva della [...] filosofia [platonica] che, spezzato il simbolo, ha collocato la verità dell'essere nell'immutabilità del cielo (*yper-ouranos*), con conseguente riduzione della materialità della terra a puro niente»²⁹. Le cose perdono i loro nomi e sono ridotte a classi e specie, secondo la norma dell'unità del molteplice, allo stesso modo il corpo e i suoi sensi sono «sacrificati a quel *principio unificatore del soggetto*, in cui l'ambivalenza viene dissolta nel *principio di identità* e dell'*equivalenza del soggetto con se stesso*»³⁰. Se la realtà dei corpi si fonda su delle differenze essenziali, l'anima serve a Platone come fondamento di unità e univocità dell'essente. Con Aristotele l'anima è connessa al corpo attraverso legami di natura fisiologica (dai quali resta tuttavia escluso l'intelletto); sono respinti gli attributi platonici di immortalità, incorruttibilità, incorporeità, e la questione riceve una impostazione in termini biologici: la vita, l'anima è «qualcosa del corpo»³¹ e coincide con la differenziazione omerica tra corpo vivente e corpo morto (cosa del mondo). La separazione platonica tra mente e corpo è postulata come una possibilità, ma ciò è sufficiente perché l'intera eredità filosofica occidentale si inserisca nel solco di una visione della mente umana come entità indipendente dal corpo e dal mondo³². Herbert Marcuse osserva in merito a questa continuità della linea anti-sensibile e anti-“edonistica”:

Le categorie nelle quali la filosofia ha compreso l'esistenza umana hanno conservato la connessione tra ragione e repressione: tutto ciò che appartiene alla sfera dei sensi, del piacere,

²⁹ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., pp. 44-45.

³⁰ Ivi, p. 45. Si veda anche H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, trad. L. Bassi, Einaudi, Torino 1968, p. 142: «La lotta comincia con la perpetua conquista interna delle facoltà “inferiori” dell'individuo: delle sue facoltà sensorie e appetitive. Il loro soggiogamento, almeno a partire da Platone, è considerato come un elemento costitutivo della ragione umana, che è quindi repressiva per virtù della sua stessa funzione. La lotta culmina nella conquista della natura esterna, che va aggredita, vinta e sfruttata per essere messa al servizio dei bisogni umani».

³¹ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 56.

³² Ivi, p. 73.

degli impulsi, significa anche qualcosa che sta in antagonismo con la ragione – qualcosa che va soggiogato e frenato³³.

Si può ammettere una coincidenza tra i due solo nei momenti di distrazione favoriti dagli automatismi della quotidianità, estranea alla speculazione filosofica. Il corpo inconoscibile che si può soltanto esperire, e non possedere, che viene custodito dalla dimensione estetica dell'uomo, viene sempre più sottoposto alle misure del 'sapere', al dominio dell'essere separato dalla sua natura istantanea e localizzata. Insieme a Marcuse (e molti altri pensatori del Novecento) Theodor Adorno e Max Horkheimer rintracciano la dualità di questo approccio della modernità alla fisicità dell'uomo:

L'odio-amore per il corpo tinge di sé tutta la civiltà moderna. Il corpo, come ciò che è inferiore e asservito, viene ancora deriso e maltrattato, e insieme desiderato come ciò che è vietato, reificato, estraniato. Solo la civiltà conosce il corpo come una cosa che si può possedere, solo in essa esso si è separato dallo spirito – quintessenza del potere e del comando – come oggetto, cosa morta, *corpus*³⁴.

Con il cartesianesimo prima e il positivismo dopo, l'opposizione tra anima e corpo si trasferisce a quella tra ragione e corpo, inquadrata ora dagli schemi del sapere scientifico. La scienza espropria definitivamente il corpo di tutti i significati che aveva nelle società arcaiche, portando con sé la rinuncia alla dimensione dell'esperienza corpo vissuto (*Leib*) – diversa e unica da persona a persona – quale punto di vista sul mondo a favore dell'*idea* del corpo come insieme di reazioni fisico-chimiche, le sole misurabili con i criteri di precisione identificati dalle scienze dure. Tutti i corpi sono riportati a uno stesso modello di corpo-canone³⁵, oggetto della scienza (e della conoscenza, in opposizione all'esperienza)³⁶ e dispositivo di diffusione della norma ideale rispetto alla quale i comportamenti dell'uomo saranno giudicati corretti o sconvenienti, sani o patologici, indirizzati dalla virtù o dal vizio. Questa rete normativa viene così a intromettersi tra il corpo e l'individuo, il quale dovrà procedere a una decostruzione

³³ H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, cit., p. 183.

³⁴ T. ADORNO, M. HORKHEIMER, *L'interesse per il corpo* in EID., *Dialettica dell'illuminismo*, trad. R. Solmi, Einaudi, Torino 2010, pp. 250-251.

³⁵ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 79.

³⁶ Pensiamo anche alla differenza tra l'approccio alla vita promosso dalla tecnica, che punta a conoscere per usare, e l'approccio di cura volto all'ascolto e alla partecipazione individuati, ad esempio, da Heidegger (si rimanda a M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, trad. P. Chiodi, La nuova Italia, Firenze 1953; ID., *La questione della tecnica*, trad. G. Vattimo in ID., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976).

radicale di tale rapporto per averne un'esperienza alternativa, caratterizzata da uno spazio di manovrabilità maggiore degli aspetti trasgressivi, con percorsi di integrazione soggettivi che vanno al di là di un approccio meramente repressivo.³⁷

L'idea oggettivante di corpo-canone rientra nella strategia generale del corpo del sapere (*telo-znanie*), a sua volta riconducibile a un paradigma epistemologico costruito intorno all'opposizione tra soggetto e oggetto: il corpo si presta a essere descritto ora in termini fisiologici, ora biologici o chimici, perdendo tutte quelle qualità che ne facevano un corpo particolare, dotato di un nome proprio ed esistente in una rete di relazioni con altri corpi, a partire dai quali (e non dal soggetto) si formava la stessa percezione di sé in quanto corpo³⁸. Lo 'schema corporeo' così raggiunto, e in seguito ereditato dalla pratica psichiatrica, si inserisce perfettamente nelle coordinate del sistema cartesiano. Uguale per tutti, tale schema funziona come misura di orientamento capace di determinare rapporti di distanza / vicinanza, alto / basso, parte / intero, movimento / quiete in un quadro spazio-temporale condiviso; forma a priori gerarchicamente superiore alle sue parti e funzioni, lo schema risponde piuttosto al concetto di macchina, disponibile e pronta all'uso, ma sottomessa al meccanismo che la guida. L'attributo di schema del corpo cartesiano deriva dal suo ruolo di strumento di verifica rispetto all'adeguatezza della nostra presenza fisica nel mondo³⁹. Allo stesso tempo, in quanto *res extensa*, al corpo viene rifiutata qualsiasi altra pretesa conoscitiva sul mondo, accessibile soltanto agli schemi più affidabili della *res cogitans* – fondamento primo della presenza dell'Io a se stesso – epurati da un eccessivo coinvolgimento percettivo⁴⁰.

Al modello *telo-znanie* Podoroga contrappone due alternative, quella del corpo-soglia (*telo-porog*), in cui il corpo rappresenta quel vortice, o serie di vibrazioni, grazie al quale accediamo alla percezione del mondo, «ai confini del quale si dispongono i nostri territori esistenziali»⁴¹ e quella del corpo-flusso (*telo-potok*), di nietzschiana reminiscenza, stato di

³⁷ V. PODOROGA, *Fenomenologija tela. Vvedenie v filosofskuju antropologiju*, Ad Marginem, Moskva 1995, p. 22.

³⁸ Ibidem. In ambito di teoria letteraria si consideri questa distinzione alla luce di quella tra *idem* e *ipse* in P. RICOEUR, *L'identità narrative*, "Revue des sciences humaines", 95, 221, 1991.

³⁹ V. PODOROGA, *Fenomenologija tela*, cit., p. 25.

⁴⁰ Ivi, p. 35.

⁴¹ Ivi, p. 20.

resistenza al flusso in divenire della vita in base alla quale il mondo raggiunge una temporanea configurazione:

Итак, пороги создают вихрения, в терминах последних и может описываться отдельное состояние тела. Наше тело есть препятствие, или, точнее, орган, *каким поток становления пытается себя воспринять на различных уровнях своего проявления, т. е. в тот момент, когда он сталкивается с препятствием*. Другими словами, не поток становления для нас, а мы для него: он видит себя нашими телами-порогами⁴².

In alternativa allo schema corporeo cartesiano, viene proposta l'immagine del corpo (*obraz*⁴³ *tela*), per sua natura indefinita dal momento in cui esprime la parte dell'esperienza del corpo che sfugge alla codificazione linguistica e che va al di là di una strutturazione realistica del mondo cartesiano: non macchina, ma susseguirsi di stati di un corpo in continua metamorfosi, la cui immagine si presenta imprecisa, iper-dinamica e trasgressiva⁴⁴. La lingua tenta di ricondurre poi sul piano del segno il contenuto con cui si scontra nel dominio incodificabile dell'immagine. Il vettore identificato da Podoroga porta dal livello visibile del corpo-immagine a quello invisibile del corpo-sapere tramite la lingua, per quanto riteniamo che l'opposizione tra visibile e invisibile sarebbe più propriamente espressa da quella tra concreto e astratto o ancora tra materiale e immateriale. Allo stesso tempo, lo sforzo della lingua riflette la volontà di rivelare, rendendolo forse più leggibile che visibile, ciò che sfugge allo sguardo cartesiano ed esiste solo nel presente dell'esperienza individuale. Podoroga si basa sulla contrapposizione tra l'atto del vedere e del riconoscere, già adottata dai formalisti russi (e funzionale anche nella riduzione fenomenologica), dove al vedere corrisponde una percezione piena, vissuta per quanto possibile al di fuori delle categorie conoscitive pre-concette che determinano il meccanismo del 'riconoscimento' e saltano a piè pari l'esperienza percettiva in una logica di risparmio di energia e mezzi.

La dicotomia visibile / invisibile appena presa in esame ci è utile per passare a un discorso più localizzato sull'esperienza della corporeità in Russia. Possiamo, infatti, individuare

⁴² Ibidem.

⁴³ È importante tener conto dell'accezione sacra che può avere la parola *obraz* in russo, traduzione del greco εἰκών (eikon) da cui 'icona', immagine sacra dell'arte bizantina e russa (*Novaja filosofskaja ěnciklopedija v četyrëch tomach*, red. S. Stëpin, Mysl', Moskva 2001). Si veda anche O. TARASOV, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, trad. R. Milner-Gulland, Reaktion Books, London 2002.

⁴⁴ V. PODOROGA, *Fenomenologija tela*, cit., p. 25.

qui un nodo importante del modo in cui la classe nobiliare russa, e in seguito l'intelligencija, vive il suo rapporto con il corpo. Questo rapporto può essere definito «apofatico»⁴⁵ nel suo sforzo di nascondere e sublimare tutti gli aspetti della corporalità, ammessa al limite nel simulacro sociale della divisa e più in generale dell'abbigliamento⁴⁶. L'unico tono in alternativa al silenzio, rivolto soprattutto alle manifestazioni materiali, acustiche e olfattive del corpo, rientra nel registro ironico-goliardico. Questo atteggiamento si protrae fino agli inizi del XX secolo, come testimoniano ad esempio i diari delle collegiali di estrazione nobile⁴⁷.

Per comprendere il persistere di una tale dimensione 'puritana', punto di partenza indispensabile per affrontare la questione del corpo durante gli anni della Rivoluzione, si vedranno sinteticamente le concezioni principali sviluppatesi intorno al corpo nella tradizione culturale russa. Le due linee fondamentali in tal senso, la cui influenza resta determinante fino agli albori del XX secolo, sono dettate dalla religione e dalla cultura popolare. Se è vero che in ogni epoca l'ideologia dominante esercita un controllo sociale che passa largamente attraverso il controllo dei corpi – il potere politico «ancor prima che agire sull'ideologia, sulla coscienza delle persone, si esercita in maniera più fisica sui loro corpi», afferma Foucault⁴⁸ – possiamo affermare insieme a Galina Kabakova e Francis Conte, curatori dell'importante raccolta di saggi *Telo v russkoj kul'ture* (2005), che la manifestazione più vistosa di questa tendenza, durante il Medioevo russo, è il sacramento della confessione (*ispoved'*). Le interrogazioni del sacerdote indugiano sui dettagli della sfera sessuale e fissano una norma che pone al di fuori dei suoi confini qualsiasi pratica non mirata alla riproduzione. Un controllo più severo, e crescente in proporzione alla posizione sociale, è riservato alle donne, di cui si giudica non solo la condotta sessuale, ma anche le abitudini intellettuali e persino discorsive⁴⁹. Chiaramente questa normatività si riflette sulla produzione artistica, *in primis* nella sfera dell'iconografia religiosa,

⁴⁵ T. CIV'JAN, *Otnošenje k sebe i k svoemu telu v russkoj modeli mira* in G. Kabakova, F. Conte, red., *Telo v russkoj kul'ture. Sbornik statej*, NLO, Moskva 2005, p. 38.

⁴⁶ È uno dei tanti meriti della poetica gogoliana aver colto questo tratto della società russa del XIX secolo.

⁴⁷ T. CIV'JAN, *Otnošenje k sebe i k svoemu telu v russkoj modeli mira*, cit., p. 38.

⁴⁸ M. FOUCAULT, *Carceri e manicomi nel congegno del potere* in ID., *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*, a cura di M. Bertani e P.A. Rovatti, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 73.

⁴⁹ G. KABAKOVA, F. CONTE, *Ot russkoj duši k russkomu telu?* in ID., red., *Telo v russkoj kul'ture*, cit., p. 7.

in cui è osservabile un'ipotrofia della bocca nelle rappresentazioni della Madonna e delle Sante⁵⁰.

Pur mantenendo la visione dualistica che identifica nell'anima la componente immortale dell'uomo e nel corpo la sua controparte caduca e peccaminosa, la seconda dominante culturale del Medioevo, propriamente slava, popolare e folclorica, esprime una concezione diversa del corpo, interpretato a partire da un patrimonio di rituali e da una mitologia di origine pagana⁵¹. A partire dal corpo diventa possibile decifrare delle profezie, come nel caso dei neonati, le cui caratteristiche fisiche vengono interpretate come indizi sulla loro personalità e sul destino che li attende. Secondo Podoroga la visione del corpo offerta dagli antichi testi epici riflette, in una prospettiva analoga, una logica metonimica di corrispondenze tra macrocosmo e microcosmo, per cui ogni parte del corpo umano nasconde un segno magico che la raccorda a una parte del mondo animale, vegetale o cosmico⁵².

Il discorso sul corpo cosmico-metonimico (cfr. §4.1.) si riallaccia alle considerazioni sul corpo grottesco che emergono dall'importante studio di Bachtin sull'opera di Rabelais. La parte principale del corpo grottesco è la bocca, punto di incontro tra l'uomo e il mondo, mentre gli occhi, che rappresentano la parte puramente individuale, sono trascurabili (pensiamo all'importanza inversa che assumono invece bocca e occhi nella figuratività religiosa). Accanto alla bocca le parti più rilevanti sono il ventre e il fallo, attraverso i quali il corpo grottesco si

⁵⁰ Si veda a questo proposito il saggio N. PUŠKARĚVA, "Měd i mleko pod jazkom u neě". (*Ženské i mužské usta v církevním i světském diskursu Ruska X – začátku XIX v.*) in G. Kabakova, F. Conte, red., *Telo v ruské kultuře*, cit.

⁵¹ Si veda S. TOLSTAJA, *Telo kak obitel' duši: slavjanskije narodnye predstavlenija* in G. Kabakova, F. Conte, red., *Telo v ruské kultuře*, cit. Questo dualismo si concilia ad esempio nella credenza di poter individuare la sede dell'anima nel corpo (di solito nel cuore, nello stomaco, nella pancia, nel piccolo avvallamento alla base del collo – in russo *duška* –, testa, negli occhi, nelle pupille, nelle ossa ecc.); all'anima viene anche riconosciuta la capacità di spostarsi all'interno del corpo, soprattutto in momenti particolari, come in prossimità della morte, quando la si può trovare sulla lingua, sulle labbra, dietro ai denti o nel naso. Sul corpo è possibile agire, avvalendosi di diverse pratiche magiche a seconda dei fini perseguiti: curativi, seduttori o lesivi. Vi è, ad esempio, l'uso di cospargere i bambini con zucchero o di lavarli con del latte o del miele disciolto in acqua (in virtù, cioè, di un potere di traslazione metonimica degli attributi) per assicurar loro un temperamento dolce e la benevolenza della comunità (G. KABAKOVA, *O sladkich pocelujach i gor'kich slězach: zametki o gastronomii tela* in Ead., F. Conte, red., *Telo v ruské kultuře*, cit., p. 69), mentre disturbi come l'afasia o la febbre vengono affrontati con mezzi verbali. Il corpo è l'oggetto principale degli scongiuri e degli incantesimi. Mirando ai vari organi di una persona si aspira a influenzare la sfera psico-fisiologica a essi corrispondente: il cuore risponde della sfera spirituale, gli occhi di quella percettiva, le mani di quella volitiva, la bocca e la lingua, infine, della sfera linguistica (A. TOPOROV, *Simvolika tela v russkich zagovorach XVII – XVIII vv.* in G. Kabakova, F. Conte, red., *Telo v ruské kultuře*, cit., p. 132).

⁵² V. PODOROGA, *Fenomenologija tela*, cit., p. 10.

ricrea continuamente alla stregua di quanto fa la natura, fino a traboccare e dare vita a un altro corpo. Si tratta di un corpo aperto al mondo attraverso i suoi punti di contatto, in particolare gli orifici, dai quali il mondo penetra, e le protuberanze, dove il corpo sporge e si congiunge con il mondo al pari di tanti germogli che esprimono la volontà di moltiplicarsi dell'organismo umano:

il corpo grottesco è cosmico e universale: in esso sono sottolineati gli elementi comuni a tutto il cosmo: la terra, l'acqua, il fuoco, l'aria; è direttamente legato al sole e agli astri; vi si trovano i segni dello zodiaco; riflette in sé la gerarchia cosmica; questo corpo può fondersi con i diversi fenomeni della natura: montagne, fiumi, mari, isole e continenti; può riempire l'intero universo⁵³.

Presente nella cultura orale di tutti i popoli, l'immagine ambivalente del corpo grottesco appare nel motivo della morte gravida, in particolare nelle statuette di vecchie gravide e ridenti dell'arte primitiva. In esse la vita si mostra come divenire in contraddizione, vita che nasce dalla morte. Il rapporto con il tempo, nella forma ambivalente del divenire, è uno dei tratti distintivi del grottesco, in cui, osserva ancora Bachtin, «entrambi i poli del cambiamento – il vecchio e il nuovo, ciò che muore e ciò che nasce, il principio e la fine della metamorfosi, – vengono espressi (o abbozzati) in una forma o nell'altra»⁵⁴. Il «principio materiale e corporeo della vita»⁵⁵, che nel suo aspetto gioioso e universale ha esercitato tanta influenza sulla componente comica dell'opera di Rabelais, si oppone al principio analitico, alla separazione dalle radici materiali del mondo introdotta dal pensiero astratto e insiste invece sul carattere cosmico condiviso dal popolo nella misura in cui si rinnova continuamente nel corpo, nei processi di nascita, crescita, riproduzione, e morte. In tal mondo:

la gente assimilava e sentiva in se stessa il cosmo materiale, con i suoi elementi naturali, negli atti e nelle funzioni eminentemente materiali del corpo: nutrimento, escrementi, atto sessuale; è soprattutto là che ritrovava in se stessa e tastava per meglio dire, dall'interno del proprio corpo,

⁵³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. M. Romano, Einaudi, Torino 1979, pp. 348-349.

⁵⁴ Ivi, p. 30.

⁵⁵ Ivi, p. 23.

la terra, il mare, l'aria, il fuoco e, in generale, tutta la materia del mondo in tutte le sue manifestazioni e così l'assimilava⁵⁶.

La letteratura rinascimentale contiene in sé la tensione tra una visione popolare in cui gli oggetti e il corpo sono legati in una dimensione cosmica di unità contraddittoria, eternamente sovrabbondante e ridente, e una nuova concezione atomizzata dell'uomo in una società divisa in classi. È questa tensione, secondo Bachtin, a costituire la ricchezza delle immagini e a fondare in senso più ampio un «realismo storico superiore»⁵⁷ dell'opera di Rabelais.

La visione classica si oppone a quella grottesca nel valore accordato al corpo nella sua compiutezza e maturità; l'accento è posto sui tratti di individualità e autonomia, posti alla base dell'estetica del 'bello'. L'ideale di un corpo chiuso, delimitato e mostrato dall'esterno dà origine a ciò che Bachtin chiama «canone della decenza»⁵⁸: la menzione di parti del corpo quali il ventre, la bocca, il naso e tutto ciò che a questi si lega assumono un carattere pratico e descrittivo, con fini individuali piuttosto che collettivi, separati da quelli della società e del cosmo. Il ruolo predominante passa alle parti espressive e caratterizzanti in senso stretto (occhi, testa, volto, labbra, struttura muscolare):

Il corpo nuovo è un corpo unico; non ha più alcuna traccia di dualismo; basta a se stesso e parla solo per se stesso; tutto ciò che gli succede riguarda soltanto lui [...]. Così tutti gli avvenimenti che lo riguardano sono a senso unico: la morte non è nient'altro che la morte e non coincide mai con la nascita, la vecchiaia è staccata dalla giovinezza; i pugni colpiscono il corpo e non aiutano a nascere niente⁵⁹.

Tornando su suolo russo, uno dei primi in epoca moderna a concepire la dimensione collettiva del popolo in quanto corpo, e ciò in modo specificamente distinto dai popoli dell'Occidente, è Tolstoj in *Vojna i mir* (Guerra e pace). Se, come osserva Aleksandr Bogdanov, la concettualizzazione del corpo in Occidente prende una dimensione collettiva (nel senso di sovra-individuale e appartenente in modo indistinto a tutti) a partire da Cartesio, il modello

⁵⁶ Ivi, p. 369.

⁵⁷ Ivi, p. 29.

⁵⁸ Ivi, p. 351.

⁵⁹ Ivi, p. 352.

dello spirito resta invece individuale (*cogito ergo sum*)⁶⁰. La vittoria dell'armata russa sul genio strategico francese andrebbe ascritta alla libera manifestazione del *chronos*, riconosciuta e favorita da Michail Kutuzov, nel corpo collettivo russo⁶¹, attraverso il quale viene a incarnarsi il movimento autentico della storia: «Толстой первым выработал коллективное телесное время как сущность военных движений»⁶².

Nel pensiero di Tolstoj emerge l'unione tra il movimento della storia e la vita del popolo come corpo collettivo. Con la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in particolare durante la temperie del Simbolismo, l'accento si sposta sulla metafora delle nozze tra l'*intelligent* e il *narod*, o ancora con la Russia, la terra russa personificata⁶³. La metafora della patria sposa è attiva a livello astratto-spirituale, o, nel caso di un pensatore come Vasilij Rozanov, a livello mistico-corporeo. L'approccio carnale a questa metafora verrà riproposto da scrittori come Vladimir Sorokin e Viktor Pelevin, nella cui opera l'unione dell'*intelligent* con la terra russa perde l'accezione figurativa e si associa direttamente alla sfera sessuale. Ciò è dovuto alla nuova crisi di valori e al disincanto nei confronti delle ideologie tipico del postmodernismo, contesto nel quale la ricerca di senso si aggrappa all'aspetto più tangibile ed evidente della realtà, in questo caso la corporalità⁶⁴. Un'altra immagine importante a emergere durante l'età d'argento è quella del corpo danzante e del balletto. Il cambiamento nei rapporti della letteratura verso questa forma artistica – elevata a fenomeno culturale di punta dell'inizio del XX secolo – è testimoniato anche dai libretti per balletto con cui si cimentano, ad esempio, Aleksandr Blok, Anna Achmatova e Aleksej Remizov⁶⁵. La forza elementale della danza si oppone alla rigidità e all'astrattezza del concetto e mette in primo piano un corpo liberato, preso

⁶⁰ «В связи с этим небезынтересно заметить, что со времен Декарта европейское мышление нового времени имеет представление о теле как о коллективном явлении, но его модель духа является индивидуальной, как показывает изречение Декарта: “*cogito ergo sum*”. Представление о коллективном духе, которое соответствовало бы представлению о коллективном теле, долго отсутствует в европейском сознании, а сами модели тела имеют строго механический характер, как показывает пример часов у самого Декарта» (R. GRJUBEL', *Telesnoe vremja vojny i konstrukt russkogo ducha u Tolstogo. Otnošenija meždu telom, duchom i dušoj v romane Vojna i mir* in J. Van Baak, S. Brouwer, red., *Telo, duch i duša v russkoj literature i kul'ture*, “Wiener Slawistischer Almanach”, 54, 2004, p. 149).

⁶¹ Ivi, p. 136.

⁶² Ivi, p. 156.

⁶³ E. RUTTEN, *Materializacija metaforj ženstvennoj Rossii v russkoj literature XX veka* in J. Van Baak, S. Brouwer, red., *Telo, duch i duša v russkoj literature i kul'ture*, cit.

⁶⁴ Ivi, p. 320.

⁶⁵ V. ABAŠEV, *Seetsja v nemošči, vosstaët v sile... O duše i tele v poëzii Vladislava Chodaseviča* in J. Van Baak, S. Brouwer, red., *Telo, duch i duša v russkoj literature i kul'ture*, cit., p. 269.

nel suo divenire, nel momento in cui la sua interiorità si tende al massimo grado verso l'esterno⁶⁶. Ancora una volta, similmente a quanto accade con l'*obraz tela* di Podoroga, il corpo viene associato a una dimensione prelinguistica e per questo 'originaria'. Così formula la sua idea di balletto Sergej Djagilev in un'intervista del 1910:

Сущность и тайна нашего балета в том, что мы отреклись от идеи во имя стихии. Мы хотели найти такое искусство, посредством которого вся сложность жизни, все чувства и страсти выражались бы помимо слов и понятий, не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно⁶⁷.

1.3. Verso il corpo sovietico

Negli anni della Prima guerra mondiale e in quelli immediatamente precedenti, a un livello più ampio del discorso culturale russo assistiamo a una momentanea riabilitazione dello spirito, che l'onda positivista aveva accantonato, riabilitazione mediata dal corpo per il ruolo sacrificale che gli viene assegnato dalla propaganda militare:

Cette renaissance de l'esprit semble passer par une réintégration du corps dans l'ordre du spirituel: celui-ci, de l'objet de jouissance qu'il était devenu, doit s'instituer en objet de sacrifice, retrouver la filiation christique perdue du fait de la sécularisation. L'un des enjeux de la guerre est bien le retour au corps spirituel collectif, le «corps catholique de la patrie», mais également, à un corps individuel sanctifié par le sacrifice, un corps ressuscité⁶⁸.

Sebbene si parli di corpo individuale capiamo che non è il corpo dell'individuo, del singolo uomo dotato di nome proprio, esistente nella trama di una serie di relazioni particolari, a essere portato in primo piano, ma il corpo dell'unità arruolata, strumentalizzato anche se spiritualizzato. È, anzi, proprio lo spirito a rendere possibile la riduzione del molteplice all'uno, in virtù della sua funzione di minimo comune denominatore rintracciabile in tutti i corpi.

⁶⁶ Per Bachtin il ballo è l'esempio di un tipo di rapporto in cui ci si abbandono all'Altro, gli si fa spazio dentro di sé, in un atteggiamento di passività attiva: «[N]ella danza tutto ciò che in me è interiore tende a uscire fuori, a coincidere con l'aspetto esteriore, nella danza raggiungo il massimo di spessore nell'esistenza e partecipo all'esistenza degli altri; danza in me la mia *presenzialità* (convalidata come valore dal di fuori), la mia *sophia*; è l'altro che danza in me» (M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, trad. C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 2000, p. 123).

⁶⁷ I. Zilberštejn, V. Samkov, red., *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju. Perepiska. Sovremenniki o Djagileve v dvuch tomach*, t. 1, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moskva 1982, p. 214.

⁶⁸ L. JURGENSON, *Le corps comme enjeu de la modernité et l'expérience de la Première Guerre Mondiale*, "Revue des études slaves", 87, 2, 2016, p. 230.

Rozanov in questo senso parla di «corpo militare russo»⁶⁹. Spiritualizzazione e meccanizzazione del corpo si trovano dunque a coincidere, e il bisogno di vivere dell'uomo viene rispettato solo finché è utile e produttivo, ossia finché non entra in conflitto con il bisogno di sacrificarlo in nome di una causa astratta⁷⁰. In particolare, l'appello alla santità e alla «fattualità materiale del corpo umano»⁷¹ si intensifica con l'aggravarsi del contesto storico, nei momenti in cui un costrutto culturale forte attraversa un periodo di sfiducia e di eventuale crisi. Una prima fase di crisi dell'immagine del corpo militare russo arriva nel 1905 con la sconfitta della flotta marina da parte dei giapponesi nella battaglia di Tsushima, in seguito alla quale l'Impero russo perde la sua influenza sulla Corea⁷². Per quanto si faccia appello al corpo sacrificale del popolo russo, ciò non significa ancora che esso sia presente nel discorso sociale nella sua interezza e soprattutto nella sua reale sofferenza. Scopo ultimo della guerra, infatti, è arrecare il maggior numero di ferite a dei corpi reali, ai toraci, alle cosce, alle teste e alle braccia, nonché a quello spazio esteso di case, campi, animali e infrastrutture in cui il corpo si prolunga per realizzarsi:

The main purpose and outcome of war is injuring. Though this fact is too self-evident and massive ever to be directly contested, it can be indirectly contested by many means and disappear from view along many separate paths. It may disappear from view simply by being omitted: one can read many pages of a historic or strategic account of a particular military campaign, or listen to many successive installments in a newscast narrative of events in a contemporary war, without encountering the acknowledgment that the purpose of the event described is to alter (to burn, to blast, to shell, to cut) human tissue, as well as to alter the surface, shape, and deep entirety of the objects that human beings recognize as extensions of themselves⁷³.

La Prima guerra mondiale, con l'introduzione di armi chimiche, dell'aviazione e di lunghe ed estenuanti campagne in trincea, segna un mutamento profondo nella concezione del corpo umano all'interno della società moderna. Il ritorno alla pace non sana questo trauma, ma

⁶⁹ V. ROZANOV, *Vojna 1914 goda i russkoe vozroždenie*, Novoe vremja, Petrograd 1915, p. 35.

⁷⁰ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 242.

⁷¹ E. SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the world*, Oxford University Press, New York – Oxford 1985, p. 14.

⁷² Si veda a proposito la poesia di Blok *Devuška pela v cerkovnom chore* (1905).

⁷³ E. SCARRY, *The Body in Pain*, cit., pp. 63-64.

lo espande dai campi di battaglia alla società intera, il cui immaginario – fino ad allora domato dalla propaganda con motivazioni ideologiche e astratte – deve fare i conti con le conseguenze materiali del conflitto, la decimazione di una generazione, la quantità di mutilati di guerra e una situazione economica disastrosa. In Russia, inoltre, la fine del conflitto coincide con la Rivoluzione, immediatamente seguita dalla guerra civile, dalle carestie e dalla penuria dei prodotti primari. Sono anni di incredibile fermento sociale e intellettuale, ma soprattutto anni di fame, freddo e violenza. Non solo sono sconvolti i quadri sociali, economici, politici e culturali che erano rimasti pressoché immutati per secoli, ma ha luogo una rottura irreparabile nella trasmissione delle pratiche e dei saperi in cui la filosofia dell'occidente aveva investito le sue aspettative di progresso. L'intreccio tra tutti questi aspetti è sottolineato da Benjamin nel suo saggio su Nikolaj Leskov:

Non si era notato, che, dopo la fine della guerra, la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce. Poiché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalle battaglie caratterizzate da grande dispiego di mezzi e materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni, il minuto e fragile corpo dell'uomo⁷⁴.

La violenza della Guerra civile è alimentata da una visione utopica, ma allo stesso tempo ne ha bisogno per scagionarsi da un presente terribile, inquadrato come 'sacrificio' in vista di un futuro migliore. Il ragionamento presto si rovescia e la violenza arriva a essere la causa della prossima felicità, poiché le sue manifestazioni e le conseguenze visibili diventano impensabili al di là dell'effettiva realizzazione degli ideali 'difesi', come osserva Richard Stites: «It was precisely the violence and the lethal menace of the Civil War — in which prisoners were almost always executed and often tortured — that gave such lustrous promise to the visions of a coming

⁷⁴ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. R. Solmi in ID., *Opere complete*, VI. *Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino 2004, p. 321.

world»⁷⁵. Il corpo dell'uomo non è d'altronde l'unico bersaglio a essere colpito durante la guerra. Gli spazi e le abitudini, sue estensioni vitali, sono interrotte, abolite, devastate e svuotate del loro senso originario. I granaia sono messi a fuoco, le case invase da soldati stranieri ma anche da plotoni del proprio paese che vi si accampano a loro piacimento, requisendo le provviste, le donne e i cavalli⁷⁶. Le carrozze e i carri sono adibiti a uso militare⁷⁷, le chiese sono saccheggiate e utilizzate come depositi, stati maggiori o basi per le assemblee⁷⁸. I cicli delle festività religiose e delle stagioni che per secoli avevano ritmato la vita dei contadini russi, circa il 90% della popolazione, sono interrotte. Le città sono sommerse da acronimi che trasformano la lingua russa, già sottoposta alla riforma della grafia. Tutto il panorama del cosiddetto *byt*, l'insieme di pratiche e oggetti della vita quotidiana, viene forzatamente reinterpretato⁷⁹. In particolare subiscono una profonda trasformazione i ritmi ordinari dei corpi dei soldati, sovvertiti dal tempo dell'irregolarità e dell'incertezza nell'assunzione dei pasti – laddove ce ne sia la possibilità, che nella gran parte, nonostante il progresso logistico, resta decisamente limitata – e nell'alternanza di sonno e veglia. Alla fame e alla sete si aggiungono delle condizioni igieniche molto precarie, dove l'impossibilità di lavarsi, di disfarsi delle pulci, di

⁷⁵ R. STITES, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, New York – Oxford 1989, p. 47. La funzione della letteratura che si oppone a questa 'naturalizzazione' e banalizzazione del 'male' è allora quella di privare la violenza delle proiezioni di riscatto futuro e di riportarla allo stato presente, alla tangibilità innegabile del corpo sofferente.

⁷⁶ «A study of 800 *kombedy* in Tambov province found that less than half their members at the volost level had ever farmed the land; 30 per cent of them were soldiers [...]. Disconnected from the peasant commune, upon which all rural government depended, they were unable to carry out their tasks without resorting to violence. They requisitioned private property, made illegal arrests, vandalized churches and generally terrorized the peasants. [...] They went around the villages extorting money, guns and vodka from the terrified peasants. Livestock was also confiscated» (O. FIGES, *A People's Tragedy. The Russian Revolution 1891-1924*, Pimlico, London 1997, p. 621). Si veda anche J. SANBORD, *Drafting the Russian Nation. Military Conscription, Total War, and Mass Politics, 1905-1925*, Northern Illinois University Press, DeKalb 2003, p. 206).

⁷⁷ La trasformazione della *tačanka* da carro contadino a strumento militare, tematizzata nel racconto *Učenie o tačanke* (Scienza della tačanka, 1923) di Babel', è operata già dall'armata anarchica di Machno, come fa notare Stites: «The army itself was a protean body that could change shape instantly, peasants dissolving into fieldhands and easily reassembled in battle. The symbol of Makhno's great mobility was the *tachanka*, a four-wheeled Ukrainian peasant cart, mounted with a machine gun» (R. STITES, *Revolutionary Dreams*, cit., p. 56).

⁷⁸ Ivi, p. 108. Si veda anche A. SCHÖNLE, *Ruins and History: Observations on Russian Approaches to Destruction and Decay*, "Slavic Review", 65, 4, 2006, p. 665: «During Soviet years, churches and monasteries were subject to wide-spread destruction but were hardly erased from the landscape. Many subsisted, often as ruins or otherwise converted to secular uses as storage facilities, exhibition spaces, houses of culture, and so on». Circa il numero di siti religiosi confiscati e la loro conversione a nuovo uso si veda J. WYNOT, *Keeping the Faith: Russian Orthodox Monasticism in the Soviet Union, 1917-1939*, Texas A&M University Press, College Station 2004, p. 56.

⁷⁹ «As in previous revolutions, places, things, and people were renamed in order to avoid odious associations or to honor new heroes and commemorate dead ones. One could almost construct a thin outline of Soviet political history by inspecting the renaming of certain places — Tsarytsin-Stalingrad-Volgograd being only the most famous such case» (R. STITES, *Revolutionary Dreams*, cit., p. 66).

cambiare la biancheria o semplicemente di togliersi le scarpe può protrarsi anche a lungo, determinando in primo luogo il disagio dei soldati provenienti dalla città e abituati a un'igiene quotidiana⁸⁰. Lo esprime bene il personaggio di *Konarmija* Sidorov, riassumendo in poche parole la sua esperienza nell'armata a cavallo di Budënnij: «Дальше был фронт, Конармия и солдатня, пахнувшая сырой кровью и человеческим прахом» (SSB 2, 68, *Solnce Italii*).

Nel racconto *Storona nenašinskaja* (Paese altrui, 1924) Pil'njak descrive lo scantinato di un monastero trasformato in magazzino di cavoli. All'utilitarismo si unisce il gusto dissacrante del nuovo regime che non perde occasione di volgersi alle chiese e ai monasteri per metterle 'al servizio del popolo', o semplicemente per vandalizzarle e chiuderle in gran pompa⁸¹. L'oro delle icone, delle reliquie e delle campane – la cui scomparsa mira a simboleggiare il silenzio crescente della fede ortodossa⁸² – viene asportato e fuso (ufficialmente per sfamare la popolazione, in realtà stabilizzare la situazione economica scambiando gioielli e metalli preziosi confiscati con valuta estera)⁸³.

Монастырь: мужской, домовитый, с подвалами для капусты, с маковками, как лук для небес. Монахов разогнали вместе с Богом: кто в коммунхоз, кто в конокрады; двое при колокольне, один за нотариуса, другой за медика: нотариальная контора и амбулатория в колокольне, в каморке за сводами. В монашских кельях — караульная команда, песни, митинги (SSPi 2, 429, *Storona nenašinskaja*).

La rifunzionalizzazione degli spazi – nel vecchio campanile si installano un ufficio e un ambulatorio, nelle celle dei monaci si insedia il corpo di guardia – si accompagna alla parallela e complementare rimodulazione dei ruoli sociali e dei mestieri dei monaci, che, cacciati dal monastero, diventano contadini nelle aziende agrarie collettivizzate, ladri di cavalli, notai, o

⁸⁰ S. AUDOIN-ROUZEAU, *Massacres. Le corps et la guerre* in J. Courtine, éd., *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le xxe siècle*, Éditions du Seuil, Paris 2006, pp. 307-308. La chiusura e riconversione ad uso secolare riguarda anche le sinagoghe: «None of the synagogues was used as a school: one became a Communist university; several were turned into workers' clubs; one even became a shoe factory. More closures followed in Minsk, Gomel, Odessa and Kharkov. Overall, 800 synagogues were closed down by the Communists between 1921 and 1925» (O. FIGES, *A People's Tragedy*, cit., p. 750).

⁸¹ R. STITES, *Revolutionary Dreams*, cit., p. 108.

⁸² Ibidem.

⁸³ «Переулочек в акации и сиренях, — в воробьях, — был выложен кирпичными булыжниками, и переулочек упирался в церковь сорока святых великомучеников (в шестую весну русской революции, по-иному, по-новому в столетие — взглянули образа в этой церкви из-под серебряных риз, снятых для голодных, позеленевших и засаленных воском столетий)» (SSPi 2, 248, *Tret'ja stolica*). A proposito della confisca dei beni degli aristocratici oltre che della Chiesa si veda J. WYNOT, *Keeping the Faith*, cit.

medici. L'autore sottolinea indirettamente il processo di eliminazione del vecchio e dei suoi rappresentanti, marcando l'avvento del nuovo ordine, mondato dagli scarti del passato, con immagini di occasioni concrete di pulizia:

Земотдел снял (и домовито поступил, хорошие) подвалы в монастыре для коммунальной капусты. Десятник Дракин их очищал от мусора, приводил в порядок с помощью двух слободских девок; — девки — слободские, Дракин — жуковский, первый в трактире «Европа» человек. Около все время тискался монашенка (бородатый, рыжеватый, точно медведь в рясе не выспался). Девки таскали сор, и на дне в подвале (был август, жара) в углу увидели доски, доски подгнили, девки сели отдохнуть, девка вместе с доской провалилась в яму, — Дракин полез осмотреть. В яме были сундуки, в сундуках была церковная утварь, серебро и золото и чудотворные иконы (SSPi 2, 430, *Storona nenašinskaja*).

Per assicurarsi buona salute e guarigione dalle malattie l'umanità liberata dalla Rivoluzione non necessita più dell'intervento divino, mediato dall'azione salvifica delle icone e preghiere; il ruolo imperscrutabile della provvidenza è ricondotto a un puro rapporto di causa ed effetto, in cui le provviste di cavolo sosterranno la popolazione preservandola dalla fame. La Prima guerra mondiale, insieme al periodo della Rivoluzione e della guerra civile (per quanto riguarda la Russia), estende la sua azione a tutto il corpo della popolazione civile, colpito sia indirettamente – a livello di mobilitazione socio-economica, sostenuta in gran parte dalle donne, di privazioni materiali, in particolare alimentari, e di lunghi trasferimenti forzati in massa – sia direttamente come obiettivo militare gli spazi vitali sono invasi, bombardati, saccheggiati, assediati e svuotati attraverso carestie più o meno indotte o per deportazione⁸⁴. Se durante la Rivoluzione di febbraio si erano verificati dei «pogrom del cibo»⁸⁵, in cui venivano assaltati i negozi di alimentari, con la requisizione dei raccolti e del bestiame negli anni della guerra civile sopravvivono episodi di ribellioni durante i quali i contadini arrivano a bruciare le sedi dei bolscevichi e a farsi giustizia da sé: applicando la legge del contrappasso, versano il grano nei ventri squarciati degli esattori di viveri⁸⁶. Né si tratta soltanto di viveri. L'armata, di qualsiasi parte e paese, passa e prende tutto quello che vuole, cibo, alloggio, donne. Nel racconto di

⁸⁴ S. AUDOIN-ROUZEAU, *Massacres*, cit., pp. 294-295.

⁸⁵ R. STITES, *Revolutionary Dreams*, cit., p. 67.

⁸⁶ Ivi, p. 64.

Babel' *Načal'nik konzapasa* (1923, Il comandante della rimonta) si tratta di cavalli. L'armata a cavallo giunge in un villaggio e comincia a sottrarre ai contadini i cavalli da lavoro, ossia i mezzi della produzione agricola – dei *kormil'cy*, capi famiglia o benefattori (*kormilica* è la nutrice), come li chiama il narratore – in cambio di cavalli da monta denutriti ed esauriti dal cammino:

На деревне стон стоит. Конница травит хлеб и меняет лошадей. Взамен приставших кляч кавалеристы забирают рабочую скотину. Бранить тут некого. Без лошади нет армии. Но крестьянам не легче от этого сознания. Крестьяне неотступно толпятся у здания штаба. Они тащат на веревках упирающихся, скользящих от слабости одров. Лишенные кормильцев, мужики, чувствуя в себе прилив горькой храбрости и зная, что храбрости не надолго хватит, спешат безо всякой надежды надерзнуть начальству, богу и своей жалкой доле. Начальник штаба Ж. в полной форме стоит на крыльце. Прикрыв воспаленные веки, он с видимым вниманием слушает мужичьи жалобы. Но внимание его не более как прием. Как и всякий вышколенный и переутомившийся работник, он умеет в пустые минуты существования полностью прекратить мозговую работу. В эти немногие минуты коровьего блаженного бессмыслия начальник нашего штаба встряхивает изношенную машину (SSB 2, 54, *Načal'nik konzapasa*).

La volontà dei contadini quanto del comandante della rimonta, appare sotto forma di flussi di energia; anche quando questa viene chiamata con termini astratti come *chrabrost'*, audacia, è riconducibile più a una forza fisica momentanea che permette al corpo dei contadini di muoversi nella sua totalità a rivendicare la propria fonte di sussistenza, quei cavalli che sono parte della loro rete vitale, anello di legame con la terra, il raccolto, la sopravvivenza. Si nota una divergenza tra le due parti nel modo di concepire il cavallo: l'armata è volta all'utilizzo del mezzo più efficiente fino all'esaurimento delle forze disponibili, a cui si incatena un nuovo sequestro di cavalli lungo la linea. Da un punto di vista filosofico si tratta di un ragionamento antropocentrico che vede l'Io come soggetto che si muove e agisce liberamente in uno spazio potenzialmente infinito, in cui tutto è a sua disposizione. Quello del contadino, invece, è un mondo più propriamente umano, dove, cioè, si situano «le cose che ci circondano e che il corpo può raggiungere e utilizzare»⁸⁷, intessendo con esse una rete di relazioni. Il corpo interagisce con le cose mettendo in atto delle azioni volte a soddisfare i suoi bisogni; appaiono così gli

⁸⁷ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 156.

utensili dell'uomo, «abbozzo delle sue possibili azioni»⁸⁸ e il mondo viene a caricarsi di significati ulteriori, al di là di quelli specifici della sola sfera umana o cosmica.

È questa rete di interdipendenze, che vede protagonista un corpo limitato e aperto, attraverso il quale l'uomo si trova legato al mondo, e non un corpo autosufficiente e chiuso in se stesso, a sfuggire al comandante quando sequestra i cavalli dei contadini. L'abitudine a scindere l'individuo in anima e corpo, dove la facoltà volitiva si identifica interamente con la prima, porta l'uomo a credere di muoversi con una libertà illimitata in uno spazio smisurato, mentre l'esistenza lo situa in una geografia relazionale, che si diparte dal punto fisso della casa per allargarsi alla strada che conduce al lavoro e alle case dei parenti e dei conoscenti, e, pur seppure arriva in capo al mondo, vi giunge sempre attraverso delle relazioni con case di altri amici o altri luoghi frequentati⁸⁹. Non sorprende a questo punto il senso di spaesamento sperimentato dall'uomo moderno, alla deriva in uno spazio che si pretende infinito, a misura di un Dio ormai assente. In questa seconda ottica il corpo può invero essere pensato alla stregua di una macchina, nella migliore tradizione del militarismo e dell'«utopia amministrativa» russa del XVIII e XIX secolo⁹⁰, interessata a rimodellare la psiche e il corpo umani secondo i propri criteri di ritmo e disciplina, passando all'inizio del XX secolo all'utopia urbanizzata dei modelli socioeconomici di Taylor e Ford. Se il primo tipo di utopia si propone di instillare in ogni aspetto della vita e delle strutture sociali il funzionamento e il controllo di un meccanismo di cui l'unità militare è l'esempio più prossimo, il secondo si propone di sostituire all'ideale della del reggimento quello della città-macchina e condivide più specificamente le ambizioni del socialismo⁹¹, laddove questo si propone di liberare il popolo russo dal suo servile passivismo e di trasformarlo in un'armata spontaneamente produttrice, rispondente alla legge della macchina piuttosto che del colonnello⁹².

⁸⁸ Ivi, p. 157.

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Si tratta di un'utopia desunta principalmente dal modello prussiano e messa in atto dal progetto delle colonie militari messo del funzionario civile e militare Aleksej Arakčëev sotto Paolo I e Alessandro I, quest'ultimo più interessato all'aspetto spettacolare delle parate militari che al principio organizzativo insito nel modello (R. STITES, *Revolutionary Dreams*, cit., pp. 19-24).

⁹¹ Ivi, p. 145.

⁹² Ivi, p. 146.

L'uomo e l'animale non sono così distanti nell'utopia di Ford, per il quale la forza lavoro ideale è costituita da uomini simili a buoi⁹³, addestrati per mezzo di esercizi tempo-movimento a misurare 'oggettivamente' i propri sforzi sulla base dell'orologio. La strumentalizzazione dell'ambiente circostante rappresentata da un personaggio come il comandante della rimonta riserva in realtà lo stesso trattamento all'uomo, che finisce per interiorizzarla e inizia a derivare la propria soddisfazione e il proprio senso di identità sull' 'utilità' o l'eroismo dimostrati. Per Galimberti, la differenza tra uomo e animale si situa in un diverso rapporto con il mondo: mentre quest'ultimo si adatta all'ambiente, il primo lo trascende, e, a partire dalla catena di sviluppo degli strumenti a sua disposizione, riesce a immaginare ambienti migliori, spendendosi negli sforzi di realizzarli⁹⁴. Il corpo sviluppa e svela le sue possibilità nel mondo attraverso l'azione sugli oggetti; in tal senso, per Heidegger, la tecnica «in quanto svelamento e non in quanto fabbricazione»⁹⁵ non mette capo alla produzione, ma porta alla luce una verità sulle cose e su ciò che esse non producono da sé. Gli strumenti nel senso più relazionale si configurano come un prolungamento del corpo umano nel mondo: «Палка казалась куском стариковского склероза. Он опирался на это продолжение своих узловатых жил судорожно и подагрически плотно» (Pa 46, *Pis'ma iz Tuly*)⁹⁶. Pasternak, poeta alla radice, è sensibile a questo svelamento di nessi insospettati nel disegno delle relazioni, spesso di semplice contiguità, tra le cose, in cui si possono intravedere nuove verità sul mondo, 'scoperte' solo in quanto fatte emergere da uno stato sempre presente, ma ancora non leggibile.

⁹³ L'equiparazione tra lavoro dell'uomo, dell'animale e della macchina risale alla formulazione della legge di conservazione dell'energia (1847) da parte di Helmholtz, che avrà un'influenza importante sulla concezione del lavoro di Marx, dapprima all'insegna della formulazione hegeliana del lavoro come autocreazione dell'uomo nella storia, nonché impulso creativo che verrà restaurato dopo l'avvento del comunismo, mentre nella produzione matura si afferma una visione in linea con le teorie del materialismo scientifico. L'intento del marxismo non sarà più quindi tornare a una presunta età dell'oro in cui il lavoro esprimeva l'essenza creativa degli uomini, ma limitare al massimo la quantità di lavoro (umano) necessaria alla soddisfazione dei bisogni della società (si veda A. RABINBACH, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Basic Books, New York 1990, p. 55 e p. 72 ss.). In Russia, i principi della termodinamica, insieme al paragone tra forza meccanica, termica o magnetica e forza lavoro, sono introdotti nei circoli dei giovani radicali grazie alla circolazione illegale della traduzione del saggio *Forza e materia* (1855) di Ludwig Büchner (J. Porter, M. Vinokur, eds., *Energy Culture. Work, Power, and Waste in Russia and the Soviet Union*, Palgrave Macmillan, London 2023, p. 7).

⁹⁴ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 160.

⁹⁵ Ivi, p. 162.

⁹⁶ Una versione oggettivante e meccanicistica di questa concezione vede la mano semplicemente come una possibile configurazione, sostituibile a volontà con lo strumento più adatto alla funzione, come nel caso del braccio protesico di Kononov, alla cui base potevano essere fissati vari strumenti da lavoro (F. BERNSTEIN, *Prosthetic Promise and Potëmkin Limbs in Late-Stalinist Russia* in M. Rasell, E. Iarskaia-Smirnova, eds., *Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union. History, Policy and Everyday Life*, Routledge, Oxon – New York 2011, p. 48).

Per il soldato venuto dalla campagna l'animale, il cavallo *in primis*, è elevato alla massima cura e sveglia nel soggetto le più vive raccomandazioni e premure, maggiori e più pressanti di quanto non lo siano quelle rivolte ai familiari, o alla propria persona. Nel racconto *Pis'mo* il narratore ci propone un esempio di produzione scritta marcatamente segnata dallo *skaz*⁹⁷, una lettera che il soldato Vasilij Kurdjukov indirizza alla madre per comunicarle la morte di uno dei fratelli e del padre, ma da cui comincia a trasparire della tenerezza nel momento in cui passa a informarsi del suo cavallo Stëpa:

Любезная мама, Евдокия Федоровна. Пришлите чего можете от вашей силы возможности. Просю вас заколоть рябого кабанчика и сделать мне посылку в Политотдел товарища Буденного, получить Василию Курдюкову. Каждые сутки я ложусь отдыхать не евши и безо всякой одежды, так что дюже холодно. Напишите мне письмо за моего Степу, живой он или нет, просю вас, досматривайте до него и напишите мне за него — засекается он еще или перестал, а также насчет чесотки в передних ногах, подковали его или нет? Просю вас, любезная мама Евдокия Федоровна, обмывайте ему беспрерывно передние ноги с мылом, которое я оставил за образами, а если папаша мыло истребили, так купите в Краснодаре, и бог вас не оставит (SSB 2, 49, *Pis'mo*).

Negli eventi riportati, tra cui le misere condizioni (digiuno, freddo) in cui si svolge la campagna militare, la tenerezza di Kurdjukov emerge nell'urgenza con cui chiede notizie della salute del cavallo, della rogna che lo affligge. Assistiamo a una traslazione dei sentimenti e delle intenzioni dagli uomini agli animali: dove non si creano le condizioni per provare compassione e pena verso la sofferenza dei propri simili, e tanto meno per sé stessi, poiché questo metterebbe in crisi tutto l'ordinamento della vita nel periodo della rivoluzione e della guerra, quando la giustizia dei fini scavalca tutte le remore sui mezzi, i sentimenti trovano scampo e rifugio negli animali, nel mobilio, nelle pietre e in altri elementi inanimati del paesaggio. L'altra funzione letteraria del motivo degli animali è di incanalare la rappresentazione di una violenza difficilmente gestibile dal lettore, soprattutto nella quantità, frequenza e intensità con cui si danno nel testo. È stato ad esempio osservato che nel caso della letteratura modernista inglese

⁹⁷ Stile di scrittura caratterizzato dalla riproduzione dell'oralità, da una distanza tra il registro linguistico dell'autore e del personaggio e da una marcata componente narrativa. Per uno studio approfondito del termine e della confusione che il suo adattamento a strumento di analisi linguistica e letteraria ha suscitato si veda N. MARCIALIS, *Perché il termine "skaz" è intraducibile?* In S. Garzonio *et al.*, a cura di, *Laurea Lora: Sbornik pamjati Larisy Georgievny Stepanovoj*, Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg 2011.

i corpi degli animali vengono spesso a sostituirsi quelli degli uomini poiché per un pubblico di classe media la violenza sistematizzata indotta ai corpi colonizzati a favore della crescita economica dell'Impero inglese era insostenibile⁹⁸.

La rappresentazione della violenza inflitta agli animali, e delle sofferenze subite da loro subite, rispecchia secondo Sarah Cole «the equivocal place of animals in the ethical imagination of these years, but also [...] the uncertainty about the meaning, value, and consequences of displaying any kind of violence in literary works»⁹⁹. Questa ambivalenza emerge altresì in scene di caccia cariche di sottotesti sessuali o in descrizioni vivide della preparazione del cibo. Rispetto alla spinta a emanciparsi da ogni caratteristica ferina, lo sfruttamento e la crudeltà gratuita riservati agli animali nel contesto della guerra e delle violenze del XX secolo sembrano testimoniare di un rovesciamento di superiorità morale, e mettono a fuoco la fallacia dietro a un processo di autodeterminazione basato sulla differenza. Di certo c'è che il corpo morto del cavallo e del soldato sono ugualmente fragili di fronte alle forze della modernità¹⁰⁰.

Le immagini di animali sofferenti, in particolare di cavalli agonizzanti, moribondi o morti, sono onnipresenti nella produzione letteraria europea del periodo, e figurano spesso anche in *Konarmija*, fin dall'*incipit*:

Начдив шесть донес о том, что Новоград-Волыньск взят сегодня на рассвете. Штаб выступил из Крапивно, и наш обоз шумливым арьергардом растянулся по шоссе, по неувядаемому шоссе, идущему от Бреста до Варшавы и построенному на мужичьих костях Николаем первым. Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встает на горизонте, как стена дальнего монастыря. Тихая Волынь изгибается, Волынь уходит от нас в жемчужный туман березовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля. Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штандарты заката веют над нашими головами. Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу. Почерневший Збруч шумит и закручивает пенные узлы своих порогов. Мосты разрушены, и мы переезжаем реку

⁹⁸ S. COLE, *At the Violet Hour. Modernism and Violence in England and Ireland*, Oxford University Press, New York 2012, p. 17.

⁹⁹ Ivi, p. 18.

¹⁰⁰ Ivi, p. 19.

вброд. Величаяя луна лежит на волнах. Лошади по спине уходят в воду, звучные потоки сочатся между сотнями лошадиных ног (SSB 2, 43, *Perechod čerez Zbruč*).

L'uomo non fa la sua comparsa se non nel viale costruito sulle ossa dei contadini, lasciato del suo lavoro coatto. Rispetto al caso della letteratura modernista inglese, tuttavia, i segni della violenza diretta e indiretta sui corpi degli uomini, scheletrici, mutilati, sporchi, erano sotto gli occhi di tutti, lettori o meno; a porsi non era quindi il problema di un travolgimento della percezione del lettore, ma, al contrario, si potrebbe parlare di una saturazione nella percezione di immagini violente. L'abitudine derivante da tale saturazione porta il lettore a riconoscere invece di vedere quanto ha davanti¹⁰¹. Traslare le conseguenze della guerra sui corpi degli animali, a questo punto, diventa un modo di risvegliare l'attenzione, forzandola a ingaggiarsi nel processo compositivo dell'immagine e a non scartarlo come parte di un discorso trito; la sostituzione opera come procedimento estetico.

Tornando al racconto, in primo piano abbiamo i flutti del fiume sotto i raggi della luna, l'orizzonte rosso e dorato, l'odore acre del sangue secco e dei cavalli morti. Babel' sembra aver letto attentamente le incredibili istruzioni di Leonardo da Vinci che non ebbero tempo di prendere forma pittorica nella *Battaglia di Anghiari*, di cui ci restano soltanto alcuni studi, laddove l'artista suggerisce di rappresentare «alcun fiume, dentro i cavalli correnti, riempiendo la circostante acqua di turbolenza d'onde, di schiuma e d'acqua confusa saltante inverso l'aria, e tra le gambe e i corpi de' cavalli. E non far nessun luogo piano senza le pedate ripiene di sangue»¹⁰². Sovvertendo i nessi causali che ordinano la semiosfera, la violenza si configura come agente straniante all'interno di un modello socioculturale, e, infranti i rapporti ordinari tra gli elementi della realtà, redistribuisce arbitrariamente il senso. Lo stato di terrore diffuso rende inaffidabili modi di vita acquisiti. Ogni elemento improvvisamente ridiventa significativo perché potenzialmente pericoloso, ogni attimo è vissuto in modo isolato, nitido, in uno stato che potremmo definire di iper-ricettività o iper-percezione. L'esperienza artistica comprende

¹⁰¹ «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остраения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелей и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве неважно» (V. ŠKLOVSKIJ, *Iskusstvo kak priëm* in ID., *O teorii prozy*, cit., p. 13).

¹⁰² L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, a cura di C. Amoretti, Società tipografica de' classici italiani, Milano 1804, p. 39 (cap. XLVII *Come si deve figurare una battaglia*). La corrispondenza dei principi rappresentativi esplicitati da Leonardo e utilizzati in *Konarmija* prova la natura profondamente pittorica dell'approccio artistico di Babel'.

quei livelli apparentemente contraddittori della realtà dove sofferenza, piacere estetico e formulazione di senso faticano a coesistere:

il sofferente non vive interamente la sua espressione esteriore, [...] egli non vede la tensione dolorosa dei suoi muscoli, tutta la posa plastica del suo corpo, l'espressione di sofferenza sul suo volto, non vedo l'azzurro cielo luminoso sul cui sfondo per me si delinea la sua immagine esterna di dolore¹⁰³.

In un secondo momento, dopo aver preso forma estetica, «il cielo azzurro che lo inquadra diventa un momento pittorico che compie e risolve la sua sofferenza»¹⁰⁴.

Il motivo dell'animale si lega strettamente, come abbiamo già avuto modo di vedere, con quello del cibo. In primo luogo, il cibo segna l'appartenenza dell'individuo a un gruppo o a una comunità; mangiare insieme necessita di un riconoscimento dell'altro, che viene incluso in un rapporto di partecipazione e di protezione tra commensali. Nel racconto *Moj pervyj gus'* (La mia prima oca, 1924) seguiamo l'intellettuale Ljutov, appena giunto al fronte della guerra sovietico-polacca, mentre viene inviato a pernottare in una casa già piena di soldati cosacchi. Al suo arrivo i cosacchi, seduti nel fienile, sono in procinto di mettersi a cenare con della zuppa di cavoli, e non danno cenno di voler condividere il pasto con il nuovo arrivato, che viene invece schernito e ostracizzato. Soltanto quando la fame, la rabbia e il senso di solitudine spingono Ljutov a uccidere l'oca della padrona di casa, di per sé una maschera di muta disperazione, e a ordinarle di cucinargliela, i cosacchi sono spinti ad accettarlo e gli offrono una scodella di zuppa.

— Хозяйка, — сказал я, — мне жрать надо...

Старуха подняла на меня разлившиеся белки полуослепших глаз и опустила их снова.

— Товарищ, — сказала она, помолчав, — от этих дел я желаю повеситься.

— Господа бога душу мать, — пробормотал я тогда с досадой и толкнул старуху кулаком в грудь, — толковать тут мне с вами...

И отвернувшись, я увидел чужую саблю, валявшуюся неподалеку. Строгий гусь шатался по двору и безмятежно чистил перья. Я догнал его и пригнул к земле, гусиная голова

¹⁰³ M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 23-24.

¹⁰⁴ Ivi, p. 25.

треснула под моим сапогом, треснула и потекла. Белая шея была разостлана в навозе, и крылья заходили над убитой птицей.

— Господа бога душу мать! — сказал я, копаясь в гусе саблей. — Изжарь мне его, хозяйка. Старуха, блестя слепотой и очками, подняла птицу, завернула ее в передник и потащила к кухне.

— Товарищ, — сказала она, помолчав, — я желаю повеситься, — и закрыла за собой дверь (SSB 2, 77, *Moj pervyj gus*’).

Gli aggettivi scelti per l’oca sono pochi – *strogij* (austero), dal collo bianco – ma nella costruzione della scena, la rapidità dell’azione, l’assenza di dettagli psicologici e il contrasto tra il collo candido dell’animale e il letame in cui affonda incrinandosi sotto il peso del corpo di Ljutov producono un doppio effetto di fascinazione e disgusto, in cui il lettore può forse intravedere la morte di un uomo, oltre che di un animale. Per chi non si sia mai trovato in battaglia l’immagine rende l’esperienza accessibile; per chi invece vi sia stato, essa riattiva dei circuiti percettivi sopiti. Se l’iterazione di alcune frasi costituisce un procedimento stilistico comune alla prosa di Pil’njak, che, soprattutto nei racconti lunghi e nei romanzi ne fa la base di una struttura di motivi tematici e ritmici, prettamente babeliana è la concisione dell’azione unita all’intensità e alla vividezza dell’immagine.

Ad ammettere Ljutov tra i cosacchi, prima ancora del sangue freddo e dell’ingiustizia gratuita dimostrata nei confronti della padrona di casa, è l’esperienza di una condizione di necessità estrema, fisica, in cui le proprie convinzioni etiche, espressione, fino a un momento prima, di una scelta libera e dell’autodeterminazione, assumono improvvisamente quella relatività che un cambiamento di circostanze pratiche finisce per rivelare. Intellettuale o brigante, la fame fa di ogni uomo un uomo affamato e ordina gli atti in una nuova scala di valori. Mantenersi ligi a un’etica di pace in tempi di guerra significa in questo caso porsi al di sopra e al di fuori della legge della fame, del bisogno, del freddo che porta i cosacchi a dormire con le gambe allacciate per disperdere la minore quantità di calore possibile.

L’assunzione o meno dei pasti può rivestirsi di significati politici, in una filosofia di resistenza passiva, ad esempio nella pratica degli scioperi della fame in condizioni di libertà limitata. Ciò è reso possibile nella concezione moderna del sistema della giustizia e in senso più ampio del rapporto moderno tra Stato e individuo, ivi compreso il suo corpo. Dalla natura ostentatoria che l’esercizio della giustizia aveva presso i Romani, si passa nei secoli a un potere

invisibile, in grado di vedere tutto senza essere visto, condizione di per sé sufficiente ad assicurare la disciplina dei corpi. Un momento cardine di questo processo è rappresentato, in prossimità dell'età moderna, dall'abbandono della pratica di eseguire le punizioni corporali sui criminali in forma di spettacolo pubblico. Accanto all'effetto di marchiare la legge sul corpo del reo queste pratiche avevano lo scopo di rendere la legge evidente agli spettatori, con il rischio, tuttavia, di sortire un effetto collaterale nella somiglianza della violenza della legge con quella commessa dal soggetto punito. In alcuni casi il popolo era spinto a una risposta contraria a quella desiderata, e dimostrava solidarietà al condannato, consapevole della possibilità di incorrere in una punizione simile. Con l'affermarsi dell'Illuminismo il potere opta per una modalità punitiva affrancata dal castigo fisico. Lasciando (più o meno) incolume il corpo fisico (*Körper*) del condannato, prende di mira il suo corpo vivente (*Leib*), ossia quella rete di relazioni, ruoli e abitudini che radica una persona nel mondo. Il detenuto non è più marchiato nella carne, ma nei legami recisi con ciò che costituiva il suo mondo, sotto la maschera 'umana' di un potere che si propone ormai di 'rieducare' il criminale¹⁰⁵.

In Russia, dove le punizioni corporali dei servi restano in vigore fino alla metà del XIX secolo e non rappresentano una rarità neanche in seguito, l'incolumità della persona garantita dalla legge ed estesa alle istituzioni penitenziarie è un ideale lento a maturare e a essere messo in pratica. Quando Pil'njak ritrae l'applicazione di un concetto estraneo alla tradizione russa come lo sciopero della fame, dove il corpo diventa strumento di espressione e finanche di rivendicazione politica, ne traspare lo scarto paradossale tra le teorie astratte sulla libertà importate dall'Occidente e la quotidianità post-rivoluzionaria. Dopotutto, se il detenuto decide di restare a digiuno, tanto di guadagnato per lo Stato:

Следователь Башкин, он же некогда студент второго курса юридического факультета, в давние времена перешедший на второй курс по инерции, две недели сидел покойно,

¹⁰⁵ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., pp. 442-443. Al contempo si instilla nel popolo l'idea che il criminale, rompendo il contratto sociale che lo lega agli altri membri della società, diventa un nemico della società stessa e non soltanto del re o del potere dominante. Con il suo gesto, il criminale rompe il legame di cittadinanza, si erge a nemico della collettività e in tal modo si auto-esclude dal corpo sociale. La legge non si configura più come punitiva del criminale, ma come difensiva della società. Il controllo e la prevenzione del crimine diventano generalizzati e più efficaci, dal momento che tutti sorvegliano tutti: «l'occhio del potere non è più circoscritto alle azioni, ma si estende agli individui, giudicati non più per ciò che hanno fatto, ma per ciò che sono, possono essere, saranno» (ivi, p. 446). Si passa cioè a giudicare l'«anima» dell'imputato – e viene subito alla mente il sistema di giustizia 'preventiva' in vigore in URSS – quella con cui il colpevole dovrebbe riconciliarsi nel pentimento favorito dalle condizioni 'rieducative' e ascetiche della prigione. In quest'ottica gli 'istinti' criminali sono riportati a un principio non umano, mostruoso e folle.

потом, вспомнив туманно, что в тюрьмах объявляют голодовки, как требование, плохо поняв, в чем тут дело (ибо рассуждал, что от голодовки выигрывает только тюрьма — меньше идет пищи), — все же объявил голодовку, не ел шесть дней, требовал, чтобы его признали невиновным и отпустили на свободу, к виновным же приплетал явно неподходящих, — но в тюрьме смотрели на дела так же, как и он; и решили: пусть ломает дурака, самому же скучно не есть, а государству доход, не ест — значит, кается! (SSPi 2, 432, *Storona nenašinskaja*).

Le abitudini alimentari introducono delle distinzioni molto chiare all'interno della società. Nella *povest'* di Pasternak *Detstvo Luvers* tale qualità differenziale del cibo definisce la distanza tra la famiglia della protagonista e quella dell'amica Liza Defendova. A casa di Ženja «игралось и вздорилось, пилося и елось в совершенно пустых, торжественно безлюдных комнатах» e la governante, «подав кушанье, застаивалась в столовой и в кухню уходила только за следующим блюдом» (Pa 3, 35): per quanto tutto sia perfettamente sincronizzato, vi aleggia un'atmosfera fredda e mesta. Di rado si mangia a tavola Luvers, dove l'azione riguarda più spesso il gioco delle carte (Pa 3, 34), la conversazione (Pa 3, 51), la presenza di segni di passaggio tra il dentro e il fuori, come la martora della madre (Pa 3, 41), le pietre preziose portate in dono dal padre (Pa 3, 42), o i resti di un pasto precedente dei genitori, diretti a teatro (Pa 3, 71). A casa di Liza il pasto dà occasione a momenti collettivi e genuini; la sera dell'arrivo di Ženja «Дефендова поставила на стол печенку. Блюдо дымилось, заправленное луком. Дефендов что-то говорил, повторяя часто слово “рекомендую”, и Лиза трещала без умолку» (Pa 3, 77). La serie del mangiare è contigua a quella del corpo e della morte e quindi non è difficile immaginare come Ženja, appartenente a una famiglia e a un ambiente rappresentativi della cultura ufficiale, senta il suo corpo, al pari degli altri ritualmente circondato dal silenzio, come la cosa più estranea, ma allo stesso tempo più vicina, che ha. La casa della sua infanzia si connota fin dall'*incipit* come uno spazio isolato, dove tutti i rumori sono attutiti da tappeti e pellicce:

Люверс родилась и выросла в Перми. Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много было в доме. Отец ее вел дела Луньевских копей и имел широкую клиентуру среди заводчиков с Чусовой. Дареные шкуры были черно-бурые и пышные. Белая медведица в ее детской была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему (Pa 56, *Detstvo Luvers*).

Nell'analisi dei motivi poetici profondi della *povest* definita come «archeopoetica»¹⁰⁶, Faryno afferma che tutte le immagini dei primi paragrafi puntano a sintetizzare il racconto nella frase «родилась и выросла женщина», ovvero di una «родилась рожающая-растящая»¹⁰⁷ e rintraccia i legami etimologici ed etnoculturali dei motivi presenti: le bambole, le barchette, la pelliccia di orsa. Faryno sottolinea in particolare il valore iniziatico di quest'ultima, laddove considera la pelliccia nel suo valore simbolico di medium nel passaggio tra due mondi; era infatti uso tra gli slavi far passare neonati e defunti attraverso pellicce di animali in occasione delle cerimonie di nascita e di morte¹⁰⁸. Al di là di un intreccio iconico-simbolico sicuramente ricchissimo, per il tema che ci interessa la pelliccia di orsa bianca in camera di Ženja rappresenta l'ultimo residuo animale, neutralizzato in una forma accettabile¹⁰⁹, presente nel mondo dei Luvers. Nel segno di questo residuo ci viene mostrato anche l'evento delle prime mestruazioni della ragazza, le cui tracce vengono immediatamente rimosse dalla governante francese, alfiere del principio normativo e tabuizzante della vergogna. In questo quadro il corpo appare come «criminale», trasgredisce alle regole codificate dalla società, all'interno della quale funziona come promemoria vergognoso dell'animalità dell'uomo e delle sue pulsioni.

Se dalle testimonianze scritte della guerra risulta evidente l'analogia tra gli uomini, corpi combattenti trasformati in carne¹¹⁰, e degli animali inviati al macello, la violenza sistemica esercitata sull'individuo dalla società fino al livello della cellula familiare è più celata. Nella repressione e demonizzazione della componente animale nella coppia uomo / animale, a lungo corrispondente alla coppia umano / non umano, traspare secondo Theodor Adorno proprio la matrice prespirituale, animale, del sistema dello spirito che punta alla sovranità: come l'animale è spinto all'attacco della preda non solo dall'istinto della fame ma anche dalla furia che lo induce ad affrontare il rischio, così il sistema gnoseologico – dell'idealismo *in primis* – riduce

¹⁰⁶ J. FARYNO, *Belaja medvedica, ol'cha, motovilicha i chromoj iz gospod: archeopoëtika* Detstva Luvers Borisa Pasternaka, Stockholms universitet, Stockholm 1993.

¹⁰⁷ Ivi, p. 1.

¹⁰⁸ Ivi, p. 6.

¹⁰⁹ E capitalizzata: viene specificato il ciclo commerciale della scelta, della contrattazione e del recapito dell'acquisto.

¹¹⁰ S. AUDOIN-ROUZEAU, *Massacres. Le corps et la guerre*, cit., p. 315.

ogni cosa diversa da sé a oggetto di disprezzo e furia, per poterlo divorare in buona pace di coscienza: «il sistema è il ventre divenuto spirito, la furia il marchio di ogni idealismo...»¹¹¹.

Vedremo come l'eredità di una cultura radicata nella filosofia platonica e nella tradizione metafisica che ne discende, strutturata intorno a coppie oppositive quali divino / umano, spirito / materia, soggetto / oggetto, da cui anche umano / disumano, uomo / animale, uomo / macchina rappresenta il contesto di riferimento dei nostri autori. Si tratta più in generale di grandi nodi di riflessione per il Modernismo¹¹², che si trova a problematizzare l'eredità dell'Illuminismo¹¹³ e più nello specifico critica la pretesa avanzata dall'umanesimo di definire dei valori universali, a cominciare da un'idea universale di Uomo. A emergere è la spinta omologatrice – già messa in evidenza da Adorno – connaturata alle correnti di pensiero che aspirano all'universalità e che sulla via di tale obiettivo riducono ogni alterità agli schemi dei propri principi astratti, previamente eletti a norma. La categoria dell'«umano», cui appartiene in prerogativa la sfera dell'etica, diventa per forza di cose il polo positivo rispetto al quale il diverso si trova immediatamente nella sfera dell'«inumano». La conseguenza ultima nello sviluppo di una tale logica è l'assimilazione dei gruppi ritenuti allogeni alla categoria del non umano e quindi della loro comparazione alla categoria «animale»:

La dignità etica in Kant è una determinazione di differenze. È diretta contro gli animali. Essa esclude tendenzialmente l'uomo dalla creazione e così la sua humanitas rischia incessantemente di capovolgersi in inumanità. Non lascia alcuno spazio alla compassione. Per il kantiano nulla è più odioso del ricordo dell'animalità dell'uomo¹¹⁴.

Si intravede in questo odio la strategia dell'animalizzazione del nemico largamente usata nelle campagne di propaganda di massa in tempo di guerra. Nel caso russo vi si fece largamente ricorso durante la guerra russo-giapponese, in occasione della quale la stampa rappresentò i nemici in pose caricaturali che li assimilavano ai macachi. L'immagine del

¹¹¹ T. ADORNO, *Dialettica negativa*, trad. P. Lauro, Einaudi, Torino 2004, p. 23.

¹¹² Si prenda l'esempio di Rozanov, che lavora con opposizioni quali «home to outside world, self to other, life to literature, concrete to abstract. In a gesture grounded in the anti-aesthetic from which he emerged, Rozanov manipulates the value system implicit in the paradigm to accomplish a series of reversals, revalorizing the trivia of daily life at home as the truly literary, the transient as the lasting, and so on» (S. HUTCHINGS, *Russian Modernism. The Transfiguration of the Everyday*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, pp. 168-169).

¹¹³ Per un'analisi dei complessi rapporti tra Modernismo e Illuminismo si veda l'introduzione di S. ROSS in Id., ed., *Modernism and Theory, A Critical Debate*, Routledge, London – New York 2009.

¹¹⁴ T. ADORNO, *Beethoven. Filosofia della musica*, trad. L. Lamberti, Einaudi, Torino 2001, p. 119.

giapponese di bassa statura si oppone a quella folclorica dell'uomo russo, meglio se cosacco, di statura imponente, al pari degli eroi giganti del folclore, i *čudo-bogatyri*¹¹⁵. Con il proseguire della guerra le testimonianze dei soldati entrano in conflitto con la rappresentazione sprezzante della stampa. All'estraneità e al disgusto provocato da una pratica come il *harakiri* si aggiunge la curiosità etnografica, mentre la quotidianità della guerra porta inevitabilmente a un'individualizzazione del nemico. La stampa tematica che nasce nel contesto della Prima guerra mondiale si differenzia per i suoi fini prettamente satirici¹¹⁶. La rappresentazione del nemico tedesco passa in gran parte attraverso le caricature di capi di Stato e ufficiali militari (Francesco Giuseppe I d'Austria, l'imperatore Guglielmo II, ecc.). Il tedesco è il *kolbasnik*, il salumiere¹¹⁷. Le immagini animalizzate non mancano – si parla di austriaci-conigli, turchi-topi, tedeschi-lupi – ma a differenza del caso giapponese non sopraggiungono né la curiosità, suscitata dal fascino dell'orientalismo, né la compassione di fronte al nemico ferito, ora espulso dalla sfera dell'umano¹¹⁸. Risultano inoltre meno numerose le fonti che rappresentano il nemico in modo realistico. L'ostilità nasce anche dal potere storicamente esercitato dai tedeschi nell'Impero russo, dove compaiono continuamente nel ruolo di soggiogatori (in fabbrica, nel negozio, in ufficio). L'opposizione si gioca sul piano ideologico e religioso, sull'immediatezza della retorica 'luce contro oscurità' della religione ortodossa contro il materialismo decadente tedesco.

Concludiamo – per tornare al tema dell'alterità e del corpo dell'altro nel terzo capitolo – con il procedimento opposto e complementare a quello già visto in cui la rappresentazione della violenza veniva proiettata sugli animali. Nel racconto *Berestečko* il corpo di un ebreo giustiziato per spionaggio viene sgozzato come se si trattasse di una gallina o di un'oca, la stessa, potenzialmente, che Ljutov uccide con tanto sforzo per essere accettato dai compagni cosacchi:

¹¹⁵ I. ERMAČENKO, *Telo vraga: stereotipy izobraženija v otečestvennoj presse vremën russko-japonskoj i Pervoj mirovoj vojny*, in G. Zvereva, red., *Reprezentacii telesnosti*, RGGU, Moskva 2003, p. 60.

¹¹⁶ Ivi, p. 65.

¹¹⁷ Qui l'animalità si manifesta nell'eccesso di gola e, in senso lato, di materialismo. Lo stesso spirito di distanziamento porterà il protagonista del romanzo *Zavist'* (Invidia, 1927) di Jurij Oleša a concepire Babičev, suo tiranno-benefattore e prototipo del nuovo funzionario-imprenditore sovietico.

¹¹⁸ D'altronde la metafora animalizzante non è una novità e viene già applicata agli stessi giapponesi.

Прямо перед моими окнами несколько казаков расстреливали за шпионаж старого еврея с серебряной бородой. Старик взвизгивал и вырывался. Тогда Кудря из пулеметной команды взял его голову и спрятал ее у себя под мышкой. Еврей затих и расставил ноги. Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись (SSB 2, 120, *Berestečko*).

Con le dovute distanze, questa interscambiabilità si allinea con quanto dirà Adorno riguardo all'ideologia che negli stessi anni andava affermandosi in Europa: «Per il sistema idealistico gli animali hanno virtualmente lo stesso ruolo degli ebrei per quello fascista»¹¹⁹. L'attenzione posta al taglio eguaglia quella di un macellaio orgoglioso della sua abilità nel mestiere, in cui sono comprese la precisione, la nettezza, la pulizia. Una questione di tecnica e di espletamento di ordini, una semplice formalità che si riversa nel mondo in fiotti di sangue.

1.4. Il corpo sovietico

In *Stolp i utverždenie istiny* (La colonna e il fondamento della verità, 1914) Pavel Florenskij associava le parole *telo* (corpo) e *celo* (intero) intravedendo una profonda coincidenza tra gli organi interni e la personalità organica (*edinaja ličnost'*), percorsi da infiniti e inconnoscibili legami solo in parte compresi nei nessi psicofisiologici predisposti dallo studio anatomico del corpo umano. Per il filosofo russo il corpo rappresenta il limite connettivo tra l'uomo e il mondo circostante, il che lo avvicina alle coeve riflessioni della fenomenologia occidentale: «нельзя даже сказать, принадлежит ли наше тело к “Я” или к “не-Я”, – оно находится на границе раздела этих двух “глушин бытия”»¹²⁰. La grazia divina pervade l'uomo e lo lega alla carne del mondo (*mirskaja plot'*): «Человек связан своим телом со всей плотью мира, и связь эта так тесна, что судьба человека и судьба всей твари неразрывны»¹²¹. Tra il 1918 e il 1922 Florenskij tiene un ciclo di conferenze alla *Vol'naja akademija duchovnoj kul'tury* (Accademia libera di cultura spirituale) e alla facoltà poligrafica

¹¹⁹ T. ADORNO, *Beethoven*, cit., p. 119.

¹²⁰ È. VOLKOVA, *Telesnaja simvolika v filosofskoj antropologii P.A. Florenskogo* in G. Zvereva, red., *Reprezentacii telesnosti*, cit., pp. 72-73.

¹²¹ P. FLORENSKIJ, *Stolp i utverždenie istiny. Opyt pravoslavnoj teodicej v dvenadcati pis'mach*, Akademičeskij proekt, Moskva 2017, p. 276. Volkova riferisce inoltre le varie mistiche delineate da Florenskij in corrispondenza a diverse parti del corpo: la mistica della pancia degli antichi culti e in parte del cattolicesimo, la mistica della testa dei culti orientali e infine la mistica del petto della Chiesa ortodossa. Il petto è centro del corpo e il cuore è centro del petto. Un cuore puro (*celomudrie*) permette all'uomo di entrare in dialogo con Dio.

dei Laboratori artistico-tecnici superiori (VChUTEMAS)¹²², dove insegna teoria dello spazio tra il 1921 e il 1924¹²³.

Accanto alla concezione di unità mistica del corpo dell'uomo e del corpo del mondo gli anni Venti¹²⁴ vedono affermarsi quella meccanicistica del corpo collettivo propagandata dal Proletkul't, parzialmente legata alle riflessioni di Vasilij Rozanov. Rozanov intravedeva la continuità materiale nel vettore verticale della linea genealogica, mentre il gruppo culturale sovietico promuove una riformulazione in senso orizzontale: la solidarietà si libera dai legami di parentela e si struttura in relazioni fraterne¹²⁵. Questa riorganizzazione esclude dal quadro il corpo femminile della madre, al cui ruolo riproduttivo viene a sostituirsi con prepotenza quello maschile della produzione (e, andrebbe aggiunto, della distruzione). D'altronde, come evidenzia Eric Naiman, «[t]he eclipse (if not destruction) of the feminine was typical of early Soviet iconography outside as well as within the Proletkul't. War Communist imagery resolutely ignored the human female form»¹²⁶.

¹²² *Vysšie Chudožestvenno-TEchničeskie MASterskie*, istituto superiore d'arte a Mosca attivo tra il 1920 e il 1927.

¹²³ Dalle lezioni al VChUTEMAS Florenskij trarrà il materiale per *Analiz prostranstvennosti i vremeni v chudožestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijach* (L'analisi della spazialità e del tempo nelle opere di arte figurativa), il suo trattato più importante sull'arte, composto tra il 1924 e il 1925 (A. TRUBAČEV, *Žizn' i sud'ba* in P. FLORENSKIJ, *Sočinenija v četyrëch tomach*, t. 1, Mysl', Moskva 1994, p. 26). L'Accademia russa di scienze artistiche (RACHN, Rossijskaja Akademija Chudožestvennyh Nauk), fondata nel 1921 in opposizione alla concezione utilitaristica dell'opera d'arte, propria dei produttivisti di VChUTEMAS, vede la presenza di Florenskij fra i suoi membri effettivi già nel 1922, ed è qui che il filosofo collabora con A. Larionov al progetto del *Symbolarium* (Simbolario), dizionario dei simboli grafici che ambisce a rintracciare un linguaggio 'universale' delle forme visive (ivi, p. 42).

¹²⁴ Si rimanda agli atti del convegno *Venti/20. Il corpo, i corpi. Laboratorio permanente sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo* (Università degli Studi di Roma Tre, 17-18 dicembre 2024) di prossima pubblicazione.

¹²⁵ E. NAIMAN, *Sex in Public: the Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton University Press, Princeton 1997, pp. 70-71.

¹²⁶ Ivi, p. 71. Naiman ritiene che l'identità fallica del Proletkul't si sentisse «always threatened and at war with the feminine embodiment of nature, with a biological *reality* ever capable of exposing the illusory dimension of Revolutionary transformation» (ivi, p. 69). Ciò sembra perpetuare il tabù che avvolge il corpo della donna in epoca zarista. Dopo il parto la contadina era considerata impura e 'pericolosa' per sei settimane, durante le quali era vulnerabile all'azione di forze maligne e veniva perciò tenuta a osservare una serie di divieti, oltre a non poter essere lasciata da sola. Al termine di questo periodo doveva andare in chiesa con il bambino e pregare per purificarsi (N. KORŠUNOVA, *Materinstvo i zdorov'e ženščiny: social'nye praktiki v Rossii konca XIX-načala XX vekov* in G. Zvereva, red., *Reprezentacii telesnosti*, cit., p. 134).

Tra l'unità organica di Florenskij e il corpo collettivo di un'umanità di fratelli-lavoratori possiamo inserire il pensiero del biocosmista¹²⁷ anarchico Aleksandr Svjatogor, che, mettendo in discussione le idee sulla resurrezione dei morti avanzate da Nikolaj Fëdorov nei primi anni del secolo, individua nell'immortalità fisica («возможности имманентного сохранения»)¹²⁸ l'obiettivo principale dell'umanità: anche qui è chiaro l'intento di rendere l'uomo indipendente dalla sua controparte femminile e, in generale, dalla dinamica di relazione tra i generi. Le preoccupazioni relative a un corpo maschile capace di sostenere gli sforzi bellici, economici e politici richiesti dal nuovo assetto sovietico emergono parallelamente nel discorso medico sui tratti nevrotici della personalità e sulle disfunzioni sessuali (impotenza)¹²⁹. Le aspettative utopiche rivolte al corpo dell'uomo sovietico riflettono un idealismo presente sin dalle origini del pensiero rivoluzionario russo e psicologicamente necessario per affrontare delle circostanze che non davano adito, nel presente, a grandi speranze, come mette in luce Richard Stites:

Utopian dreaming was a psychological mechanism experienced by many different kinds of people and induced by their perception of how to survive — as a state, a nation, a people, a culture — in a geopolitical and material-physical milieu that rendered survival and success questionable. Both social reverie and social design were alternatives to a system that seemed unable to deliver the two things essential to human happiness: a victory over nature to insure material abundance and a victory over egoism and exploitation to insure social justice¹³⁰.

Anche in seguito allo scioglimento del Proletkul't nel 1932 la nozione di corpo collettivo resta attiva nella società, in cui circola come discorso ossessivo sulla purezza e il pericolo di contaminazione¹³¹. Di fronte a tale minaccia la componente corporea si vede minimizzata e sottoposta a una rigida disciplina, in particolare in alcune fasce della popolazione percepite

¹²⁷ «Биокосмизм — это наука, работающая над созданием фабрики телесного бессмертия» (O. BURENINA-PETROVA, *Bessmertie čeloveka i telesnye metamorfozy v tvorčestve anarcho-biokosmistov*, "Quaestio Rossica", 7, 1, 2019, p. 229).

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ F. BERNSTEIN, *Panic, Potency, and the Crisis of Nervousness in the 1920s* in C. Kiaer, E. Naiman, eds., *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, Indiana University Press, Bloomington — Indianapolis 2006, p. 170.

¹³⁰ R. STITES, *Revolutionary Dreams*, cit., p. 4.

¹³¹ L. KAGANOVSKY, *Visual Pleasure in Stalinist Cinema. Ivan Pyr'ev's The Party Card*, in C. Kiaer, E. Naiman, eds., *Everyday Life in Early Soviet Russia*, cit., p. 58.

come più esposte agli impulsi, tra cui le già citate donne, ma anche i bambini, come osservato da Catriona Kelly:

like other categories of persons who were assumed to be closely connected with the physical sphere (women, members of “backward” social categories such as peasants and unskilled workers), children could be admitted to the Bolshevik heaven only if they were purified and inculcated in reasonable modes of thought and in ascetic, self-denying modes of behavior. The drive to propagandize hygiene to children and child-carers had practical roots – the eradication of infant mortality above all – but it was also a form of externally imposed discipline, a means of control over a population whose lack of ability to regulate its own physical needs was sensed as potentially troublesome¹³².

Più in generale, il rapporto con il corpo in epoca sovietica è improntato a un rifiuto della non-normatività, della deformità e del ‘brutto’, in conformità con i canoni rinascimentali e classicisti, soprattutto in ambito figurativo¹³³. Avvicinandosi agli anni Trenta fino all’affermarsi del realismo socialista la riduzione meccanicistica del corpo prende definitivamente il sopravvento. Rolf Hellebust descrive la ‘metallizzazione’ assoluta del modello dell’uomo in questo periodo, più vicino a un materiale industriale che a un punto di contatto permeabile tra l’uomo e il suo ambiente vitale:

In Soviet literature and culture as a whole, the essential symbol for communist transformation is the metallization of the revolutionary body. [...] What is indeed new, and what testifies to the mythical significance of metal symbolism in Soviet culture as a whole, is the sheer extent to which it has been elaborated – despite the inevitable dehumanizing implications of metal and

¹³² C. KELLY, *Shaping the Future Race. Regulating the Daily Life of Children in Early Soviet Russia* in C. Kiaer, E. Naiman, eds., *Everyday Life in Early Soviet Russia*, cit., p. 258. Si veda inoltre M. FOUCAULT, *Intervista a Michel Foucault* in ID., *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana e P. Pasquino, Einaudi, Torino 1977, p. 18: «È stata necessaria una vera e propria “incorporazione” del potere nel senso che esso ha dovuto arrivare fino al corpo degli individui, ai loro gesti, ai loro atteggiamenti, ai loro comportamenti di tutti i giorni; di qui l’importanza di procedimenti come le discipline scolastiche che son riusciti a fare del corpo dei bambini un oggetto di manipolazione e di condizionamento molto complessi». Sulle categorie individuate come più ‘a rischio’ dal nuovo potere sovietico si rimanda anche a T. STARKS, *The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State*, University of Wisconsin Press, London 2008, p. 13.

¹³³ G. IMPOSTI, *Metamorfosi del corpo nella cultura (post)sovietica*, “Between”, 5, III, 2013, p. 3.

mechanical comparisons. Iron discipline, iron will, iron nerves, iron muscles, iron jaws, iron cheekbones, iron faces, eyes like gimlets¹³⁴.

Questa estetica non è semplicemente un tratto stilistico, ma l'esito logico di un processo di reificazione del corpo umano, ridotto a un ente inflessibile e inscalfibile, lontano dalla sua essenza più intima e vissuta.

1.5. Tre autori sul corpo

Cosa troviamo in arte in questo periodo di sconvolgimenti storici? La maggior parte dei movimenti artistici sono impegnati dall'inizio del secolo nella ricerca di nuovi mezzi espressivi e in teorizzazioni sul ruolo dell'arte, dell'opera e dell'artista. Al culto pagato alla violenza bellica dal Futurismo italiano, il movimento russo oppone una visione critica e pacifista. Se l'integrazione di tematiche nuove e 'moderne' caratterizza soprattutto la produzione di Vladimir Majakovskij, l'altro grande poeta, Velimir Chlebnikov, si dedica allo studio di una lingua transmentale, in cui l'arbitrarietà del segno è superata a favore di una riscoperta della semantica intrinseca ai fonemi e alle catene sonore delle lettere. Possiamo definire questa linea di ricerca più teleologica, volta cioè a un'assolutizzazione del segno. Gli esperimenti poetici del Futurismo rientrano nel linguaggio in cui Roman Jakobson riconosce la pratica di una «violenza organizzata della forma poetica sulla lingua»¹³⁵. Eppure, il fine ultimo che Chlebnikov si poneva era la scoperta delle leggi del tempo che avrebbero messo fine a tutte le guerre:

Слово вступает в контакт не с другим словом, но с реалией действительности, открывая в этом соединении новый смысл. Таким образом слово не только само пересоздается, но

¹³⁴ R. HELLEBUST, *Flesh to Metal. Soviet Literature and the Alchemy of Revolution*, Cornell University Press, Ithaca 2003, p. 29. Segue: «The metallization of the body as a metaphor for the creation of the communist New Man underwent several cycles of automatization and realization in the course of the twentieth century. In the pre-1917 verses of revolutionary agitators metal imagery appears often, but remains formulaic, often involving Aesopian parallels between the political struggle and the creative work of the blacksmith. At the more rarified end of the spectrum, the Russian Symbolist poets, dominant in highbrow literature after the turn of the century, tend towards a traditional alchemical interpretation of such imagery. But by 1917, the idea of the smith forging people in the transforming fire of the revolution realizes its full mythic potential. Its apogee comes in the machine utopias of the radical proletarian poets» (ivi, p. 30).

¹³⁵ B. ÈJCHENBAUM, *La teoria del "metodo formale"* in T. Todorov, a cura di, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 2003, p. 59. Èjchenbaum si riferisce a R. JAKOBSON, *O češkom stiche preimuščestvenno v sopostavlenii s russkim*, RSFSR Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Moskva – Berlin 1923.

и как бы пересоздает мир – вновь реализуя в контакте с предметами действительности утраченную сущность, воссоздавая ее в новых формах¹³⁶.

Sul principio dell'autonomia assoluta del corpo, inteso come pura tecnica, materiale fisico privo di anima, si fonda il sogno avanguardistico di un uomo-meccanico. Questa decostruzione della figura umana investe ogni ambito espressivo: nel teatro, le *sverchmarionetki* (supermarionette) smontano la fisionomia umana in corpi frammentati o figure geometriche; nel linguaggio la parola viene rivoltata, assumendo attributi corporei (colore, odore, sapore) e conquistando autonomia fonica (*zaum* '). Il culmine di questo processo è l'attacco al volto, simbolo dell'identità determinata. La celebre passeggiata con i visi dipinti di Michail Larionov e Anatolij Bol'sakov trasforma l'arte in un'intrusione nella vita: sbarazzarsi del proprio volto, distruggerlo, diventa il primo atto di rottura. Il corpo come sito di un'assoluta libertà espressiva è allo stesso tempo il luogo in cui si iscrivono le pratiche repressive del potere:

В практике художественного авангарда тело было и объектом, и носителем нового языка, в том числе буквальным носителем, начиная с раскрашивания лица русскими футуристами. Можно сказать, что весь XX век с его трагическим опытом и многообразными репрессивными технологиями говорит на языке тел – от страдающих и насилюемых до оргиастических и виртуальных. Россия прошлого столетия особенно преуспела по части первых как в 30-е годы, так и по сию пору, выдвинув понятие «народные массы» – своего рода коллективное тело, которое можно сделать «пушечным мясом», а можно «зачистить»¹³⁷.

L'attenzione riservata al corpo segue dunque una certa linearità, pur se deformata nei suoi esiti a vasta scala, nei primi trent'anni del Novecento, passando dalla dimensione individuale e ludica degli esperimenti futuristi a quella di massa all'interno della nuova ideologia sovietica. Per Elaine Scarry produzione e distruzione sono i due poli della storia originale dell'uomo-creatura di fronte al Dio-creatore e, relativamente al nostro contesto,

¹³⁶ L. GORELIK, *Rannaja proza Pasternaka. Mif o tvorenii*, Smolenskij Gos. Pedagogičeskij Univ., Smolensk 2000, p. 136.

¹³⁷ N. ZLYDNEVA, *Telo kak social'naja metafora v aktual'nom russkom iskusstve* in Ead., red., *Telesnyj kod v slavjanskich kul'turach*, Institut slavjanovedenija RAN, Moskva 2005, pp. 247-248.

l'esperienza radicale di ciascuno dei due momenti si accompagna, anche politicamente, al dirompere del suo opposto:

Because the deconstruction of creation takes a specifically political form (torture, war), it might seem most appropriate to trace the outlines of the opposite event again in a specifically political form, such as the moment when a new country is being conceived and constructed (made-up, made-real), or when an already existing country, having been partially destroyed, is being re-imagined and re-constructed (remade-up)¹³⁸.

Come già sottolineato, la violenza nelle sue varie forme – dalla guerra alla fame, dalla povertà all'alienazione economica – sovverte i nessi ordinari secondo i quali è ordinata la sfera semiotica socioculturale: le relazioni temporali, spaziali e causali. Così facendo, la violenza si presenta come agente straniante nel modello della cultura. Infranti i rapporti ordinari tra gli elementi della realtà attivi nel vecchio paradigma, quest'ultimo diventa obsoleto. Il senso implode e si redistribuisce arbitrariamente. Il terrore rende inaffidabile ciò che prima era dato per acquisito e, di conseguenza, ogni elemento diventa significativo, perché potenzialmente pericoloso. Ogni attimo è percepito in modo isolato, nitido, in uno stato di iper-ricettività. Nel discorso artistico si rende necessaria, a questo punto, una restituzione metaforico-metonimica del materiale del reale. Solo una resa traslata può accompagnarsi a uno spazio semantico reale percorso dalla violenza sistematica e caotica della rivoluzione, della guerra, della fame.

1.5.1. Boris Pasternak

Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия (PSSPa 5, 24, *Neskol'ko položenij*).

La scrittura di Pasternak, nelle sue varie forme e permutazioni, nasce dall'incontro della parola e del mondo attraverso i sensi e pone la questione – aforisticamente espressa nelle parole di Pasternak sopra citate – del soggetto, dell'istanza autoriale e della natura dell'ispirazione artistica. L'orizzonte poetico si espande in spirali metonimiche che abbracciano l'universo degli

¹³⁸ E. SCARRY, *The Body in Pain*, cit., p. 177.

uomini, degli elementi e di ciò che siamo abituati a pensare come astrazione, in un orizzonte di materia spuria, palpabile e scalpitante.

I racconti di Pasternak, all'epoca degli anni Dieci giovane poeta sperimentale e di difficile classificazione, vengono solitamente recepiti attraverso la categoria della *proza poëta* (prosa di poeta), una prosa, cioè, altamente formalizzata, in cui ogni piano, da quello fonetico e ritmico al piano dei tropi e della composizione, fino agli aspetti meta e intertestuali concorre a formare un unico sistema estetico.

Michel Aucouturier riflette sulla possibilità offerta a Pasternak da questi testi di emanciparsi dalle posizioni letterarie dominanti o in declino negli anni Dieci e Venti. In particolare, *Apellesova čerta* costituisce a detta dello studioso la «pierre d'achoppement de l'idéalisme symboliste»¹³⁹, in cui l'autore gioca sull'impossibilità di separare i poli del concreto e dell'astratto, del reale e dell'ideale, della preminenza reiterata della vita sull'arte e della necessità di performare, di partecipare al 'teatro della realtà'. L'arte si fa forte di tale consapevolezza e ricca della contaminazione tra le varie sfere dell'esperienza. Il discorso sul rapporto con la tradizione – uno dei temi prediletti del Modernismo – è presente, secondo Judif' Kagan, già a livello onomastico: Relinquimini incarnerebbe la seconda persona plurale del verbo *relinquor* ('vi abbandonano' oppure 'siete in debito'), nonché un riferimento al saggio giovanile di Pasternak *Heinrich von Kleist. Ob asketike i kul'ture* (Heinrich von Kleist. Sull'ascesi e la cultura, 1911)¹⁴⁰: «история должна быть творима. Ибо она постоянный взнос должников прошлого» (PSSPa 5, 303, *H. von Kleist. Ob asketike v kul'ture*). Le origini e la conversione di Heinrich Heine, con cui il protagonista condivide il nome, indicherebbe inoltre il debito complesso verso la cultura e la religione ebraica¹⁴¹.

¹³⁹ M. AUCOUTURIER, Il tratto di Apelle. *Manifeste littéraire du modernisme russe*, "Revue des Études Slaves", 47, 1968, p. 159.

¹⁴⁰ «Выбор фамилии Релинквимини [*sic!*] ("вас оставляют") или Релинквимини ("вы в долгу"), кажется, связан с историко-философскими представлениями Пастернака об осмысленном, ответственном бытии людей, о том, что Мартин Лютер когда-то назвал немецким словом "Beruf" — "призвание", имея в виду, что человек должен, призван осуществлять свое предназначение» (JU. KAGAN, *Ob 'Apellesovoi čerte' Borisa Pasternaka*, "Literaturnoe obozrenie", 4, 1996, p. 46).

¹⁴¹ Ibidem.

Pis'ma iz Tuly si spinge più in là nella riflessione sulla dimensione etica dell'arte, ponendola sotto il segno di Tolstoj¹⁴². Aucouturier traccia un arco nel ricorso da parte di Pasternak all'invocazione tolstoiana, ripetuta circa vent'anni dopo in occasione del discorso pronunciato all'assemblea dell'Unione degli scrittori del 1936 a Minsk, dove «il fait l'éloge du réalisme socialiste, mais en le plaçant sous l'invocation de Tolstoj»¹⁴³. Abbandonati il simbolismo e l'estetismo vacuo a esso legato, l'invito a guardare a Tolstoj sta nel riconoscere la necessità del doppio accento etico-estetico nel futuro della letteratura sovietica: «Ainsi, après avoir servi d'antidote à l'esthétisme moderniste, l'exemple de Tolstoj va lui servir de recours contre le conformisme esthétique et politique de la littérature de l'époque stalinienne»¹⁴⁴. Ma soprattutto, per quanto riguarda il presente studio, Tolstoj costituisce un deciso appello alla corporeità, all'etica di un uomo incarnato e al principio materiale e sensuale della sua esperienza, degradata da qualsiasi tentativo di astrazione logica. La poetica così delineata risulta essere «le rendu de la sensation, l'aptitude à en communiquer au lecteur la valeur affective concrète, qui est ici le critère de l'art»¹⁴⁵. Il linguaggio logico-discorsivo, la cui essenza di codice (ossia di un codice tra tanti) viene dissimulata all'interno di una visione 'naturalistica', per cui la lingua si aderisce ai 'contenuti' che intende esprimere da far dimenticare la sua artificiosità. Il compito dell'artista diventa allora quello di riportare il linguaggio alla sua materialità, e, in questa direzione, Tolstoj è tra i primi a introdurre nelle sue opere il principio di discontinuità narrativa. La trama si basa sulla 'molecola' della scena, dell'istante significativo con la sua portata qualitativa – afferente alla nozione di *durée* di Henri Bergson – invece che su uno sviluppo cronologico-causale della fabula. Continua Aucouturier:

[C]'est de cette coloration affective unique de l'instant que les détails matériels concrets – ceux de la physionomie, des gestes, des sons de la voix, de la matière «physique» des mots – tirent leur signification. C'est grâce à elle que, dans les mots employés par les personnages, et que nous saisissons comme des «choses», des éléments matériels de la totalité constituant la scène nous atteignons à leur signification véritable, intérieure, psychologique¹⁴⁶.

¹⁴² M. AUCOUTURIER, *Pasternak témoin de l'actualité de Tolstoj*, in ID., *Essais sur Boris Pasternak*, Institut des études slaves, Paris 2019, p. 210.

¹⁴³ Ivi, p. 211.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Ivi, p. 212.

¹⁴⁶ Ibidem.

Va notato che Aucoinurier, per quanto esprima brillantemente le convergenze tra i due scrittori, inquadra il loro mondo dal punto di vista della rappresentazione e quindi da un punto di vista che resta kantiano, in quanto distingue tra una realtà fenomenica e una realtà ‘vera’, del noumeno, alla cui essenza («leur signification véritable, intérieure, psychologique») il lettore deve arrivare a partire dall’apparenza fornitagli dal testo. Ciò che in ogni caso va riconosciuto è il profilarsi di un diverso realismo cui tende la produzione letteraria di Tolstoj e Pasternak, un realismo poetico, «fondé sur le sentiment qu’il existe une poésie du réel»¹⁴⁷.

Detstvo Luvers introduce al maturare di una disposizione etico-poetica nella giovane Ženja Luvers, o piuttosto al parallelo emergere e di questa disposizione e della soggettività stessa della protagonista, impegnata a distinguere tra il proprio e l’estraneo (la seconda parte del racconto si intitola *Postoronnij*, L’estraneo), due sfere co-implicate nel mondo fenomenologico della ragazza, nel mondo dell’ambiente e della parola. Ancor prima delle implicazioni filosofiche, però, *Detstvo Luvers* è la storia di una giovane adolescente che assiste con meraviglia ai cambiamenti in corso nel suo orizzonte interiore, esterno e, alla frontiera dei due, nel suo corpo. Il progressivo affacciarsi a zone di alterità di varia natura la pone di fronte alla necessità di ridefinire la propria presenza nel mondo¹⁴⁸. Una presenza autentica non si dà infatti senza un continuo interagire con la realtà circostante, nello spettro più o meno animato delle sue manifestazioni umane, oggettuali, metereologiche e vegetali. Non solo l’io di Ženja si plasma nella dinamica di un tale confronto, ma è il mondo stesso a prendervi forma e voce. A livello tematico si percepisce un rimando alla condizione tabuizzata ancora riservata al corpo nella società del primo Novecento, a partire dal livello domestico e familiare su cui si concentra il testo, la prima parte del quale mette in luce le condizioni di silenzio e di mascheramento in cui matura il corpo della protagonista. Esprimendosi sui versi di Pasternak prima di passare a commentare più da vicino il racconto in questione, Jurij Tynjanov osserva, come poi farà Aucoinurier, l’affinità con Tolstoj per quanto concerne il primato della cosa nella sua materialità:

¹⁴⁷ Ivi, pp. 212-213.

¹⁴⁸ P. JENSEN, *Pojavlenie «tret’ego lica» v Detstve Ljuvers Borisa Pasternaka* in L. Fleishman, ed., *A Century’s Perspective. Essays on Russian Literature in Honour of Olga Raevsky Hughes and Robert P. Hughes*, Stanford Slavic Studies, Stanford 2006, p. 279.

Все дано под микроскопом переходного возраста, искажающим, утончающим вещи, разбивающим их на тысячи абстрактных осколков, делающим вещи живыми абстракциями. В этой неожиданной вещи — очень редкое, со времени Льва Толстого не попадавшееся, ощущение, почти запах новой вещи¹⁴⁹.

Se lo studioso parla delle cose alla stregua di vive astrazioni, ciò è da intendersi nel contesto dell'idea formalista di straniamento, cui allude anche il ricorso allo sguardo infantile. In un saggio del 1929, Tynjanov sviluppa la riflessione sulla 'cosa poetica': «Какие темы самый удобный трамплин, чтобы броситься в вещь и разбудить её? — Болезнь, детство, вообще, те случайные и потому интимные углы зрения, которые залакировываются и забываются обычно»¹⁵⁰. Ritorna il tema di un'elaborazione che rimuove estetizzando la materia prima dell'esperienza del corpo, anche al di là della sua manifestazione umana, in una sorta di 'autocensura' istintiva. Così la trama del racconto va cercata, afferma Konstantin Loks, nel «громкий, во весь голос, разговор о том, о чем мы не умеем говорить или говорим только шепотом»¹⁵¹.

Passando a *Povest'*, lo studioso polacco Zygmunt Zbyrowski afferma che il corpo è indagato essenzialmente dal punto di vista erotico-romantico e da quello della malattia¹⁵², il che non convince non solo per la pervasività, come si è visto, del principio materico nell'ispirazione letteraria di Pasternak, ma per le dichiarazioni dello stesso autore in merito. Nei materiali espunti dalla versione finale di *Detstvo Luvers*, troviamo dei commenti chiaramente riconducibili a Pasternak (e per tale ragione, con ogni probabilità, eliminati) sul modo in cui il corpo viene sezionato dai medici e ridotto, da parte di alcuni scrittori 'naturalisti', a una delle sue parti, nello specifico all'apparato riproduttivo (*pol*):

Мы позволяем себе думать, что весь решительно душевный инвентарь, весь, без изъятия назревал и назрел в человеческой душе с той же тягостной, кровавой матерьяльностью, какую, с легкой руки врача, натуралистам в романе угодно было сосредоточить в

¹⁴⁹ JU. TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja* (1924) in ID., *Poëtika. Istorija literatury*. Kino, Nauka, Moskva 1977, p. 161.

¹⁵⁰ JU. TYNJANOV, *Promežutok*, cit., p. 564.

¹⁵¹ L. FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, Akademičeskij proëkt, Sankt-Peterburg 2003, p. 247.

¹⁵² Z. ZBYROVSKI, *Telo i ego funkcii v rannej proze B. Pasternaka*, "Welkie tematy kultury w literaturach słowiańskich", 9, 2011, p. 361.

небольшом куске романического мяса – в поле (PSSPa 3, 514, *Rannie redakcii. Detstvo Luvers*).

La posizione si accorda con una critica più ampia alla visione anatomica del corpo, non solo umano, ma anche animale, trattato come un oggetto di analisi da dissezionare e ‘conoscere’: «Мы сомневаемся в том, чтобы животное развивалось по законам разложения животного на части, а тем более по законам разлагающегося животного» (PSSPa 3, 514). Il brano procede alla distinzione – già avanzata da Pasternak nel saggio giovanile *O predmete i metode psichologii* (Sull’oggetto e il metodo della psicologia, 1911) – tra l’approccio artistico e quello filosofico:

Самые различные, самые отвлеченные идеи живого человека, даже и те, которые остались наименованные им, и эти в особенности – от них всегда несло мясом, когда ни прикасались мы к ним. Мы говорим о прикосновении художническом. Существует другое, философское. Тогда они не пахнут. Тогда они не смеют пахнуть, но должны распахиваться, раскрываться, ясно и отчетливо. Каким же мясом несло от идей при всяком художническом прикосновении? Человеческим. То есть: благородным, святым, философствующим, постепенно освобождающимся из-под вредной власти судьбы. Может быть, набредем мы когда-нибудь в нем на то место, которое пахнет капустой или подержанной книгой (PSSPa 3, 514-515).

La dichiarazione riscatta il valore (incluso quello estetico) del principio materiale, ‘carnale’ dell’uomo, che viene innalzato a un piano sacrale, in modo simile a quanto fa il personaggio Apolek di Babel’. Al di là dell’aspetto formale in cui si incarna, la parola di Pasternak è essenzialmente materica, proliferante, e lui stesso, sempre usando le parole di Tynjanov, «не только бродит, но он и бродило, дрожжи»¹⁵³. Natal’ja Fateeva studia l’uso dei somatismi nella poesia di Pasternak e ne deduce una funziona poetica delegata agli organi di senso, riconosciuti dunque non solo in quanto organi ricettivi, ma anche creativi, produttivi:

Органы восприятия выступают как метонимии творческого процесса и оцениваются самими поэтами как креативные и текстопорождающие. [...] Они стоят на границе внешнего и внутреннего мира и обеспечивают их взаимную проницаемость: мир и «Я» удостоверяются друг в друге посредством слияния органов чувств. Такая взаимная

¹⁵³ JU. TYNJANOV, *Promežutok*, cit., p. 568.

проницаемость, в первую очередь инстанций порождения и восприятия звука, характеризует мир Пастернака с самых ранних его произведений¹⁵⁴.

La dimensione sensoriale, nel suo ruolo metonimico, suggerisce che tra l'uomo e il mondo non esiste una barriera ontologica, ma una corrispondenza, come anche nell'interazione tra gli altri elementi della realtà, testuale ed extra-testuale. Al fluidificarsi dei rapporti tra il microcosmo umano e il macrocosmo naturale rilevato da Efraim Sicher si accosta una frammentazione della narrazione, la cui funzione connettiva viene di fatto meno di fronte al serrarsi delle serie di immagini e immagini-suoni che permeano i racconti:

The apparent disjointedness of narrative connection emphasizes both the fragmentariness of the modern experience and the nature of the creative process, the flux and fluidity of life expressed in the Pasternakian imagery of snowstorms and rain showers, metonymic of the interpenetration of the human and natural world¹⁵⁵.

Non a caso Fëdor Stepun afferma che «le più astruse immagini di Pasternak sono in sostanza satelliti metonimici, se non riflessi dello stesso poeta»¹⁵⁶: esse vanno interpretate a partire dal sentimento di una convivenza meravigliata con il mondo e con la lingua. Per quanto riguarda il *Doktor Živago* (Dottor Živago, 1953) va notato il tentativo di rendere – e non rappresentare – il divenire, in cui la realtà storica e poetica appaiono un organismo in continua ricerca di omeostasi in mezzo alle proprie riconfigurazioni. Angela Livingstone coglie, forse meglio di Stepun, il carattere impersonale dell'ispirazione alla base di questo movimento, in cui il mondo stesso è dotato di volontà:

there is an effort in the novel to represent the whole sequence of facts and beings and happenings like some moving entirety, like a developing, passing by, rolling and rushing inspiration, as if reality itself had freedom and choice, and was composing itself out of numberless variants and versions¹⁵⁷.

¹⁵⁴ N. FATEEVA, *Funkcii somatizmov v poëzii B. Pasternaka*, “Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Filologija, pedagogika, psihologija”, 2020, p. 38.

¹⁵⁵ E. SICHER, *Jews in Russian Literature after the October Revolution. Writers and Artists between Hope and Apostasy*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 141.

¹⁵⁶ F. STEPUN, *Il poeta dell'eterna fanciullezza*, trad. R. Belletti, “Lettera internazionale”, 16, 1988, p. 59.

¹⁵⁷ A. LIVINGSTONE, ed., *The Marsh of Gold. Pasternak's Writings on Inspiration and Creation*, Academic Studies Press, Boston 2008, p. 273.

Torniamo in conclusione a riprendere le riflessioni di Aucoeur in un discorso sul corpo che sembra distanziarsene, se non si considera il fatto che in Pasternak la nozione è sempre allargata a comprendere il paesaggio, gli oggetti, le idee e i sentimenti. È da questa centralità del principio della corporeità che deriva la preminenza dell'esperienza sulla conoscenza, dell'organico sull'analitico, della sensazione sulla rappresentazione, modalità in cui l'essere sfugge alle categorie filosofiche della reificazione:

Именно «мир как воля» (или то, что Бергсон называет «жизненным порывом», «l'élan vital»), неспособный стать «представлением», то есть предметом познания, и таким образом доступный только сопереживанию (каким, в слове Бергсона, являлся его знаменитая «интуиция»), и является оправданием лирика: его задача в том, чтобы выразить словами то, что недоступно науке или вообще объективному познанию, которое осуждено превратить его в вещь, то есть в свою противоположность¹⁵⁸.

1.5.2. Isaak Babel'

Nonostante la pressoché ubiqua stilizzazione e stratificazione metapoetica e intertestuale dei racconti, *Konarmija* (L'armata a cavallo, 1926) ha un grande effetto emotivo sul lettore, più grande rispetto a *Odesskie rasskazy* (Racconti di Odessa, 1924). Una delle ragioni è da rintracciare nell'intensità a tratti scioccante, afferma James Falen¹⁵⁹, dello stile, volto a ricostruire su un piano diverso un contesto di violenze noto e vissuto dalla gran parte della popolazione, ma di fatto inaccessibile, non elaborato e perciò rimosso. Catherine Gery coglie a pieno la funzione della discontinuità e del contrasto su cui si basa il testo: «Cette confusion généralisée à tout le texte rend bien entendu sensible au lecteur l'idée e du désordre et du chaos engendrés par la guerre»¹⁶⁰. La funzione stessa del 'narratore' Ljutov è di deviare il formarsi di una visione coerente del ciclo e dei personaggi, sia attraverso la mutevolezza delle sue azioni e aspirazioni, sia per la lacunosità nel modo di riportare gli eventi e le storie altrui:

¹⁵⁸ M. AUCOUTURIER, *Poët i filosofija* in ID., *Essais sur Boris Pasternak*, Institut des études slaves, Paris 2019, pp. 49-67, p. 60.

¹⁵⁹ J. FALAN, *Isaac Babel. Russian Master of the Short Story*, University of Tennessee Press, Knoxville 1974, p. 75.

¹⁶⁰ C. GERY, *L'individu à l'épreuve des pouvoirs communautaires dans l'épopée lyrique d'Isaac Babel* *Cavalerie rouge*, "Slovo", 47, 2016, p. 51.

Le narrateur de Babel n'assume absolument pas le rôle traditionnel de tout narrateur qui se respecte, à savoir organiser le récit; il est au contraire un facteur important de désorganisation. C'est un narrateur «peu fiable», qui, au lieu d'aider son lecteur à s'orienter dans l'oeuvre, semble prendre un malin plaisir à lui faire perdre tous ses repères. L'esthétique de la discontinuité (discontinuité narrative, temporelle, spatiale) rejoint ainsi celle de la désorientation¹⁶¹.

Il disorientamento, oltre all'istanza narrativa, e a pari titolo, nasce dalla lingua, il personaggio principale non solo di *Konarmija* ma dell'intero corpus dei nostri autori: «Force est de constater que dans *Cavalerie rouge*, la langue fait tout autant événement que la guerre»¹⁶². Come è già stato notato rispettivamente a Pasternak, e come formulato nello studio di Sarah Cole sulla violenza nel Modernismo inglese, i protagonisti possono diventare «something of a repository for the experience and expression of violence, a collecting point for the many otherwise disparate and inchoate passages about violence that abound in the novel»¹⁶³. In particolare, Ljutov è il punto di condensazione di vari tipi di violenza¹⁶⁴, tra cui quella storica, esemplificata da quella, invariata nei tempi e nei luoghi, contro gli ebrei (*Gedali*). Sicher studia nel dettaglio la posizione degli ebrei assimilati all'inizio del Novecento e riflette su come il Modernismo fornisca un valido strumento per esprimerne l'ambiguità:

The violence of pogroms, revolutions and wars in the early twentieth century elicited a personal response from the assimilated Jewish avant-garde, while modernism suggested possible strategies and metaphors which subverted both Jewish and Christian conventions. One striking example is the Jewish modernist appropriation of the crucifixion as an expression of suffering in the perspective of pogroms and revolution¹⁶⁵.

Scrittori che come Babel', pur avendo una conoscenza approfondita dell'ebraico e dello yiddish, scelgono di scrivere in russo concentrando in sé la crisi dell'idea di appartenenza causata da processi più ampi di urbanizzazione e di secolarizzazione che colpiscono la società

¹⁶¹ Ivi, pp. 51-52.

¹⁶² Ivi, p. 50.

¹⁶³ S. COLE, *At the Violet Hour*, cit., p. 232. L'osservazione della studiosa in questo caso si riferisce al personaggio di Rachel Vinrace in *The Voyage out* (1915) di Virginia Woolf.

¹⁶⁴ «Avec son narrateur dont le destin est celui d'un perpétuel dédoublement, Babel intériorise d'une certaine façon les conflits sociaux, historiques et culturels qui sont ceux de la Révolution, il les fait se heurter violemment à l'intérieur d'un seul et même appareil psychique» (C. GERY, *L'individu à l'épreuve des pouvoirs communautaires dans l'épopée lyrique d'Isaac Babel Cavalerie rouge*, cit., p. 56).

¹⁶⁵ E. SICHER, *Jews in Russian Literature after the October Revolution*, cit., p. 41.

nella sua totalità¹⁶⁶. Il corpo crocifisso è certamente una delle immagini più forti, e allo stesso tempo automatizzate, della civiltà occidentale. Il gesto di riportare alla superficie l'identità ebraica di Cristo, a questo punto, risulta un procedimento straniante in cui si riattiva la potenza non solo simbolica ma fisica dell'immagine, d'altronde attualizzata dal contesto onnipresente di cadaveri tanto militari quanto civili. Oltre alla percezione del lettore 'cristiano', la carica dissacrante di *Konarmija*, continua Sicher, si manifesta nell'assenza di una simbologia propriamente giudaica comportando un *minus-priëm*¹⁶⁷ (potremmo provare a tradurre con 'non-procedimento', 'procedimento⁻¹') in cui si deautomatizza anche la ricezione da parte del pubblico ebraico: «The erasure of a Jewish perspective on these events and the use of a non-Jewish language deautomatize habitual responses and question the identity of the artist who has left his people but now witnesses their crucifixion»¹⁶⁸. Il trattamento di questa immagine da parte di un autore ebreo, secondaria, certo, a una sensibilità artistica condivisa – anzitutto la rappresentazione di un mondo di inversioni carnevalesche, un mondo 'sottosopra' reso tramite un cromatismo surrealista e antimimetico – avvicina Babel' al coevo pittore russo Marc Chagall:

The crucifixions and disembodied Jews of Chagall's shtetl share with Apolek's paintings and some of Babel's more nightmarish scenes a reading of sexual passion and violence into the Christian symbols of suffering, removed (or one might even say restored) to a specifically Jewish and contemporary setting. Both Babel' and Chagall, incidentally, make use of circus motifs to express the virtuosity of their heroes, perhaps influenced by the same love of gesture and theatricality that had been in vogue¹⁶⁹.

¹⁶⁶ «Modernism was a mode peculiar to the new Yiddish-speaking secular culture in that its imagery and language represented the crisis of the Jewish community facing the overwhelming forces of assimilation, urbanization and secularization at the beginning of the century, and it expressed the shock of the violent anti-Semitism which traumatized the maturing Jewish artist who had abrogated ties with that community» (ivi, p. 49).

¹⁶⁷ Il termine è di Lotman: «Все художественные бунты против исходного типа протекали под лозунгом борьбы за “естественность” и “простоту”, против стеснительных и “искусственных” ограничений предшествующего периода. Однако со структурной точки зрения происходит усложнение конструкции текста, хотя основные элементы построения выносятся за текст, реализуясь в виде “минус-приемов”» (JU. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970, p. 127).

¹⁶⁸ Ivi, p. 50.

¹⁶⁹ E. SICHER, *Style and Structure in the Prose of Isaak Babel'*, Slavica Publishers, Columbus 1986, p. 122. Oltre a Chagall, Sicher richiama in relazione allo stile di Babel' la «vivacity and adventurous imagination of Rubens» (ibidem). Sul confronto con Chagall si veda anche ID., *Jews in Russian Literature after the October Revolution*, cit., pp. 64-65: «The comparison between the imagery of Babel and that of Chagall is striking in the reversal of

La stessa attenzione dedicata alla sofferenza del corpo da parte di Babel' e di Chagall costituisce una novità nel panorama culturale ebraico, in cui, superata la fase arcaica dell'Antico Testamento, dove l'esperienza corporea detiene uno spazio simbolico enorme, tende a sublimarsi o perlomeno a traslarsi su altri referenti, come osservato da David Roskies:

Jews were reticent about referring explicitly to physical violence. More often than not, violence was done *to things* (sanctuary, Torah scrolls, pillows, and hearth) in lieu of detailed mutilation, rape and murder. In Babel, everything from the moon to a man's horse could suffer violence¹⁷⁰.

Se è possibile continuare a parlare di dislocamento nel caso di Babel' ciò non riguarda più il corpo, ma il piano individuale, fisico, sociale, emotivo, psichico, con un'accentuazione tipicamente moderna della sensazione rispetto alla ragione «in the encounter with disaster»¹⁷¹. Laddove la violenza è dislocata in altri contesti, come nel caso delle api in *Put'v Brody* (La via per Brody, 1923), è forte il rimando alle precarie condizioni esistenziali di cui parla il substrato del testo, come mette in luce Li Su En:

История об истреблении пчел ассоциируется с разными событиями в мире людей: с изъятием у местных жителей того, что составляет основу их реальной жизни – рабочего скота, еды; и с осквернением того, что является основой их духовного бытия (разрушением синагог и храмов)¹⁷².

Come già per Pasternak, l'esperienza del corpo nella sua dimensione sofferente, che allo stesso tempo è l'esperienza della sua vitalità, ha 'luogo' in un contesto locale e non in uno spazio generico, come enfatizza Roskies: «In Babel's view, the universality of violence could be apprehended only through history, in the texture of local dialect, ethnic idiosyncrasies, and religious passions»¹⁷³; in tale panorama specifico e irripetibile, i corpi non possono essere una

the colours of the sky and grass in 'Beresteczko', but more remarkable is the comparison between their use of artistic language to depict a barely recognizable, carnivalized world turned upside down by pogrom and revolution».

¹⁷⁰ D. ROSKIES, *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Syracuse University Press, Syracuse 1999, p. 162.

¹⁷¹ Ibidem.

¹⁷² L. SU EN, "Konarmija" i "Odesskie rasskazy": poëtika ciklov, Mir", Sankt-Peterburg 2005, p. 39.

¹⁷³ D. ROSKIES, *Against the Apocalypse*, cit., p. 159.

categoria, ma si stendono come un paesaggio di assoluta tangibilità, «a world in which sensation was all that ultimately mattered»¹⁷⁴.

1.5.3. Boris Pil'njak

L'immagine del corpo crocifisso, così presente in Babel', e l'idea di risurrezione a essa storicamente legata danno modo di passare a parlare della poetica del corpo in Pil'njak. Apparentemente estranea alla simbologia cristiana – ad eccezione del fascino esoterico esercitato su di lui da alcuni culti e riti settari – di fatto la sua prosa è nutrita da un sincretismo a vasto raggio che non può esimersi dal risentire del retaggio cristiano. Le sfere principali in cui quest'influenza si manifesta sono lo stile dell'iconografia e la dimensione collettiva della 'letteratura' o meglio della pratica scrittoria (*pis'mennost'*), antico-russa. Secondo Terence Edwards la ricerca di uno spazio (di)alogico in cui varie verità possono entrare in contatto all'interno dell'opera letteraria avvicina Pil'njak a Evgenij Zamjatin e Michail Bulgakov:

the language of theology and of religious art lends itself to the identification of a characteristic common to them all: the simultaneous accommodation of apparently incompatible opposites which by an alogical process expresses more of the truth than would reasoned argument. The particular paradox we have in mind is the paratactic, and synthetic, association of crucifixion and resurrection as seen in Byzantine and Russian Orthodox iconography, which conveys a whole truth in all its complexity; its opposite is the analytical isolation of an aspect of that truth which distorts its wholeness¹⁷⁵.

La rivendicazione di una visione 'paradossale', ossia estranea alle norme della logica filosofica, oltre a essere una prerogativa del linguaggio poetico in generale – come cercheremo di far emergere nel corso del lavoro – rappresenta uno dei nessi tra Babel', Pasternak e Pil'njak. Anche Natal'ja Grjakalova fa notare come il senso tragico, e allo stesso tempo vitale, della prosa di Pil'njak vada ascritto a un mondo di antinomie, in cui le contraddizioni si compenetrano senza pertanto unirsi: «Трагизм жизни [...] результат противоречий,

¹⁷⁴ Ivi, p. 160.

¹⁷⁵ T. EDWARDS, *Three Russian Writers and the Irrational. Zamyatin, Pil'nyak, Bulgakov*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, p. 2.

заложенных в самих антиномиях, катарсически разрешается через признание ценности всей полноты жизни и ценности человеческой любви»¹⁷⁶.

L'interesse per il sesso e la religione in ottica sincretica avvicina Pil'njak a un pensatore 'religioso' come Vasilij Rozanov, del quale condivide la volontà di riunire in un'unica filosofia, nel suo caso in un'unica poetica, «и ангелов, и торговлю»¹⁷⁷. L'amore, nell'ipostasi che Larisa Anpilova definisce 'amore-generazione' (nel senso di generare, dare vita, riprodursi), è uno dei temi principali, e più commentati, dell'intera produzione di Pil'njak, con un interesse culminante per l'aspetto biologico nel periodo degli anni Dieci e Venti:

В эстетической системе Пильняка любовь-рождение становится одной из главных онтологических ценностей. Жить в ладу с Матерью-сырой-Землей, следовать ее законам, не нарушая естественной гармонии, — вот путь обретения счастья и в жизни природы, и в жизни человека, и в жизни целого народа. Однако уже в начале 1920-х годов смысловое наполнение «любобной линии» в произведениях Б. Пильняка претерпевает существенное изменение. С настойчивой повторяемостью появляются идеи насилия, распущенности, кровосмешения. Проявляется совсем иная интонация, подчеркивается отталкивающий натурализм¹⁷⁸.

La questione riflette una preoccupazione accesa all'interno della società e dibattuta nel discorso politico sul 'nuovo amore sovietico' e sul costume sessuale che sarebbe dovuto seguire al puritanesimo borghese del passato capitalista¹⁷⁹. In Pil'njak tuttavia il rapporto tra uomo e donna nel loro incontro armonico, o disallineato (*Snega*), con il ciclo naturale (*God ich žizni*), nel loro scontro in un contesto mutevole segnato sempre più dall'irrigidirsi dell'ideologia (*Rasplēsnutoe vremja*), dalle contraddizioni tra attrazione e norme sociali (*Staryj dom?*), tra

¹⁷⁶ N. GRJAKALOVA, *Antinomii mira i tvorčestva* in E. Bagno, red., *Puti i miraži ruskoj kul'tury*, Severo-Zapad, Sankt-Peterburg 1994, p. 269.

¹⁷⁷ Ivi, p. 267. Questo, d'altronde, è un tratto comune anche a Pasternak – «“неразличение” стилей отражает программные принципы Пастернака: классический гладиаторский Рим у него соседствует с туземными тупысами на колесах» (M. ŠAPIR, «...a ty prekrasna bez izvilin...». *Ėstetika nebrežnosti v poëzii Pasternaka*, “Novyj mir”, 7, 2004, p.157) – e Babel', il quale, come notoriamente afferma Šklovskij, «одним голосом говорит и о звездах и о триппере» (V. ŠKLOVSKIJ, *I. Babel'. Kritičeskij romans*, “Lef”, 2, 1924, p. 154).

¹⁷⁸ L. ANPILOVA, *Russkaja versija ěkspressionizma. Proza Borisa Pil'njaka 1920-ch godov*, Nestor-istorija, Sankt-Peterburg 2019, p. 169. Da considerarsi soggettiva, naturalmente, la connotazione del naturalismo come qualcosa di ripugnante (*ottalkivajuščij*).

¹⁷⁹ «Любовь-эксперимент в произведениях Б. Пильняка — во многом документальная хроника общественных процессов, происходящих в Советской России 1920-х годов» (ivi, p. 173). Cfr. §3.2.3.

passione e principi morali (*Grego-Trimuntan*) – ivi inclusa la pratica della scrittura (*Rasskaz o tom, kak sozdajutsja rasskazy*) – dimostra la fecondità perdurante del motivo come snodo di riflessioni e di esperimenti letterari più profondi. Ciò che Anpilova interpreta come un intensificarsi della connotazione negativa in riferimento alle abitudini sessuali tematizzate da Pil'njak¹⁸⁰ ci sembra invece l'emergere dell'insostenibilità delle condizioni imposte all'uomo nell'assetto sovietico, e il tema romantico-erotico semplicemente il modo più discreto di esprimersi a tal proposito. Quest'ultima intenzione viene d'altronde rilevata dalla stessa Anpilova, la quale la fa dipendere tuttavia dall'effetto scioccante – al pari di quello prodotto dai racconti di Babel' – sul lettore: «писатель намеренно эпатирует читателя, предлагая сделать те выводы, которые он не мог прямо озвучить на страницах своих книг»¹⁸¹.

Considerato come uno degli scritti più scandalosi di Pil'njak, il racconto *Nižegorodskij otkos* (Il precipizio di Nižnij, 1928) si costruisce intorno al tema dell'incesto tra madre e figlio. Igor' Šajtanov riconosce in questo e in altri scritti della metà degli anni Venti l'invito di Pil'njak a una 'rivoluzione dell'anima' attraverso una 'terapia storica', volta all'integrazione di parti inconscie dell'individuo nella realtà sociale, affinché queste, manifestandosi, possano rilasciare le energie che le sottendono e infine dissiparsi:

Для Пильняка инцест – ход на глубину души, обнаружение в ней сил далеко не исчерпанных, попусту самосгорающих. Задача в том, чтобы «неосознанное» внутри себя обратить в «неосознанное» вовне, вызвать к действию глубинные силы психики и научиться жить за счет энергии, за счет ее распада. В этом смысл одновременности инцеста и Февральской революции в его новелле. В этом смысл исторической терапии – в революции, предписанной Пильняком русской душе¹⁸².

La visione sembra implicare a nostro avviso una constatazione sull'inseparabilità del principio costruttivo e distruttivo nella storia e nella società come nel sesso, in armonia con le

¹⁸⁰ «Действительно, изображение революции через обрисовку моделей сексуального поведения свойственно Пильняку, но всякий раз это фрагменты, вызывающие культурный шок, неприятие читателя. И вот что существенно: от года к году эти модели приобретают все более зловещую окраску, их отрицательная коннотация усиливается» (ivi, p. 177).

¹⁸¹ Ivi, p. 178.

¹⁸² I. ŠAJTANOV, *Prirodnaja metafora kak istoričeskij argument* in A. Auër, red., *B.A. Pil'njak: issledovanija i materialy*. Вып. 2, KPI, Kolomna 1997, p. 37.

leggi della termodinamica (scambio di calore, energia ed entropia)¹⁸³. L'opera di Freud appare particolarmente pertinente quando si parla di Pil'njak, nota Šajtanov, al di là dell'effettiva conoscenza che lo scrittore potesse averne:

Читал ли Пильняк Фрейда, глубоко ли понимал его учение? Маловероятно и неважно. Идеи Фрейда созвучны метафорам Пильняка, в обновлении которых они почти наверняка соучаствовали в атмосфере середины 20-х годов. Это главное, поскольку это проливает свет на движение художественной мысли, для которой научная идея остается лишь первоначальным материалом, иногда продуктивным, иногда нет. Все зависит от степени ее освоенности, преобразованности¹⁸⁴.

Le idee di Freud sul complesso di Edipo, sull'incesto, sulle forze opposte di Eros e Thanatos rappresentavano un interesse per Pil'njak già in quanto parte del discorso sociale e dell'immaginario dell'epoca¹⁸⁵; in tal senso, l'appropriazione di questo materiale 'specialistico' da parte non soltanto di Pil'njak, ma della letteratura sovietica degli anni Venti, corrisponde allo spirito eclettico e turbolento dell'epoca post-rivoluzionaria¹⁸⁶. Ciò che più avvicina Pil'njak a Freud è in ogni caso la volontà di rintracciare un legame tra l'uomo e il 'codice naturale', nonché di riscattare la componente 'irrazionale' e non per questo meno distintiva dell'uomo:

Он стал фрейдистом до того, как мог услышать это имя или эти идеи. Пильняк всегда хотел увидеть поступок и решение в их зависимости от «природного кода» [...]. Пильняк

¹⁸³ L'entropia è un motivo fondamentale dell'universo artistico di Zamjatin, come nota Mario Caramitti: «[C]on *Di ciò che più conta (Rasskaz o samom glavnom)* Zamjatin porta alle estreme conseguenze il suo ideale scienziato di superamento dell'entropia, percorribile anche a costo della perdita della Terra intera, purché sia garantita una vibrante palingenesi» (M. CARAMITTI, "Come alla vigilia di una felicità eterna" in Id., a cura di, *Sogni. La grande prosa russa del primo Novecento*, Atmosphere Libri, Roma 2022, p. 344). L'entropia è anche tema delle riflessioni saggistiche di Zamjatin, cfr. E. ZAMJATIN, *O literature, revoljucii, èntropii i pročem*, in Id., *Sočinenija*, t. 4, A. Neimanis buchvertrieb und verlag, München 1988.

¹⁸⁴ I. ŠAJTANOV, *Prirodnaja metafora kak istoričeskij argument*, cit., p. 38.

¹⁸⁵ «Природа ушла на глубину сознания. Это произошло к середине 20-х, когда нэп заставил заговорить о том, что труднее всего социалистическому преобразованию поддается человек, и когда повсеместно в России был прочтен Зигмунд Фрейд, в особенности его новые работы, повернувшие психоанализ к объяснению культуры: *По ту сторону принципа наслаждения, Тотем и табу, Я и Оно*. Это Пильняк был обречен на то, чтобы не пройти мимо Фрейда» (ivi, p. 32). Riguardo alla ricezione – critica e ideologizzante – del freudismo nella Russia degli anni Venti cfr. V. VOLOŠINOV, *Frejdzizm* e A. VORONSKIJ, *Frejdzizm i iskusstvo* in G. Belaja, red., *Ėstetičeskie samosoznanie russkoj kul'tury: 20-e gody XX veka*, RGGU, Moskva 2003.

¹⁸⁶ Ivi, p. 38.

всегда был склонен к тому, чтобы проследить, как внешнее действие соответствует природному Бессознательному, существующему помимо и часто вопреки разуму¹⁸⁷.

Questo intento porta Pil'njak a dare voce a quella sfera delle 'ragioni' del corpo, che nella loro pluralità si contrappongono al principio monolitico della Ragione metafisica e che ci interesserà indagare nei tre autori, a conferma del principio, già isolato nelle affermazioni di Pasternak sull'odore della 'carne' in letteratura, per cui «для писателя “человеческое” всегда предпочтительнее “сверхчеловеческого” в любом его варианте»¹⁸⁸.

Nell'evoluzione della sua poetica, così evidentemente antologizzata nella raccolta *Rasplēsnuťoe vremja* da noi presa in esame, il tema riproduttivo-biologico lascia a tratti spazio ad altre dimensioni corporali tabuizzate ed emarginate, tra cui la sfera dell'Altro culturale, degli elementi allogeni con cui si confronta la società sovietica nel processo di consolidamento della sua identità. I racconti che tematizzano questo aspetto nel modo più evidente all'interno della raccolta sono *Rasskaz o tom, kak sozdajutsja rasskazy* (confronto Russia e Giappone), *Bol'soe serdce* (confronto tra l'Inghilterra da una parte e la Cina e la Mongolia dall'altra), *Rasskaz o ključach i gline* (rappresentazione di russi, inglesi, ebrei e arabi nella traversata dalla Russia a Israele). Leonid Heller mette in luce la funzione che il tema 'vicario' dell'orientalismo assume nella letteratura russa:

Смешиваясь с категорией экзотизма, ориентализм так же активен в русских литературе и искусстве, как в других языковых ареалах; как и в других культурах, он позволяет неконформистским, а иногда и трансгрессивным образом подступаться к самым фундаментальным и всегда злободневным темам сексуальности, индивидуальной свободы, природы и свободы Иного, к которым примыкают и проблематика самоопределения культуры, и «колониальные» проблемы власти и доминирования¹⁸⁹.

Sul nesso tra libertà, coercizione del potere e corpo è poi imperniato, al di là del nostro corpus, *Rasskaz nepogašennoj luny* (Storia della luna che non s'è spenta, 1926), «l'unico esplicito (pur se ritirato all'istante dalla circolazione) attacco a Stalin che la letteratura sovietica

¹⁸⁷ Ivi, p. 32.

¹⁸⁸ N. GRJAKALOVA, *Antinomii mira i tvorčestva*, cit., p. 273.

¹⁸⁹ L. GELLER, *Puti k Vostoku čerez Zapad. Zamečanija o russkom japonizme*, “Zbornik Matice srpske za slavistiku”, 87, 2015, p. 136.

ricordi»¹⁹⁰. L'intensità conturbante non riguarda solo le immagini, ma soprattutto il piano linguistico e stilistico, basato sul contrasto e sullo straniamento, il tutto volto a rendere, secondo Georges Nivat, la sensazione fisica della violenza rivoluzionaria¹⁹¹. Anche Grjakalova si esprime sulla natura 'claudicante' dell'idioletto di Pil'njak, inquadrandola tra i procedimenti che informano il movimento in divenire dell'esperienza umana (*pereživanie*):

Сбивчивая внутренняя речь, спотыкающееся косноязычие — вот те словесные формы, в которых проявляет себя мир, предстающий как «мы-переживание» (термин М. М. Бахтина). Ощущение исчерпанности традиционных повествовательных форм, стремление «уйти от беллетристики» — состояние, характерное для настроений писателя начала 1920-х годов¹⁹².

D'altronde la ricerca delle leggi, a detta di Anpilova, costituisce la dominante di tutta la creazione letteraria di Pil'njak¹⁹³.

¹⁹⁰ M. CARAMITTI, *Le ragioni del fuoco* in Id., a cura di, *Fuoco. La grande prosa russa del primo Novecento*, atmosphere libri, Roma 2020, p. 312.

¹⁹¹ G. NIVAT, *Du "Panmongolisme" au "Mouvement Eurasien". Histoire d'un thème littéraire*, "Cahiers du Monde russe et soviétique", 7, 3, 1966, p. 473.

¹⁹² N. GRJAKALOVA, *Istoričeskaja real'nost' i prostranstvo teksta. (Istoriosofskaja koncepcija Borisa Pil'njaka načala 1920-ch gg.)* in Ju. Stennik, red., *Literatura i istorija. (Istoričeskij process v tvorčeskom soznanii russkich pisatelej i myslitelej XVIII-XX vv.)*. Vyp. 3, Nauka, Sankt-Peterburg 2001, pp. 414-445, p. 436. Tra gli altri scrittori degli anni Venti cui allude Grjakalova vanno naturalmente elencati sia Pasternak che Babel'.

¹⁹³ L. ANPILOVA, *Russkaja versija èkspressionizma*, cit., p. 52.

2. Il rifiuto del corpo

Pur provenendo da una prospettiva critica ormai datata, l'osservazione di Frank O'Connor sul genere della *short story* fornisce un'angolazione ancora stimolante per avviare la nostra analisi. Lo studioso sostiene che il racconto, a differenza del romanzo, sceglie i propri protagonisti tra gli strati emarginati, o in ogni caso minoritari, della società, ponendosi in posizione polemica rispetto all'ideologia dell'epoca (sposata o dibattuta, ma tendenzialmente rappresentata nel suo complesso, nella forma del romanzo)¹. Sebbene questa categorizzazione rischi di risultare eccessivamente rigida e talvolta ideologica, essa ha il pregio di evidenziare una possibile funzione sociale distintiva della forma breve, utile a interrogare i rapporti tra struttura narrativa e rappresentazione del dissenso.

Non è immediatamente possibile affermare altrettanto della letteratura russa degli anni Venti: non solo il genere della *short story* americana – definita da tratti come la brevità, l'unità di effetto e il fulcro finale² – non coincide con le forme russe del *rasskaz* (racconto), e tanto meno della *povest'* (racconto lungo), ma lo stravolgimento storico della Rivoluzione del 1917 ha portato alla ribalta sociale le figure marginalizzate dalla società capitalistica occidentale. Certo, ogni nuova ideologia porta con sé nuove categorie e dunque nuove esclusioni dal sistema, ma l'irrigidimento conservatore della fine degli anni Venti torna a posizionarsi negativamente nei confronti dei vagabondi, gli invalidi, i 'resti' della borghesia, o 'esaltati' (i seguaci delle correnti utopiche sorte negli anni rivoluzionari)³. Certo è che una parte della nuova letteratura sovietica lascia posto a degli aspetti dell'esperienza tabuizzati dalla precedente letteratura, nonché dal perdurante puritanesimo (in questo senso, dopo un'iniziale 'liberazione' dei costumi, in particolare nella sfera interpersonale e sessuale, il primo piano quinquennale segna un deciso 'ritorno all'ordine').

Nella prosa di Babel', Pasternak e Pil'njak assistiamo al dispiegarsi di corpi estremamente fisiologici, che intrecciano relazioni ambivalenti con il mondo e straripano

¹ F. O'CONNOR, *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, World Publishing Company, Cleveland 1963, pp. 20-21.

² B. ÈJCHENBAUM, *O. Genri i teorija novelly*, "Zvezda", 6, 1925, <https://www.opojaz.ru/ohenry/ohenry01.html> (ultimo accesso 01.02.2025).

³ Si veda a tal proposito il volume R. SITES, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, New York – Oxford 1989.

continuamente dai propri confini. Nell'aprirsi alla dimensione corporea attraverso i procedimenti di una prosa altamente formalizzata e di ispirazione più profondamente 'poetica' (aperta, partecipata, performativa-gestuale più che mimetica, e non del tutto codificabile) le opere da noi studiate si trovano ad accogliere al proprio interno figure e modi della marginalità corporea, a partire dai 'rifiuti' che provengono dall'interno del corpo (liquidi fisiologici, rumori e odori indesiderati), dal più esteso corpo sociale (corpi non normativi, disabili, malati, mutilati) o ancora dall'ambiente in cui il corpo fa esperienza di sé e del mondo (immondizie, oggetti e paesaggi connotati da sporcizia e obsolescenza).

Il primo movimento che individuiamo dunque all'interno di questa produzione, e in particolare in linea con la ricerca di un'identità complessa da parte dei tre autori (cfr. Introduzione), è la postulazione di un lato assiologico 'negativo', volta all'affermazione dal contraltare 'positivo' del discorso dominante. In alternativa – più che in opposizione – a un configurarsi dialettico della realtà, basato sulla separazione dell'Io dal non-Io e sull'istituirsi di dicotomie, il testo letterario offre uno spazio slegato dai nessi logici abituali. Esso opera all'interno di un continuum dell'esperienza (non nel senso di una sua coerenza, corrispondenza e totalità, ma di una minore distinzione, soprattutto di un'assenza di univocità) e dà modo al soggetto di viverci come pluralità in divenire all'interno di situazioni e relazioni multiformi.

2.1. I rifiuti del corpo

2.1.1. Sangue

Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу. Почерневший Збруч шумит и закручивает пенистые узлы своих порогов. Мосты разрушены, и мы переездаем реку вброд. Величавая луна лежит на волнах. Лошади по спине уходят в воду, звучные потоки сочатся между сотнями лошадиных ног. Кто-то тонет и звонко порочит богородицу. Река усеяна черными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям (SSB 2, 43, *Perechod čerez Zbruč*).

Dalla prima pagina di *Konarmija* s'incontrano i tratti espressivi che accompagneranno tutta la lettura: la fisicità descrittiva travolgente, la compresenza di immagini e toni contrastanti o comunque distanti a livello stilistico e semantico, la prossimità del piano animale, umano e cosmico, la fattura musicale e lapidaria delle frasi, in cui non vi è neanche una parola superflua, neanche una parola neutra. Tra i tre autori, il primato di frequenza e di intensità rappresentativa

dei liquidi corporei spetta indubbiamente a Babel', tanto che Vjačeslav Polonskij afferma che i fluidi corporei (sangue, lacrime, sperma) costituiscono in modo permanente il suo materiale letterario⁴. Sanguinano e sudano davvero tutti, dagli uomini ai santi, dagli animali ai dipinti e persino il cielo⁵; le lacrime si trasformano in latte («по щекам его слезы текут, белые слезы, человечье молоко» SSB 2, 117, *Konkin*)⁶, il sangue in sperma («я вижу раны твоего бога, сочащиеся семенем, благоуханным ядом, опьяняющим девственниц» SSB 2, 46, *Kostël v Novograde*). Aleksandr Voronskij rintraccia in Tolstoj (e non in Dostoevskij, come tiene a sottolineare) il predecessore diretto dell'interesse fisiologico non solo di Babel', ma di numerosi altri autori degli anni postrivoluzionari, tra cui Pil'njak, Vsevolod Ivanov, Lidija Sejfullina e Nikolaj Nikitin; si tratta insomma di un tema diffuso nel panorama letterario di quegli anni⁷. Distintivo di Babel' risulta invece l'attenzione per gli aspetti più primitivi delle passioni e degli impulsi umani, ciò che la maggior parte era solita chiamare «грубыми животными инстинктами»⁸ e che lui elevava alla sacralità. Il concetto di sacralità qui non rimanda alla razionalità hegeliana del reale (dove tutto, anche il divino, è un momento logico della Storia), ma si costruisce, secondo Voronskij, contro lo spiritualismo e il disprezzo del corpo propri del Cristianesimo, nonché contro ogni posizione di nostalgia primitivista o di idealismo utopico: «Наоборот, он любит плоть, мясо, кровь, мускулы, румянец, все, что горячо и буйно растет, дышит, пахнет, что прочно приковано к земле»⁹.

Si illuminano in quest'ottica alcune scelte estetiche passibili di sensazionalismo (e così giudicate da alcuni critici coevi di Babel'), in particolare l'insistenza sulla componente fisiologica, che, come nel caso del pittore eretico Pan Apolek (protagonista del racconto eponimo), conferisce all'arte una decisa tinta dissacrante. Non potendo esprimere riserve su quest'ultimo punto, promosso in primo luogo proprio dal Partito (sebbene con mezzi e toni meno ambivalenti), anche Voronskij, la cui stima per l'opera di Babel' è emersa dai passaggi

⁴ A. Pirožkova, N. Jurgeneva, sost., *Vospominanija o Babele*, Kniznaja palata, Moskva 1989, p. 199.

⁵ Sull'associazione del motivo del sangue e del paesaggio cfr. §4.1.1.

⁶ La pratica ascetica del cristianesimo punta a ridurre anche le azioni del bere e del piangere in modo da ridurre la presenza dei liquidi nel corpo e dunque la possibilità del peccato, sessuale in primis (J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, trad. F. Cataldi Villari, Laterza, Roma – Bari 2007, p. 57).

⁷ A. VORONSKIJ, *Stat'i. Andrej Belyj, Evgenij Zamjatin, Isaak Babel', Boris Pil'njak*, Ardis, Ann Arbor 1980, p. 102.

⁸ Ivi, p. 103.

⁹ Ibidem.

esposti, gli rimprovera l'eccessiva attenzione accordata ai temi più bassi. Nello specifico lo studioso considera a tratti volgare e pericoloso il trattamento della sessualità, in un momento in cui la grande libertà che il tema aveva acquisito in un lasso di tempo molto breve necessitava di una fase di assestamento caratterizzata anzitutto dalla cautela e dal buon esempio dei rappresentanti culturali¹⁰.

Sanguinano dunque tutti: il protagonista, trascinato nel sonno dal cavallo in cerca di erba, e dal cui viso «разодранному бурьяном, лилась кровь» (SSB 2, 170, *Zamost'e*); i cavalli, come lo stallone bianco, ferito a morte, di Afon'ka Bida, che «в нежном забытии поводит по земле упавшей мордой, и струи крови, как две рубиновые шлеи, стекали по его груди, выложенной белыми мускулами» (SSB 2, 135, *Afon'ka Bida*), oppure ciò che rimane di un cavallo dopo mesi di servizio nella cavalleria rossa. È straziante la scena di questo ronzino portato allo stremo delle forze da un ufficiale borioso che, solleticandolo sui «кровоточащим бокам» (SSB 2, 56, *Načal'nik konzapasa*), lo costringe ad alzarsi per dimostrare ai contadini che l'animale è ancora in grado di lavorare, e che lo 'scambio' con i loro cavalli risulta equo. L'ufficiale argomenta da vero sofista, apponendo come prova del fatto che un cavallo sia un cavallo la sua capacità di stare ritto in piedi¹¹:

— [...] Но, однако, что конь упал, — это не хвакт. Ежели конь упал и подымается, то это — конь; ежели он, обратно сказать, не подымается, тогда это не конь. Но, между прочим, эта справная кобылка у меня подымется...

¹⁰ Voronskij sottolinea il fatto che la sua critica non riguarda sentimenti di pudicizia borghesi, ma si inserisce in un momento particolarmente delicato, al pari del passaggio dal 1917 al 1918, quando si è compiuta la *pars destruens* ma non è ancora chiaro come passare alla *pars costruens*: «Большую умеренность писателю надлежит соблюдать и в использовании для художественных целей “случаев” и “эпизодов”, которые нельзя иначе квалифицировать как патологическими в области пола. Такие места, как сон в *Замостье*, сюжет рассказа *В шелочку*, рассказ о Деборе и Иисусе, оставляет привкус патологии. И хотя Бабель осторожен и знает, где надо поставить точку, лучше бы таких мест избегать. Мы далеки от того, чтобы не вводить в искусство тем, считавшихся раньше в мещанских кругах непристойными и безнравственными, но в вопросах пола сейчас следует соблюдать сугубую осторожность, так как у нас здесь много тревожного и ненормального. Старые “устой” рухнули, а новые... они еще все впереди. В быту, в частности в вопросах пола и семьи, мы переживаем что-то вроде перехода от 1917 года к 18-му. Это обстоятельство большинство наших молодых художников не учитывает и плывет по течению» (ivi, pp. 107-108).

¹¹ È interessante il ricorrere di questo 'sillogismo': Aristotele si serve spesso dell'esempio del cavallo nella definizione di categorie fondamentali, da quella della sostanza universale, dove appare come esempio accanto a quello di 'uomo' (*Categorie* 5, 2a14), accostamento frequente del filosofo (cfr. *Categorie* 5, 2b26 e *De interpretatione* 8, 18a9-26), fino alla nozione di causa/potenza (*Metafisica* 7, 1028b). Zsuzsa Hetényi analizza l'episodio rifacendosi all'episodio in cui gli apostoli Pietro e Giovanni curano uno zoppo grazie alla loro fede (Atti 3:1-10) e individua in D'jakov uno dei dodici nuovi apostoli della *Konarmija* (Ž. Cheteni, *Biblejskie motivy v Konarmii Babelja*, “Studia Slavica Hungarica”, 27, 1980, p. 230).

— О господи, мамуня же ты моя всемилостивая! — взмахнул руками мужик. — Где ей, сироте, подняться... Она, сирота, подохнет... (SSB 2, 55, *Načal'nik konzapasa*).

Troviamo lo stesso scambio, ma ribaltato, nel sogno di Raskol'nikov in *Prestuplenie i nakazanie* (Delitto e castigo), dove il cocchiere ubriaco Mikolka sostiene contro lo scetticismo generale che la sua cavalla decrepita trasporterà tutti quelli che vorranno salire in carrozza:

— [...] Вскачь пушу! Вскачь пойдет! — И он берет в руки кнут, с наслаждением готовясь сечь савраску.

— Да садись, чего! — хохочут в толпе. — Слышь, вскачь пойдет!

— Она вскачь-то уж десять лет, поди, не прыгала.

— Запрыгает¹²!

Entrambi i personaggi – D'jakov e Mikolka – sono immersi in attributi e abiti rossi: il primo, «краснорожий» (SSB 2, 55, *Načal'nik konzapasa*) e dal palmo della mano color lampone, arriva vestito di pantaloni (*šarovary*) rossi su uno stallone infuocato, mentre Mikolka «с мясистым, красным, как морковь, лицом»¹³ e con gli occhi iniettati di sangue, porta al pari dei suoi compagni di bevuta una camicia rossa, e persino l'abito della contadina paonazza che fanno salire sul carro è di un tessuto di colore rosso vivo chiamato *kumač*¹⁴. È interessante l'osservazione di James Falen a proposito del ricorso sistematico di Babel' a questo colore: «So pervasive and dominant are the reds that the resultant impression is something of a cross between a garish nightmare and a child's drawing in which a single color is boldly and illogically used for everything»¹⁵. Alla luce delle parole di Falen torniamo a considerare l'incubo in cui il protagonista di Dostoevskij torna bambino, spettatore inerme delle violenze inferte alla «клячонка» (in Babel' «кляча», ronzino o brenna, SSB 2, 56):

Раздается: «ну!», клячонка дергает изо всей силы, но не только вскачь, а даже и шагом-то чуть-чуть может справиться, только семенит ногами, кряхтит и приседает от ударов трех кнутов, сыплющихся на нее, как горох. Смех в телеге и в толпе удваивается, но Миколка

¹² F. DOSTOEVSKIJ, *Prestuplenie i nakazanie* in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, t. 6, Nauka, Leningrad 1973, p. 47.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Inizialmente prodotta dai tatari in Kirghizistan, dal secolo anche in Russia. In epoca sovietica viene utilizzata nella produzione delle bandiere (R. ANDREEVA, *Ėnciklopedija mody*, Litera, Sankt-Peterburg 1997, p. 226).

¹⁵ J. FALLEN, *Isaac Babel. Russian Master of the Short Story*, University of Tennessee Press, Knoxville 1974, p. 78.

сердится и в ярости сечет учащенными ударами кобыленку, точно и впрямь полагает, что она вскачь пойдет¹⁶.

Entrambi i personaggi sono intenti a imporre uno sforzo impossibile e in ogni caso spropositato a degli animali innocui che non oppongono resistenza e, anzi, tentano in tutti i modi di esaudire i comandi loro rivolti:

— Обижаешь коня, кум, — с глубоким убеждением ответил Дьяков, — прямо-таки богохульствуешь, кум, — и он [...] двинулся к издыхающему животному. Оно уныло уставилось на Дьякова своим крутым глубоким глазом, слизнуло с его малиновой ладони невидимое какое-то повеление, и тотчас же обессиленная лошадь почувствовала умелую силу, истекавшую от этого седого, цветущего и молодцеватого Ромео (SSB 2, 55-56, *Načal'nik konzapasa*).

È evidente che la differenza di tono delle due narrazioni, patetica e tragica in Dostoevskij, rafforzata dal fatto che la scena è trasmessa dal punto di vista di un bambino, laconica e ambivalente in Babel', e anche l'esito delle due scene è opposto. La cavallina dell'incubo viene picchiata a morte dalla folla ubriaca e inferocita:

А Миколка намахивается в другой раз, и другой удар со всего размаху ложится на спину несчастной клячи. Она вся оседает всем задом, но вспрыгивает и дергает, дергает из всех последних сил в разные стороны, чтобы вывезти; но со всех сторон принимают ее в шесть кнутов, а оглобля снова вздымается и падает в третий раз, потом в четвертый, мерно, с размаху. Миколка в бешенстве, что не может с одного удара убить¹⁷.

La cavalla di D'jakov invece finisce con l'alzarsi sotto l'influenza del suo tono soave e del frustino:

Поводя мордой и скользя подламывающимися ногами, ощущая нетерпеливое и властное щекотание хлыста под брюхом, кляча медленно, внимательно становилась на ноги. И вот все мы увидели, как тонкая кисть в развевающемся рукаве потрепала грязную гриву и хлыст со стоном прильнул к кровоточащим бокам. Дрожа всем телом, кляча стояла на

¹⁶ F. DOSTOEVSKIJ, *Prestuplenie i nakazanie*, cit., p. 47.

¹⁷ Ivi, pp. 48-49.

своих на четырех и не сводила с Дьякова собачьих, боязливых, влюбляющихся глаз (SSB 2, 56, *Načal'nik konzapasa*).

Alla crudeltà della scena si aggiunge in climax lo sguardo di adorazione che l'animale sanguinante rivolge al proprio carnefice, eco di uno sguardo equino altrettanto sofferente e innamorato, quello di Fru-Fru in *Anna Karenina*¹⁸. «Значит, что конь, — сказал Дьяков мужику и добавил мягко, — а ты жалился, желанный друг...» (SSB 2, 56, *Načal'nik konzapasa*), conclude l'ufficiale soddisfatto, riassumendo nel suo sillogismo-sofismo lo spirito profondamente mistificatorio della retorica sovietica, che nel periodo di Stalin si spinge fino a negare l'evidenza con le più favolose acrobazie ideologico-discorsive (e d'altronde D'jakov ha un passato circense, cfr. SSB 2, 55, *Načal'nik konzapasa*). Ciò che ci fa considerare gli episodi uno accanto all'altro, nonostante le chiare differenze, è l'effetto violento dello scarto tra una volontà di potenza tirannica, volta a provare una ragione astratta e la realtà della sofferenza di una creatura sottomessa che si affida agli ordini credendo ciecamente nella buona fede di chi li impartisce. Se da una parte è vero che, come nota Falen, «the spare tone of Babel's stories is hardly Dostoevskian at all, and the poeticized surface of his miniatures seems almost the direct antithesis of a Dostoevskian narrative» dall'altra non si può ignorare il fatto che «Babel is seeking to arrange much the same material, much the same analysis, in a different way so as to provide alternatives to Dostoevsky's answers»¹⁹. In *Konarmija* il sangue è la forza vitale che muove ogni forma di vita, partecipe di tutte le azioni, e soltanto un sottile strato di pelle separa l'uomo dal più esteso apparato circolatorio in cui fluisce la sua vita. Di fatto il sangue, insieme agli altri liquidi, è visibile anche quando non sgorga in superficie: «Впереди полка на степной раскоряченной лошаденке ехал комбриг Маслак, налитый пьяной кровью и гнилью жирных своих соков» (SSB 2, 132, *Afon'ka Bida*). Il linguaggio porta a una percezione estremamente fisica, come in questo corpo a corpo (uno dei pochi) tra Ljutov e il kirghiso Gulimov:

¹⁸ «[П]ред ним, тяжело дыша, лежала Фру-Фру и, перегнув к нему голову, смотрела на него своим прелестным глазом. [...] Вронский ударил ее каблуком в живот и опять стал тянуть за поводья. Но она не двигалась, а уткнув храп в землю, только смотрела на хозяина своим говорящим взглядом» (L. TOLSTOJ, *Vojna i mir* in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, t. 8, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1963, p. 236). Altra eco intertestuale nel racconto *Načal'nik konzapasa* è il componimento poetico *Chorošee otnošenje k lošadjam* (La benevolenza verso i cavalli, 1918) di Vladimir Majakovskij. Quest'ultimo e il sogno di Raskol'nikov sono brevemente citati in merito al racconto babeliano da Žolkovskij (A. ŽOLKOVSKIJ, *Čast' I* in ID., M. JAMPOL'SKIJ, *Babel'/Babel*, Carte blanche, Moskva 1994, p. 38).

¹⁹ J. FALen, *Isaac Babel*, cit., p. 133.

Мне сделалось тошно от близости смерти и от тесноты ее, я отвел ладонью лицо киргиза, горячее, как камень под солнцем, и расцарапал его так глубоко, как только мог. Теплая кровь зашевелилась под моими ногтями, защекотала их, я отъехал от Гулимова, задыхаясь, как после долгого пути (SSB 2, 185, *Posle boja*).

Il sangue caldo si incunea sotto le unghie solleticandole, come i gambi secchi e appuntiti delle erbacce raschiano adagio e in profondità il viso di Ljutov, lasciando l'impressione di una scena impastata in un'argilla densa, malleabile e viva, la stessa che compone il «кровооточающее мясо развороченных век» (SSB 2, 81, *Rabbi*) dello straccione Mordche, che risplende sull'abbottonatura del mantello del Battista nell'affresco della sua decapitazione (SSB 2, 57, *Pan Apolek*) o che incrosta di turchino – «как кусок свинца» (SSB 2, 44-45, *Perechod čerez Zbruč*) – la barba di un vecchio ebreo morto dal volto spaccato in due, accanto al quale si trova coricato per la notte il protagonista. Il sangue cola come acqua piovana dalla testa fasciata di Trunov (SSB 2, 147, *Ėskadronnyj Trunov*)²⁰ oppure schizza schiumando dalla gola di un prigioniero («Старик упал, повел ногами, из горла его вылился пенистый коралловый ручей» SSB 2, 148, *Ėskadronnyj Trunov*), mentre la materia cerebrale di un altro soldato colpito atterra sulle mani di Ljutov (SSB 2, 150, *Ėskadronnyj Trunov*).

Nell'Antico Testamento il sangue è un elemento determinante nel rapporto tra l'uomo e Dio. Nella *Genesi* (9: 15)²¹ appare il monito divino che l'uomo dovrà dar conto della sua vita e di quella di suo fratello. Così la guerra, che al nudo dei fatti consta, osserva Elaine Scarry, nella distruzione sistematica di tessuti umani e nell'esposizione «of the physical basis of reality from its dark hiding place in the body out into the light of day, the making available of the precious ore of confirmation, the interior content of human bodies, lungs, arteries, blood, brains»²², viola

²⁰ Е poco più avanti: «Кровь стекала с головы эскадронного, как дождь со скирды, грязная тряпка его разматалась и повисла, он полз на животе и держал карабин в руках» (SSB 2, 150, *Ėskadronnyj Trunov*). Cfr. L. DA VINCI, *Trattato della pittura*, cit., p. 38: «La polvere che si mischia con l'uscito sangue convertirsi in rosso fango, e vedere il sangue del suo colore correre con torto corso dal corpo alla polvere».

²¹ «Dio benedisse Noè e i suoi figli e disse loro: “Siate fecondi e moltiplicatevi e riempite la terra. Il timore e il terrore di voi sia in tutti gli animali della terra e in tutti gli uccelli del cielo. Quanto striscia sul suolo e tutti i pesci del mare sono dati in vostro potere. Ogni essere che striscia e ha vita vi servirà di cibo: vi do tutto questo, come già le verdi erbe. *Soltanto non mangerete la carne con la sua vita, cioè con il suo sangue. Del sangue vostro, ossia della vostra vita, io domanderò conto; ne domanderò conto a ogni essere vivente e domanderò conto della vita dell'uomo all'uomo, a ognuno di suo fratello*» (il corsivo è mio, KP).

²² E. SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York – Oxford 1985, p. 137.

la legge fondamentale dell'Antico Testamento sulla quale si basa l'alleanza tra Dio e il suo popolo.

Al divieto di versare sangue²³, sede dell'anima, si aggiunge il divieto di consumarlo: agli uomini spetterà la carne esangue degli animali, mentre il sangue dovrà essere sacrificato a Dio²⁴. Dall'inizio della Bibbia la differenza tra Dio e uomo si pone così sul piano alimentare, rappresentato archetipicamente dal frutto dell'albero del bene e del male²⁵. In seguito, l'introduzione dei cibi animali dopo il diluvio implica la constatazione della presenza del male dentro all'uomo²⁶. Le restrizioni alimentari diventano man mano più specifiche: dal non poter consumare carne si arriva al solo divieto della carne di animali carnivori, mentre quella dei ruminanti, adeguatamente privata del sangue, è concessa²⁷. Allo stesso tempo, il sangue è legato alla femminilità e alla fertilità della donna, in un misto di ripugnanza, tabù (quello di avere rapporti durante il periodo delle mestruazioni)²⁸ e fascinazione. Tale ambivalenza si ritrova nella credenza popolare – riportata da Rabelais e messa in rilievo da Michail Bachtin – secondo la quale dopo la morte di Abele il suo sangue penetrò la terra e la rese incredibilmente fertile²⁹.

L'ambiguità della metafora del sangue si mantiene e si rafforza considerevolmente all'indomani della Prima guerra mondiale. Da un lato la propaganda militare ne fa un simbolo astratto di unione nazionale e di sacrificio patriottico, dall'altro una serie di artisti si sforzano di riportarlo al calore fisico dei singoli corpi combattenti, esposti alle ferite e alla morte. Volendo identificare con il termine weberiano «*enchantment*» un trattamento sublimante della

²³ Punto distintivo anche nella separazione della classe dei *bellatores* e degli *oratores* nel Medioevo (J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, cit., p. 25).

²⁴ Si veda anche *Levitico* (17: 10-14): «Se qualcuno della casa d'Israele o degli stranieri che risiedono fra di voi mangia di qualsiasi genere di sangue, io volgerò la mia faccia contro quel tale che mangia del sangue e lo sterminerò di mezzo al suo popolo. *Poiché la vita della carne è nel sangue*. Per questo vi ho ordinato di porlo sull'altare per fare l'espiazione per le vostre vite, perché è il sangue che fa l'espiazione per la vita. Perciò ho detto ai figli d'Israele: "nessuno tra di voi mangerà sangue; neppure lo straniero che risiede fra di voi mangerà sangue". E se qualcuno dei figli d'Israele o degli stranieri che risiedono fra di voi prende alla caccia un animale o un uccello che si può mangiare, ne spargerà il sangue e lo coprirà di terra; perché è la vita di ogni carne; il suo sangue sostiene la sua vita. Perciò ho detto ai figli d'Israele: "Non mangerete il sangue di alcuna carne, poiché la vita di ogni carne è il suo sangue; chiunque ne mangerà sarà sterminato"» (il corsivo è mio, KP).

²⁵ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Paris 1980, p. 114.

²⁶ Ivi, p. 115.

²⁷ Ivi, p. 117.

²⁸ La teoria eziologica della lebbra è stata a lungo legata a questo divieto, la cui trasgressione comportava secondo la Chiesa la nascita di bambini affetti da tale malattia (J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, cit., p. 26).

²⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. M. Romano, Einaudi, Torino 1979, p. 305.

violenza (che può essere portato avanti tanto da agenti politici che culturali, o specificamente letterari tramite particolari procedimenti ideologici e retorici) in cui i referenti e mezzi diretti vengono infusi di un significato superiore, la modalità opposta del «disenchantment»³⁰ consisterà invece in un processo di demistificazione della violenza volto a ricondurre il discorso sul piano concreto e materiale del corpo sofferente. In particolare, le due posizioni vengono a tracciare, secondo Sarah Cole, una separazione nella relazione degli scrittori dell'inizio del XX secolo con la violenza, affrontata nelle loro opere sotto una lente prevalentemente 'incantata' (ammaliante, incantatoria) o 'disincantata' (demitizzante)³¹. Nei tre autori oggetto di questo studio si cercherà tuttavia di mostrare come queste due tendenze, non procedano mai in modo puro, ma si compenetrino incessantemente: un'epica esaltazione del sangue può infatti convivere, nello stesso testo, con un trattamento brutale delle immagini, che riporta la violenza alla materialità dei corpi, impedendole di cristallizzarsi in un'idea astratta.

Nel discorso incantato il fulcro del corpo del soldato irradia significati nuovi: la morte viene immediatamente volta alla fecondità, alla promessa della trascendenza, sottoponendo a una brusca revisione la concezione assolutamente negativa creatasi intorno alla morte con la secolarizzazione e l'industrializzazione della modernità. L'accettazione dell'eventualità della morte diventa il punto di onore del soldato, segno di forza (di corpo e di spirito), di fedeltà alla patria e di virilità:

И сердце, и мысли, сквозь мрак ночи, сквозь тысячи километров степи — видели — и дни Тамерлана, дни свобод и величия Монголии, и дни беспредельного будущего, и дни крови, и дни горечи, и дни радости [...] и чуяли, чуяли кровь братства, смерти за братство, за верность, за долг, за свободу, чуяли радость и мужество братства, связанные свободой и кровью (SSPi 3, 107, *Bol'shoe serdce*).

³⁰ Il concetto di *disenchantment* è tratto dal pensiero di Max Weber, che individua nel crescente potere del capitalismo – con la razionalizzazione della vita quotidiana, l'industrializzazione, la comparsa della cultura di massa, la professionalizzazione e il ricorso sempre più generalizzato alle scienze – la causa del tramonto della sfera spirituale e dell'esilio dell'elemento magico o divino dal mondo moderno. Si veda M. WEBER, *Science as a Vocation* e ID., *The Protestant Sects and the Spirit of Capitalism* in ID., *From Max Weber: Essays in Sociology*, trad. H. Gerth and C. Wright Mills, Oxford UP, New York 1958.

³¹ S. COLE, *Enchantment, Disenchantment, War, Literature*, "PMLA", 124, 5, 2009, p. 1645. Nonostante lo studio di Sarah Cole si rivolga al fenomeno nell'ambito della letteratura inglese e irlandese del primo terzo del XX secolo, a nostro avviso la teoria («theory of violence and art») si presta a una riflessione più ampia sulla temperie modernista.

Più il pericolo è vicino, più il soldato è valoroso: «Коммунистическая наша партия есть, товарищ Хлебников, железная шеренга бойцов, отдающих кровь в первом ряду, и когда из железа вытекает кровь, то это вам, товарищ, не шутки, а победа или смерть» (SSB 2, 162, *Prodolženie istorii odnoj lošadi*). Quando sono i soldati stessi ad appropriarsi della metafora, nel tentativo di appellarsi al potere, il discorso ufficiale viene contaminato dalla vecchia simbologia popolare-religiosa, come nel caso del comandante di reggimento Chlebnikov, che indirizza ai superiori una lettera piena di enfasi per chiedere la restituzione del cavallo da lui cresciuto, e ceduto a malincuore al comandante di divisione Savickij: «И вот партия не может мне возворотить, согласно розолуции, мое кровное, то я не имею выхода, как писать это заявление со слезами, которые не подобают бойцу, но текут бесперечь и секут сердце, засекая сердце в кровь...» (SSB 2, 114, *Prodolženie istorii odnoj lošadi*).

All'interno della retorica sovietica il sangue marca non più l'appartenenza al popolo eletto dal Dio dell'Antico Testamento, ma al proletariato. Nella versione più diffusa la borghesia è accusata di vampirismo³² nei confronti della classe lavoratrice: «Барин у нас, помещик, против трудящего народа, — говорит Иван Сидоров. — Живет он в своем доме и кровь нашу пьет» (SSPi 2, 451)³³. Come applicazione particolare dell'ideologia della condivisione della ricchezza, alcuni scrittori e pensatori arrivano a prospettare la messa in comune delle risorse liquide del corpo, in particolare del sangue: «The trick, for Bogdanov as for Fedorov, Tolstoy, Gorky, and a plethora of early Soviet thinkers, is to deploy human liquidity strategically»³⁴. L'idea di una messa in pratica 'sociale' della trasfusione del sangue volta a promuovere «a virtuous collectivity nourished by a unified circulatory system»³⁵ viene

³² Per uno studio della poetica del vampirismo in Blok, legato all'idea di una degenerazione della razza che alla fine del XIX secolo condannava la classe alta intellettuale all'estinzione si veda O. MATIČ, *Aleksandr Blok: durnaja nasledstvennost' i vyroždenie* in G. Kabakova, F. Conte, sost., *Telo v ruskoj kul'ture*, NLO, Moskva 2005.

³³ Al vampirismo della borghesia si contrappone il sacrificio fisico di Lenin a favore del proletariato, come afferma Zinov'ev, rinviando a una 'convinzione condivisa' dai maggiori luminari dell'epoca: «Этот человек сгорел, он свой мозг, свою кровь отдал рабочему классу без остатка» (G. ZINOV'EV, *Lenin kak čelovek i tovarišč* in Institut marksizma-leninizma pri CK KPSS, *Vospominanija o Vladimire Il'iče Lenine v desjati tomach*, t. 6, Izdatel'stvo političeskoj literatury, Moskva 1990, p. 12).

³⁴ M. VINOKUR, *Energetic Liquids in Pre-Revolutionary Russian Utopianism* in Ead., J. Porter, eds., *Energy Culture. Work, Power, and Waste in Russia and the Soviet Union*, Palgrave Macmillan, London 2023, p. 131.

³⁵ Ibidem.

esplorata da Aleksandr Bogdanov nel saggio *O fiziologičeskom kollektivizme* (Sul collettivismo fisiologico):

Глубокий, своеобразно революционный смысл этого метода лежит в разрыве рамок физиологической индивидуальности, в поддержке одного организма жизненными элементами другого для борьбы против разрушающей стихийности, в непосредственном биофизическом сотрудничестве³⁶.

L'accusa di vampirismo si trasforma in accusa di parassitismo nel caso degli intellettuali, in particolare dei letterati, che restano con le mani in mano a 'trastullarsi' mentre l'avanguardia popolare forgia una realtà nuova nel sangue e nel fango, finché non arriverà il giorno in cui gli verrà messa a disposizione, mondata della volgarità della lotta:

Вся партия ходит в передниках, измазанных кровью и калом, мы чистим для вас ядро от скорлупы. Пройдет немного времени, вы увидите очищенное это ядро, выймете тогда палец из носу и воспоете новую жизнь необыкновенной прозой, а пока сидите тихо, слюняй, и не скулите нам под руку... (SSB 2, 130, *Večer*).

Per Falen, la scelta di rappresentare le masse analfabete alle prese con la violenza della storia riflette il dilemma degli intellettuali che, avendo aderito in principio al credo rivoluzionario, all'indomani del 1917 tentennano invece di fronte alla sua messa in pratica³⁷.

Prima della Rivoluzione Pasternak costruisce un intero racconto³⁸, *Apellesova čerta*, sul segno di sangue in cui il poeta italiano Relinquimini sintetizza la sua arte, sfidando il protagonista Heine a superarlo in concisione e maestria:

Как-то вскользь и туманно пройдясь насчет племенных и кровных корней поэзии, неизвестный требовал от Гейне... Апеллесова удостоверения личности. "Любовь, —

³⁶ A. BOGDANOV, *O fiziologičeskom kollektivizme*, "Vestnik MIAB", 2 (14), 2003, <https://traumlibrary.ru/book/bogdanov-vestnik/bogdanov-vestnik.html#s007001> (ultimo accesso 14.12.2025).

³⁷ J. FALÉN, *Isaac Babel*, cit., p. 45.

³⁸ Per un'analisi del motivo del sangue nella produzione poetica si rimanda a A. MOSKALÉVA, *Diskursivnyj potencial metafory krovi v lirike Pasternaka* in A. Balakin, red., *Ozernaja škola. Trudy pjatoj Meždunarodnoj letnej školy na Karel'skom perešejke po russkoj literature*, RGPU im. A.I. Gercena, Pos. Poljany 2009, p. 237: «В текстах Пастернака именно сверхдинамичные метафоры крови и materia prima, с их внутридискурсивной устремленностью к саморасщеплению и самопреодолению становятся для читателя вовлекающим знаком-шибболетом [...], организуя пространство конвергенции».

писал аноним, — кровавое это облако, которым сплошь застилается порою вся наша безоблачная кровь, — скажите о ней так, чтобы очерк ваш не превышал лаконизма черты Апеллесовой. Помните, только о принадлежности вашей к аристократии крови и духа (эти понятия неразрывны) — вот о чем единственно любопытствует Зевксис (PSSPa 3, 7).

La sfida riguarda la capacità dell'arte di esprimere l'amore. Il simbolismo estetizzante di Relinquimini, che tagliandosi un dito lascia la sua traccia sul biglietto per il rivale, verrà ribaltato nella vittoria della vita sull'arte quando Heine, recatosi a Pisa per sedurre l'amante del suo sfidante, finisce per innamorarsene. Per Michel Aucouturier l'amore si presenta nel racconto come pietra d'inciampo dell'idealismo simbolista espresso da Relinquimini: sorgente inestinguibile al di qua della parola poetica, non ideale irraggiungibile posto al di là di essa; realtà dell'esistenza e non dell'essenza, forza da vivere e non idea a cui approssimarsi sempre di più senza mai arrivare a toccarla³⁹. In ciò che si staglia inizialmente come un gioco fine a sé stesso tra arte e vita⁴⁰ si dispiega il passaggio consapevole dal romanticismo degli scritti giovanili a una fase più matura della produzione artistica di Pasternak, che svilupperà una nuova presa di coscienza in *Pis'ma iz Tuly*.

Nella reazione alla comparsa della prima mestruazione in *Detstvo Luvers* Pasternak mostra il persistere di un approccio 'veterotestamentario' al corpo, percepito come un principio contaminante – soprattutto se si tratta di un corpo femminile nel momento della maturazione sessuale – ben dentro al Novecento⁴¹. Eric Naiman riflette sul persistere del tabù che circonda la donna mestruante nel periodo sovietico degli anni Venti, quando l'ideale della figura

³⁹ M. AUCOUTURIER, Il tratto di Apelle. *Manifeste Littéraire Du Modernisme Russe*, "Revue des études slaves", 47, 1968, p. 159.

⁴⁰ La stessa questione si trova al cuore delle *Povesti Belkina* (I racconti di Belkin) di Aleksandr Puškin.

⁴¹ Non dimentichiamo il valore millenario che la retorica patriarcale assegna al sangue femminile in quanto prova giuridica della sua verginità, unità di misura fondamentale nelle gerarchie di potere maschili (U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 428-429). Secondo Douglas l'attenzione rituale agli orifici e a ciò che vi entra o ne esce riflette una preoccupazione sociale e politica: «[W]hen rituals express anxiety about the body's orifices the sociological counterpart of this anxiety is a care to protect the political and cultural unity of a minority group. The Israelites were always in their history a hard-pressed minority. In their beliefs all the bodily issues were polluting, blood, pus, excreta, semen, etc. the threatened boundaries of their body politic would be well mirrored in their care for the integrity, unity and purity of the physical body» (M. DOUGLAS, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London – New York 1984, p. 125). A proposito del valore regolamentato degli orifici si veda anche J. AHO, *The Orifice as Sacrificial Site. Culture, Organization, and the Body*, Aldine de Gruyter, New York 2002. Sul motivo delle mestruazioni in Pasternak (in particolare in *Detstvo Luvers* e *Doktor Živago*) si veda V. MERLIN, *Menstruacii rodiny: sled v literature*, "Studia litteraria polono-slavica", 46, 2011, p. 58 ss.

femminile anoressica e colpita da amenorrea si impone come l'ideale 'puro' e desessualizzato che non pone più alcuna minaccia al suo compagno comunista:

in the 1920s, writers of various degrees of sophistication consistently linked menstruation and ejaculation as analogous functions, both of which entailed the "external" secretion of hormonal products. Internal secretion by the sex glands led to the construction of a healthy body, while external emissions, especially if "excessive," were thought to weaken the body. [...] War Communist amenorrhea emerges as an example of the way menstruation might be "solved" in a Revolutionary milieu, and we should read his attention to the absence of menstruation during the Civil War as analogous to Liadov's and Zalkind's nostalgia for a golden precapitalist age when women bled only once a year. In a culture where near-starvation and poor health could function as measures of ideological chastity, a plus rather than a minus might well be placed in front of amenorrhea⁴².

Il puritanesimo pre- e post-rivoluzionario trova così terreno nel silenziamento della minaccia rappresentata dalla fisiologia riproduttiva femminile. Tornando al racconto di Pasternak, quando Ženja si accorge di aver sporcato di sangue il lenzuolo decide di seguire l'esempio della governante francese, che alla prima occasione aveva tagliato il punto macchiato della pelliccia, un gesto di chiaro peso simbolico. All'ultimo la ragazza cambia idea e decide di mascherare le macchie con la cipria della governante. Quest'ultima, trovando Ženja con la cipria in mano, non coglie la vera intenzione della ragazza e la redarguisce per la sua civetteria. Al sopraggiungere della madre Ženja è costretta a scegliere tra l'umiliazione delle accuse della governante e quella di dover confessare qualcosa per cui non trova neanche le parole e che anzi le provoca nausea, come se l'organismo stesso cercasse di rigettare un corpo estraneo. Il momento di questa scelta è vissuto con estrema intensità e con tutto il corpo, percepito come qualcosa di estraneo e di colpevole, eppure necessariamente legato al sé, cui questa colpa si estende:

⁴² E. NAIMAN, *Sex in Public: the Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton University Press, Princeton 1997, p. 218. La concezione tabuizzante e patologica delle secrezioni fisiologiche si espande in questo periodo a comprendere quelle maschili: «Interestingly, in discussions about limiting external secretions, texts that hitherto had been dealing with male and female endocrinology abruptly shifted their focus to the excreting male body, and so semen, rather than blood, was viewed as evidence of hormonal disequilibrium. Measures to limit (or repress) menstruation were never mentioned, and so the process of female "external hormonal secretion" remained an implicitly dangerous problem lurking unsolved beyond the page» (ibidem).

Женя расплакалась от побоев, от крика и от обиды; от того, что, чувствуя себя неповинною в том, в чем ее подозревала француженка, знала за собой что-то такое, что было—она это чувствовала—куда сквернее ее подозрений. Надо было — это чувствовалось до оцепенения действительно, чувствовалось в икрах и в висках, — надо было неведомо отчего и зачем скрыть это, как угодно и во что бы то ни стало. Суставы, ноя, плыли слитным гипнотическим внушением. Томящее и измощающее, внушение это было делом организма, который таил смысл всего от девочки и, ведя себя преступником, заставлял ее полагать в этом кровотоке какое-то тошнотворное, гнусное зло (PSSPa 3, 39, *Detstvo Luvers*).

L'organismo è «criminale», trasgredisce alle regole codificate dalla società, nella quale continua a funzionare come residuo di animalità, promemoria irritante della mortalità dell'uomo e delle sue pulsioni sessuali. D'altronde la pelliccia di orsa bianca è il simbolo di questa componente animale 'addomesticata'. La sua presenza nella camera d'infanzia di Perm' è inoltre interpretata da Vladimir Abašev come indice di una connotazione fiabesca del personaggio di Ženja, «ребенка, вскормленного медведицей»⁴³. Il «sospiro cavernoso» con cui infine esordisce la spiegazione suggerisce la presa di parola del corpo stesso, che tenta di formulare la propria verità nonostante i limiti espressivi a esso imposti. Alla confessione di Ženja non segue nessun chiarimento esterno relativo all'accaduto; l'intervento della madre si limita a manovre di occultamento, volte a contenere e riportare nel codice sociale l'esperienza trasgressiva del corpo. Il senso resta nel mistero.

Per Pil'njak il sangue rappresenta l'essenza di quell'istinto alla vita che pulsa negli uomini e li spinge al lavoro, al matrimonio, alla riproduzione. Nel racconto *God ich žizni* (Un anno della loro vita, 1917) si prospetta un mondo di ritmi ciclici e immutabili, alieno da ogni psicologismo e retto dalla legge degli istinti del corpo, che non segna tuttavia un solco tra la parte fisica e spirituale, emotiva o razionale dell'uomo, ma le include. La coscienza del corpo dà accesso a tutta la conoscenza necessaria per condurre la propria vita in armonia con l'ordine della natura:

Дома Демид лежал на своей медвежьей постели, долго и неподвижно, прислушиваясь к большому своему телу, к тому, как живет оно, как течет в нем крепкая кровь. К нему

⁴³ V. ABAŠEV, «*Luvers rodilas' i vyrosla v Permi...*». *Mesto i tekst v povesti Borisa Pasternaka* in L. Zajonc, sost., *Geopanorama ruskoj kul'tury: provincija i ee lokal'nye teksty*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2004, p. 573.

подходил медведь Макар, клал ему на грудь тяжелые свои лапы и дружелюбно нюхал его тело. Демид шарил у медведя за ухом, и чувалось, что они, человек и зверь, понимают друг друга. В окна глядела тайга (SSPi 1, 315, *God ich žizni*).

La presenza dell'orso⁴⁴ indica la stretta unione tra l'uomo, l'animale e la taiga nel mondo della prosa giovanile di Pil'njak, fedele alla legge intima e misteriosa del sangue, che a ogni fase della vita detta le giuste decisioni. Se il personaggio maschile Demid intuisce che sia giunto il momento di trovarsi una compagna dall'ascolto del sangue in tumulto nelle sue vene, per la protagonista, Marina, la verità del sangue parla nella musica e nella danza dei riti di fertilità contadini, nella fatica derivante dal lavoro della terra, e nello stupore per la vicinanza del proprio corpo:

Шла песня, расходилась широкими и светлыми кругами, и в нее, в песню, уходило все. Закрывались истомно глаза. Ныло сладкою болью неизбытое тело. Сжималось зыбко сердце, будто немело, а от него, по крови, шла эта немота в руки, в голени, обессиливая их, и туманила голову (SSPi 1, 314, *God ich žizni*).

Musica e silenzio si fondono, la prima sopraffacendo la stanchezza del corpo per avvolgerlo in un muto benessere. L'associazione tra sangue e musica è presente anche nel *Rasskaz o ključach i gline*, in cui gli emigranti ebrei intonano nel momento di salpare uno «странное, чуждое русскому уху, молитвенное пение, напряженное, страстное, как страстна может быть черная кровь» (SSPi 3, 318, *God ich žizni*), più simile a un lamento cadenzato che a un canto:

Вой не смолкал, — и тогда в вое возник ритм песнопения; эта песнь была гортанна, однотонна, обречена, вся облитая кровью и горечью, — это был сионистский гимн, тот гимн, в котором пелось о Сионе, о предвечной избранности этого рассеянного, благословенного и проклятого народа, ныне идущего в Сион (SSPi 3, 315, *God ich žizni*).

⁴⁴ Anche la casa di Demid è piena di pellicce, ma in questo caso connotano un ambiente chiaramente in sintonia con la natura circostante, al cui interno la sua dimora si inserisce quasi senza soluzione di continuità: «Дом с бревенчатыми стенами, с белыми некрашеными потолком и полами, сделанный из огромных сосен, весь завален шкурами медведей, лосей, волков, песца, горностая. Висели шкуры на стенах и лежали на полу. [...] Пахло здесь остро и крепко, будто собраны были все запахи тайги» (SSPi 1, 314-315). L'inclusione nella narrazione di personaggi animali e in particolare dell'orso è presente negli anni Venti anche nella povest' *Kotlovan* (Lo sterco, 1930) di Platonov.

Il resoconto delle difficoltà e delle sofferenze è inseparabile dal canto che le tramanda nei secoli, trattenendo e filtrando la realtà attraverso il linguaggio che gli è proprio, testimone allo stesso tempo della violenza dell'uomo nella storia e della resistenza della parola poetica a qualsiasi circostanza⁴⁵.

La creazione, osserva Natal'ja Grjakalova, è anzitutto questo profondo ascolto della voce del mondo⁴⁶, che permette a Marina di concepire la vita in armonia con quanto la circonda e con il suo futuro di madre, mentre nella sfera della produzione letteraria questa attenzione – cura e ascolto che convogliano il disvelamento dell'essere, se vogliamo – conferisce forza e validità alle opere dello scrittore. La voce del mondo parla in tutto ciò varie lingue, da quelle più legate al corpo a quelle più simboliche, che rimandano a dei rituali sociali e a un ampio spettro di pratiche discorsive. Nel caso di Pil'njak, in particolare dei racconti risalenti alla fine degli anni Dieci e all'inizio degli anni Venti, emerge in superficie e si verbalizza la voce del corpo attraverso il livello testuale nato dall'intersezione tra il corporeo e il simbolico⁴⁷.

Il sangue di Marina e di Demid si unirà in una nuova vita, apparsa al di fuori della cornice sociale urbana, come si schiude un fiore o un uovo: «Когда Марина опомнилась, были уже сумерки, зеленые и тихие. В ногах, в крови весь лежал красный ребенок и плакал. Около стоял медведь и особенно, понимающе и строго смотрел добродушно-сумрачными своими глазами» (SSPi 1, 320, *God ich žizni*). L'orso, unico testimone del parto, sigilla il riconoscimento della creatura appena nata, simbolicamente accolta nel seno della società naturale. Il fascino primitivista del racconto si colloca in un orizzonte culturale ampiamente condiviso, non solo in ambito letterario. Questo orientamento – distintivo del modernismo anche al di fuori del contesto russo – nasce dalla percezione di un fallimento etico ed estetico dell'Umanesimo, spingendo gli artisti verso la ricerca di quadri di riferimento alternativi. Questo è possibile in un momento di passaggio quale fu quello postrivoluzionario, quando

⁴⁵ S. COLE, *At the Violet Hour. Modernism and Violence in England and Ireland*, Oxford University Press, New York 2012, p. 80.

⁴⁶ N. GRJAKALOVA, *Mir pis'ma. (Človek, pišuščij v proze Borisa Pil'njaka 1920-ih godov)* in IMLI im. M. Gor'kogo RAN, *Boris Pil'njak: opyt segodnjašnego pročtenija: po materialam naučnoj konferencii, posvjaščennoj 100-letiju so dnja roždenija pisatelja*, Nasledie, Moskva 1995, p. 87.

⁴⁷ Ibidem.

l'ideologia del nuovo potere non ha ancora raggiunto la rigidità che la contraddistinguerà di lì a poco.

Potremmo rintracciare nel processo di delineamento dell'Umanesimo il contemporaneo, necessario emergere del suo opposto, la barbarie; l'uno non si dà senza l'altro, e i filosofi, scienziati e intellettuali del XV e XVI secolo definiscono i propri valori rispetto a un Altro assoluto che va smentito e neutralizzato. Se già Erodoto parlava di barbarismo, nel suo saggio *Des Cannibales* Michel de Montaigne esprime le sue riflessioni sui nativi del Nord America precisando che la barbarie può essere soltanto un giudizio etnologico espresso da una società su un'altra, non un parametro di sviluppo culturale⁴⁸. I Barbari vengono tuttavia a costituirsi come l'Altro per eccellenza, oltre a rappresentare tutte le pratiche più crudeli e degradanti di cui si immagina ripulito il proprio contesto sociale. Si impone la dicotomia Umanesimo / barbarie o primitivismo, progresso / arretratezza, pietà o giustizia / crudeltà. D'altro canto, in una visione metafisica che identifica l'autenticità e la 'verità' dell'essere con il principio, il primitivo viene a designare anche quanto di più vicino ci sia all'«origine», uno stato di ideale armonia con la natura, evocativa della condizione edenica, anteriore al peccato, «originale»⁴⁹.

L'atteggiamento ambivalente dell'occidentale nei confronti di coloro che ritiene «selvaggi» è evidente nel racconto *Bol'soe serdce* di Pil'njak, dove le seguenti considerazioni sono espresse da uno dei personaggi inglesi, trapiantato per lavoro in Cina:

Все же, во мне еще сидит дикарь, все еще сидит древний сакс, который когда-то жег, грабил, насиловал, бил и побеждал кулаком. Там, впереди нас, лежит страна, страна жесточайших войн, жесточайшей крови. Мы идем победить эту страну. Я ничего не знаю про эту страну, — но почему сейчас нигде нет уже таких стран, где можно было бы палкой заставлять людей ходить на четвереньках, палкой заставлять женщин предаваться любви, палкой раздевать женщин?! — Я знаю, я первый не допущу этого, но иногда это бурлит в крови (SSPi 3, 94).

⁴⁸ V. FORTUNATI, Z. FRANCESCHI, *Primitive art in Modernism: the ambivalence of appropriation* in A. Eysteinsson, V. Lisk, eds., *Modernism*, John Benjamins publishing company, Amsterdam – Philadelphia 2007, p. 653.

⁴⁹ È utile volgersi qui alla formulazione di «metafisica della pura presenza» proposta da Derrida (J. DERRIDA, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris 1967), nel cui pensiero si afferma invece l'assenza del principio fondante (*arché*).

L'inglese è allo stesso tempo affascinato e disgustato dalla cultura orientale, la cui fisicità viene vissuta allo stesso tempo con resistenza che condanna e con la nostalgia di un'esperienza più autentica. La contraddizione presente a livello razionale si riassume, senza risolversi, a livello della fisiologia, nel sangue. La riflessione sulla componente violenta intrinseca alla natura umana canalizza le riflessioni letterarie ed extraletterarie di tutto l'orizzonte intellettuale del primo dopoguerra⁵⁰. Esternato sia implicitamente che più esplicitamente dalle grandi potenze occidentali e dal nuovo ordine sovietico, in questa scena il manifestarsi dirompente della distruttività e brutalità umane è inconsciamente proiettato su un gruppo etnico altro; riconoscerne i tratti nella propria quotidianità professionale, e nel recente passato storico della propria nazione necessiterebbe di una riformulazione identitaria che gli imprenditori inglesi non sono pronti ad affrontare.

Il naufragio del progetto borghese (erede, in serie, dell'Umanesimo, dell'Illuminismo e del positivismo in combinazione con l'industrializzazione e la colonizzazione) è infine rintracciabile nel passaggio di *Detstvo Luvers* in cui vengono citati i resti di un parto prematuro finito con la morte del bambino⁵¹:

В худом черном ведре валялось битое стекло и желтелись рецепты. Полотенца были пропитаны лохматой, комканой кровью. Они полыхали. Их хотелось затоптать, как пыхающее тление. В кастрюлях кипятилась пустая вода. Кругом стояли белые чаши и ступы невиданных форм, как в аптеке (PSSPa 3, 77, *Detstvo Luvers*).

La descrizione del cupo laboratorio domestico, con gli strumenti sanitari trasfigurati in una farmacia dell'orrore, trova una sua inquietante prefigurazione nella riflessione della protagonista al momento del suo primo arrivo a Ekaterinburg. Due oggetti sull'insegna di un barbiere – un bacino e un panno – si cristallizzano in una concatenazione mentale fatale, in cui «две вещи: тазик и салфетка, входя в сочетание, как угли в дуговой лампе, вызвали моментально испарявшуюся третью вещь: идею смерти» (PSSPa 3, 50, *Detstvo Luvers*).

⁵⁰ S. COLE, *At the Violet Hour*, cit., p. 204.

⁵¹ Per un approfondimento si veda K. POLAKOVA, *Ti sono già venute le parole? Silenzi, corpi e contaminazioni nell'Infanzia di Ljuvers di Boris Pasternak* in A. Accattoli, L. Piccolo, a cura di, *20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo*, RomaTrE-Press, Roma 2024.

2.1.2. Escrementi, urina, sudore

Se nel paradigma della preservazione dagli agenti contaminanti il sangue mestruale minaccia l'identità sessuale dell'individuo (maschile), gli escrementi rappresentano il pericolo del non-io rispetto all'io, della morte rispetto alla vita. Secondo Umberto Galimberti, il sesso è percepito dal bambino come qualcosa di sudicio perché deputato a degli organi che fino all'adolescenza sono conosciuti soltanto nel contesto delle loro funzioni di alimentazione, minzione e defecazione. Lo scambio con il mondo cui queste presiedono subisce un allargamento simbolico fondamentale quando subentra lo sviluppo sessuale e «la presenza ne resta sconvolta e costretta a rivedere le sue direzioni nel mondo, alla luce di quella realtà misteriosa e inquietante che ha risvegliato, proprio negli organi che le esigenze della crescita avevano resi più familiari, i sensi più sordi e segreti del nostro essere»⁵².

Il rifiuto della componente scatologica dell'esperienza riflette una impostazione di pensiero tendente alla totalità e al purismo, in un quadro che esclude qualsiasi scarto. All'opposto del movimento di ingerimento e di assorbimento l'espulsione comporta un allontanamento da sé, una presa di distanza accompagnata a repulsione di fronte a quanto non si può rendere simile a sé, che diventa così l'inassimilabile: «à l'opposé de ce qui entre dans la bouche et nourrit, ce qui sort du corps, de ses pores et de ses orifices, manque d'infinitude du corps propre et suscite l'abjection»⁵³. Una diversa filosofia, come quella veicolata dalle religioni bramatiche, vede sì dell'ambivalenza nei resti – l'ambivalenza propria a tutte le reliquie, ricettacoli di contaminazione ma anche del rinnovamento – ma, in quanto non-totalizzante, li include nella sua concezione del mondo, postulando una coestensione di genesi e scoria come preconditione di ogni forma⁵⁴.

Possiamo affermare insieme a Luigi Marinelli che «[l]a deiezione/alterità del corpo»⁵⁵ funziona «come potente metafora del rapporto identità/alterità tout court»⁵⁶, non a caso la presenza del motivo degli escrementi aumenta in concomitanza con elementi allogeni. Un buon

⁵² U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 311.

⁵³ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, cit., pp. 126-127.

⁵⁴ Ivi, pp. 91-92.

⁵⁵ L. MARINELLI, *Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat)* in A. Belozorovitch *et al.*, a cura di, *Il corpo degli altri*, Sapienza Università editrice, Roma 2020, p. 166.

⁵⁶ Ibidem.

esempio di partenza sono i racconti cinesi di Pil'njak: in apertura a *Bolšoe serdce* il lettore viene introdotto in una fabbrica di olio di soia – a lungo il principale prodotto oleifero a livello mondiale, oggi sostituito dall'olio di palma – di proprietà inglese: «Запах смолкок из кумирен смешивается с запахом бобового масла, ползущего с завода, и по улице ползут запахи священных курений, человеческого и свиного пометов, чеснока, инжира, сладостей» (SSPi 3, 84, *Bolšoe serdce*). Non sorprende che sia sottolineata la sfera olfattiva, la più vicina, insieme al gusto e al tatto, al corpo. Già Aristotele istituiva nella sua *Antropologia* una gerarchia dei sensi con in cima la vista e l'udito, i sensi oggettivi, insieme al tatto, che danno una percezione mediata (tramite l'aria e la luce) dell'oggetto e si oppongono ai sensi soggettivi e immediati dell'olfatto e del gusto, rispetto ai quali viene meno il libero arbitrio dell'uomo, poiché non può esimersi dalla percezione di gusti e odori. Nel caso dei primi è rinforzato il dualismo soggetto / oggetto, in cui si mantiene intatto il limite tra l'osservatore e l'osservato, tra l'interno e l'esterno, mentre gusto e olfatto implicano un processo di ibridazione del materiale sensibile, di penetrazione di particelle esterne all'interno degli organi percettivi attraverso la saliva o le vie respiratorie⁵⁷. La distanza che separa le due condizioni è quella tra un rapporto di cognizione in cui l'uomo si trova in posizione dominante e un rapporto di percezione, possibile solo in un contesto di permeabilità dei confini tra enti; dalla meccanica si passa alla chimica.

Forse è proprio la qualità di immediatezza a determinare il grande interesse della letteratura di inizio Novecento per la dimensione olfattiva, tanto più se associata con la dimensione della memoria. Tra gli scrittori russi si potrebbe citare Ivan Bunin, che, riflette Joost Van Baak, ricorre volentieri alla sinestesia «причем чувство обоняния для него является источником эмоциональных ассоциаций и даже условного рефлекса»⁵⁸. Inoltre Bunin non si muove all'interno di una scala di valore degli odori, ma li valorizza tutti, dal profumo di un'amante al letame nei campi, a seconda dell'intensità emotiva che risvegliano:

Итак, запах дегтя несомненно оценивается по резкому качеству его прямого физически-телесного воздействия на восприятие, которое читатель и сам может пережить, вернее, воспроизвести из памяти своей собственной нервной системы. Конструкция типа «пахнет

⁵⁷ J. DERRIDA, *Economimesis. Politiche del bello*, trad. F. Vitale, Jaca Book, Milano 2005, p. 68.

⁵⁸ J. VAN BAAK, *O poëtike tela kak lokusa v mire (na materiale proizvedenij Bunina)* in Id., S. Brouwer, sost., *Telo, duch i duša v russskoj literature i kul'ture*, "Wiener Slawistischer Almanach", 54, 2004, p. 289.

(пахло / тянуло) чем-нибудь» в первую очередь передает не метафору-сравнение, а прямое метонимическое отношение. В контексте имеет место смежность восприятия обоняния и восприятия другого, душевного уровня. Устанавливается не метафорическое, а контекстуальное сопоставление двух психических содержаний – с одной стороны, прямо телесного переживания обоняния и, с другой стороны, эмоционально-оценочной реакции, они становятся, таким образом, эквивалентными⁵⁹.

L'accento è posto sull'incontro tra piano fisico ed emotivo, in accordo con la fascinazione del periodo per i fenomeni 'psicosomatici', portati alla ribalta dalla neonata disciplina psicanalitica. Anche Voronskij isola come caratteristica della giovane prosa sovietica l'interesse accentuato per la 'cosa', appresa e mostrata nella sua manifestazione olfattiva, cromatica, materiale. Questo tipo di materialismo – da cui il lettore deriva l'impressione di un mondo vivo di cose a sé stanti, autonomo rispetto allo scrittore – la distingue a parere del critico dalla semplice scrittura del *byt* (e dai suoi scrittori, i *bytoviki*), oltre a creare delle differenze interne nella poetica dei singoli autori. La deriva biologica, fisiologica e persino zoologica, dice Voronskij, porta con sé una gioia della percezione materica del mondo che si trasmette al lettore, una passione per la materia che resta una risposta naturale a una tradizione letteraria incagliata in uno psicologismo epigonico e in una esasperata ricerca spiritualistica. C'è tuttavia il rischio di un nuovo irrigidimento di segno uguale e contrario, in cui l'opposizione alle vecchie derive diventa un anti-intellettualismo, anti-ideologismo e anti-psichismo fine a sé stesso⁶⁰.

Per tornare all'esperienza dei sensi, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo la maggior parte della popolazione urbana vive in una condizione di perenne depauperamento percettivo. Non solo gli operai costretti in ambienti insalubri e pericolosi per la salute, ma anche le classi abbienti, sotto l'impellente di accumulare capitale, si trovano a rinunciare sistematicamente a un'esperienza dei sensi appagante, e in ogni caso, afferma David Howes, sono costrette a interagire con gli ambienti percettivamente sgradevoli delle città⁶¹. Una descrizione vivida di un simile panorama ci viene fornita da Pasternak in *Detstvo Luvers*:

⁵⁹ Ivi, p. 288.

⁶⁰ A. VORONSKIJ, *Iskusstvo videt' mir (o novom realizme)* in ID., *Iskusstvo videt' mir. Sbornik statej*, Artel' Pisatelej Krug, Moskva 1928, p. 103.

⁶¹ D. HOWES, *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2010, pp. 205-206.

Жизнь слободы мало чем походила на жизнь тех мест, где проживали Люверсы. Не на чем было разгуляться глазу. Все, что ни встречал он, ни на что, кроме разве как на розгу или на помело, не годилось. Валялся уголь. Черные помои выливались на улицу и разом обелялись, обледенев. В известные часы улица наполнялась простым народом. Фабричные расползались по снегу, как тараканы. [...] Ларек пирожницы лоснился от сала и тепла. Этот лоск и жар попадали в сивухую сполоснутые рты. Сало разгорячало гортани. И потом вырывалось дорогой из часто дышавших грудей (PSSPa 3, 81).

Viene subito invertito il rapporto tra vista e olfatto / gusto, in connessione con la differenza sociale dell'ambiente, che nel contesto di Ekaterinburg coincide in parte con una differenza etnica, essendo i lavoratori delle miniere e delle fabbriche prevalentemente tataro e cinesi. Risulta ancora più facile leggere la scena all'interno di una tradizione in cui vige l'egemonia della vista come espressione del razionalismo scientifico, del progresso tecnologico nel campo dell'osservazione e della riproduzione e del sistema capitalistico, tre pilastri del paradigma occidentale⁶² (in cui la Russia è compresa). In connessione con una spiccata presenza di impressioni olfattive e gustative legate al cibo e al lavoro, le due sfere in cui il corpo si manifesta maggiormente sono il motivo allogeno, il paragone animale, e l'inferiorità sociale, mentre a livello compositivo tutti gli elementi sono confusi nel più fecondo dei luoghi che è la strada: i piccioni e i chicchi d'avena con gli operai sudati, i cumuli di panni fumanti il cui odore si confonde con le esalazioni delle frittelle e dell'acquavite. Al corpo individuale dei due giovani Luvers si oppone quello anonimo e brulicante della città⁶³.

Il cenno al cronotopo della strada e al corpo collettivo richiama alcune considerazioni di Bachtin sul motivo scatologico. L'abbassamento topografico operato dal motivo degli escrementi e dell'urina avvicina il testo con le sue immagini alle parti basse del corpo, nello specifico agli organi digestivi e genitali, dove sono sottoposti a un rinnovamento che potremmo definire metabolico, in virtù di quel principio ambivalente di cui il corpo è sempre portatore. La morte è coestensiva alla vita, la nutrizione alla deiezione. Gli escrementi risultano indissolubilmente legati alla prosperità. Storicamente questa associazione è rintracciabile nel

⁶² Ivi, p. XII.

⁶³ Anche in Pil'njak la città orientale sembra esigere una attenzione accresciuta verso gli odori: «Пылится пыль и несет запахи азиатского города, прокислые, протухлые запахи» (SSPi 3, 96-97, *Bol'soe serdce*).

rituale del ‘lancio’ degli escrementi, analoga al lancio delle zolle di terra sulla tomba oppure a quello delle sementi nel campo:

gli escrementi hanno il valore di qualcosa che sta a metà strada fra la terra e il corpo, qualcosa che li accomuna. Sono anche qualcosa a metà strada fra il corpo vivo e il corpo morto, in decomposizione, che si trasforma in terra, in concime; il corpo dà gli escrementi alla terra durante la vita; gli escrementi fecondano la terra come il corpo di un uomo morto⁶⁴.

In uno dei motivi popolari più diffusi e resistenti, l’associazione tra vita e morte è espressa nell’aspetto della fecondità della terra, dalla quale, «come un seme nascosto nella terra»⁶⁵, tutto ciò che muore si risolleva per vivere nuovamente. Questo nesso tra nascita e morte trova nel motivo degli escrementi una espressione gioiosa e liberatoria, portatrice di una visione meno tragica e persino comica della realtà, integrale alla «logica metaforica»⁶⁶ del carnevale. Un approccio che arrivi a riscattare la defecazione può risvegliare quella consapevolezza non ancora preclusa ai bambini che nell’espletazione dell’atto fisiologico vede soltanto la partecipazione al ciclo cosmico di vita e di morte⁶⁷. Nei secoli si è andato perdendo il rapporto con una concezione gioiosa del tempo e si è conservata soltanto la parte cinica e distruttiva del motivo in questione, espressa sotto forma di imprecazioni e di alcuni gesti dissacratori della cultura popolare e del linguaggio familiare.

Anche nella tradizione giudaica la putrefazione rappresenta la condizione intermedia e privilegiata in cui morte e vita si ibridano⁶⁸. In questo quadro il cadavere dell’uomo concentra su di sé la massima unione di fascinazione e repulsione⁶⁹, di abiezione nei termini di Julia Kristeva, per cui vige la legge della sepoltura immediata e del divieto di toccare i morti: il cadavere, «pollution fondamentale»⁷⁰, al pari dei rifiuti del corpo indica all’uomo ciò di cui si deve continuamente disfare per continuare a vivere e occupa dunque una posizione limite nella condizione del vivente⁷¹. L’incontro, o piuttosto lo scontro, dei due modi di vivere la morte e di

⁶⁴ M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., 191.

⁶⁵ Ivi, p. 358.

⁶⁶ Ivi, p. 162.

⁶⁷ L. MARINELLI, *Merda, potere e verità*, cit. p. 171.

⁶⁸ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l’horreur*, cit., p. 174.

⁶⁹ Ivi, p. 175.

⁷⁰ Ivi, p. 127.

⁷¹ Ivi, p. 11.

rapportarsi al corpo dei morti è esemplificato nel viaggio degli imprenditori inglesi nella steppa mongola, dove intravedono un ceppo dipinto di rosso circondato da un branco di cani:

— А, я читал об этом! — восклицает мистер Смит. — Монголы выкидывают трупы в степь, и собаки подбегают их. Эти собаки считаются священными псами. Поедемте посмотреть.

Автомобили идут к колодам, — собаки неохотно отбегают от автомобиля. Около колоды лежит человеческий труп, труп, почему-то без головы, труп раздет, труп изорван собаками. Мистер Смит усердно фотографирует и колоду, и труп. Мистер Смит просит мистера Грэя увековечить его, мистера Смита, около трупа — фотографией (SSPi 3, 97).

La tradizione delle sepolture celesti, in cui i cadaveri vengono lasciati all'aperto – talvolta scuoiati – perché se ne cibino i saprofagi (avvoltoi, ma anche cani) nasce nel Tibet e da lì si espande soprattutto in Mongolia, Nepal, Bhutan, e in alcune parti dell'India⁷², ma per Mr. Smith e i suoi colleghi resta una attrazione turistica, strana e 'barbara', da fotografare.

Quando il motivo degli escrementi e dell'urina si aggiunge alla rappresentazione dell'agonia, adempie alla funzione di abbassare la morte a spauracchio gioioso⁷³, procedimento di cui si serve volentieri Babel': «Кругом в обнимку рубаются, как поп с попадшей, юшка из меня помаленьку капает, конь мой передом мочится... Одним словом — два слова» (SSB 2, 115-116, *Konkin*). Mediatrice di toni, e in modo simile agli escrementi che legano il corpo e la terra, l'urina occupa una posizione intermedia tra il corpo e il mare: «La materia fecale e l'urina sono la personificazione della materia, del mondo, dell'elemento cosmico e ne fanno qualcosa di intimo, vicino, corporeo e comprensibile (la materia e l'elemento sono generati e secreti dal corpo stesso)»⁷⁴. Come il mondo entra nel corpo attraverso i cibi e le bevande (a loro volta frutti del lavoro), così ne viene eventualmente riassorbito sotto varie forme. Bachtin attribuisce all'urina il potere di fecondare il paesaggio e assicurare messi

⁷² K. JACOBI, *Body Disposition in Cross-Cultural Context: Prehistoric and Modern Non-Western Societies* in C. Bryant, ed., *The Handbook of Death and Dying*, vol. 2, Sage Publications, Thousand Oaks – London – New Delhi 2003, p. 815.

⁷³ Bachtin porta ad esempio le opere di Hieronymus Bosch.

⁷⁴ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 367.

abbondanti⁷⁵. Il legame tra il cosmo e l'uomo, ora vivo ora morto, e i liquidi fisiologici risalta nel seguente passaggio dal racconto *Ivany* (I due Ivan, 1924) di Babel':

Звезды выползали из прохладного брюха ночи, и брошенные села воспламенялись над горизонтом. Взвалив на себя седло, я пошел по развороченной меже и у поворота остановился по своей нужде. Облегчившись, я застегнулся и почувствовал брызги на моей руке. Я зажег фонарик, обернулся и увидел на земле труп поляка, залитый моей мочой. Она выливалась у него изо рта, брызгала между зубов и стояла в пустых глазницах. Записная книжка и обрывки воззваний Пилсудского валялись рядом с трупом. В тетрадке поляка были записаны карманные расходы, порядок спектаклей в краковском драматическом театре и день рождения женщины по имени Мария-Луиза. Воззванием Пилсудского, маршала и главнокомандующего, я стер вонючую жидкость с черепа неведомого моего брата и ушел, стигаясь под тяжестью седла (SSB 2, 156).

Se la qualificazione iniziale delle stelle nate dal ventre del cielo lascia intuire uno sfondo di unione cosmica, la scoperta del cadavere del polacco grazie al flusso deviato dell'urina si connota per un tono grottesco e in parte macabro, come se la morte fosse diventata parte del paesaggio, ineludibile anche lontano dai campi di battaglia e dalle trincee; uno sbilanciamento nel sistema uomo-terra, in cui quest'ultima arranca dietro ai nuovi ritmi di sterminio perfezionati dall'uomo. L'immagine, al solito babeliana, è d'impatto, concisa, intensa e ambivalente; ammonisce della vanità della vita umana, con la sua fiducia nella possibilità del progresso politico (il manifesto di Pilsudski), degli ideali romantici (Maria Luisa) e delle aspirazioni all'universalità e all'eternità dell'arte (gli spettacoli teatrali). Nell'atmosfera del basso corporeo le cose sono estrapolate dalle reti funzionali in cui il sistema le ha fissate e «si effettua il rinnovamento formale [...] dell'immagine volgare degli oggetti»⁷⁶. La visione ufficiale, ammantata di serietà e timore, procede in modo analitico, inserendo la differenza nella realtà per catalogarla e sistematizzarla secondo criteri di efficienza ed economia, mentre la calca della vita di piazza segue un'organizzazione estranea ai meccanismi socioeconomici e politici ufficiali, fondata sul contatto fisico tra i corpi, nell'interconnessione dei quali il popolo sente

⁷⁵ Gli episodi riportati dallo studio riguardano un personaggio del *Baldus* di Folengo risuscitato da una aspersione di urina e riconducono l'origine delle fonti curative della Francia all'urina bollente di Pantagruelle malato (ivi, p. 164).

⁷⁶ Ivi, p. 411.

l'unità del proprio divenire, «la propria relativa immortalità storica»⁷⁷. In questa immortalità e indistruttibilità l'uomo del popolo percepisce inoltre l'immortalità in divenire di tutto il cosmo, della terra e del firmamento, del fresco ventre della notte stellata.

L'elenco dei contenuti del quaderno di appunti del soldato morto, «fratello sconosciuto», attenua la tragicità e allo stesso tempo ne acuisce stilisticamente l'effetto. La matrice della creazione resta quindi situata in basso, fonte della materia prima, anche dal punto di vista estetico: che si tratti di un oggetto, di un'idea, di una parola o di uno stile, la rigenerazione passa attraverso l'abbassamento, «il principio artistico fondamentale [...] del realismo grottesco»⁷⁸.

L'orientamento verso il basso è condiviso dal motivo del 'nettaculo', portatore del «contatto risanatore con la forza riproduttiva» in cui gli oggetti sono estratti dai loro contesti abituali e reinterpretati sulla base delle nuove relazioni di contiguità. Questo scarto – i formalisti parlerebbero di «spostamento»⁷⁹ (*sdvig*) – riporta in primo piano l'oggetto in quanto tale, nel suo aspetto concreto, materiale, percettibile, tattile⁸⁰, in rapporto al nuovo uso verso il quale è stato destinato, spesso legato alla sonorità del suo nome⁸¹. Il processo cui viene sottoposta la parola è in questo senso avvicinabile alle ricerche linguistiche dei futuristi, in cui si mescolano i «piani gerarchici al fine di rompere il guscio e liberare la realtà concreta dell'oggetto, per mostrare la sua vera fisionomia materiale e corporea, la sua esistenza reale vera e propria»⁸². Lo smottamento enucleato nel gesto di Ljutov che netta, con un palese gesto di pietà, il cadavere da lui involontariamente profanato, è in questo senso ancora più radicale.

Il grado di adesione di *Konarmija* alla concezione del grottesco è variabile, l'autore vi ricorre non tanto a fini comici quanto stilistici, inserendo qui e lì qualche obliqua, parziale dichiarazione di poetica: «слова мои отскочили от геройской пехоты, как овечий помет от полкового барабана» (SSB 2, 175-176, *Izmena*). Nella sua qualità altamente non funzionale, volta a un fine altrettanto non funzionale: il piacere del testo, la letteratura viene a condividere

⁷⁷ Ivi, p. 279.

⁷⁸ Ivi, p. 407.

⁷⁹ Come tradotto da C. de Michelis e R. Oliva, altrove «deformazione», cfr. V. ŠKLOVSKIJ, *Stroenie rasskaza i romana* in ID., *O teorii prozy*, Federacija, Moskva 1929, pp. 79-80.

⁸⁰ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 411.

⁸¹ Ivi, p. 413.

⁸² Ivi, p. 444.

una dimensione contigua a quella degli escrementi, i rifiuti per antonomasia, nel sistema assiologico della cultura, per questo – e per il potenziale di sfidare i discorsi ufficiali – Marinelli richiama l’attenzione sul fatto che «tutta la grande arte è sempre *escrementizia*, ed è sempre *politica*, una satira contro le brutture del mondo, un canto libero che spesso viene *de profundis*, dalle viscere, dalla sofferenza, dalla solitudine, dal senso di smarrimento, di paura e di vertigine»⁸³. In quello che Voronskij aveva definito ‘cattivo gusto’ di certi passaggi di Babel’, in verità marcati per ironia, dissonanza e choc, Falen coglie la funzione di trasmettere al lettore qualcosa di fondamentale sulla realtà quotidiana della guerra, nella sua versione più volgare e priva di retorica⁸⁴. Un critico ben più polemico prenderà di mira proprio gli scrittori che scrivono sulla rivista di Voronskij “Krasnaja Nov’”, sottolineando la centralità nella loro produzione letteraria di motivi ‘escrementizi’ quali il letame e i pozzi neri (di cui vedremo più avanti un esempio eloquente da Pasternak), ma senza vedere al di là del portato ‘scabroso’ di queste immagini:

Пильняковщина, несомненно импрессионистски острое описание “углов” революционного быта, его задворок, возникших в железном беге революции навозных куч и помойных ям. Кривое и сильно увеличенное описание гнойников—этот типичный для попутчиков (не слишком ли поспешно приклеен большинству этот левый для них ярлык) тематический материал легко находит место на гостеприимных страницах “Красной Нови”.⁸⁵

Nel suo articolo Aleksandr Zonin critica apertamente Pil’njak, ed è ammirabile perlomeno il riconoscimento di un motivo che accompagnerà lo scrittore durante tutti gli anni Venti. Pensiamo a passaggi come il seguente, in cui il letame si associa chiaramente alla pulsione creativa che ispira storie e al richiamo verso il basso della dimensione elevata-lirica (la luce della luna):

Луна поблескивала в навозе перед избой. За избой вверх к лесам шла гора, заросшая орешником и неклёном, — Маряша все время прислушивалась к колокольчику в орешнике, чтобы не зашла далеко корова. Дверь в избу была открыта, и там стонал

⁸³ L. MARINELLI, *Merda, potere e verità*, cit., p. 174.

⁸⁴ J. FALÉN, *Isaac Babel*, cit., p. 35.

⁸⁵ A. ZONIN, *Nado perepachat' (o literaturnom otdele 'Krasnoj novy')*, “Na postu”, 2-3, 1923, p. 218.

ослепший мужик. Кузя встал с полена, лег на навоз перед порогом, стал продолжать сказку (SSPi 2, 400, *Mat'syra-zemlja*).

Al tentativo dei discorsi ufficiali di eliminare determinate sfere dell'esperienza, compresa quella della guerra, di relegarla allo stato di 'rifiuti' della società, il recupero letterario del motivo degli escrementi ricorda la dimensione finita del corpo, insieme a quel «grande 'rimosso' della cultura occidentale»⁸⁶ che è la morte⁸⁷ nonché i «limiti, se non proprio l'insensatezza (e la menzogna), di costruzioni ideali e ideologiche che pretendano di trascendere (o negare) la sostanziale corporeità e al tempo stesso l'imprescindibile socialità e temporalità materiale dell'essere umano»⁸⁸. Volgere lo sguardo altrove permette di eludere le conseguenze materiali, spesso crude, delle decisioni prese a un livello astratto. Questa rimozione è stata progressivamente facilitata, a partire dal XIX secolo, dall'implementazione dei sistemi fognari: un progresso tecnico che, paradossalmente, ha consentito di ignorare la componente più elementare della propria esistenza, mentre si continua a costruire ideali che prescindono da essa.

Il potere sovietico, nell'autoinvestirsi della missione di imporre una giustizia terrena, mirava a emanciparsi da ogni forma di trascendenza che sottolineasse l'incompiutezza e l'imperfezione umana⁸⁹. Questa volontà di superamento, tuttavia, si scontrava platealmente con una realtà materiale arretrata, fatta di sovraffollamento e carenze infrastrutturali endemiche, come ben illustrano i dati sulla Mosca del 1925 riportati da Tricia Starks:

Even with progress, there were still problems. Moscow contained 26,586 properties in 1925, with roughly sixty inhabitants per dwelling. The average property was divided into eight apartments, leaving roughly eight people per apartment. Of these dwellings, teeming with humanity, 35 percent had running water, 62 percent had sewers, and just over 11 percent enjoyed

⁸⁶ L. MARINELLI, *Merda, potere e verità*, cit., p. 165.

⁸⁷ Così si esprime sul tabù della morte nell'età moderna Benjamin: «Da molti secoli si può constatare come, nella coscienza comune, l'idea della morte perda progressivamente la sua onnipresenza e isticità. Nelle sue ultime fasi questo processo si svolge in forma accelerata. E nel corso del XIX secolo la società borghese, con istituti igienici e sociali, pubblici e privati, ha ottenuto un effetto secondario che è stato forse il suo principale scopo inconscio: quello di permettere agli uomini di evitare la vista dei morenti. La morte, un tempo evento pubblico e sommamente esemplare nella vita del singolo [...], la morte, nel corso dell'età moderna, viene progressivamente espulsa dal mondo percettivo dei viventi» (W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. R. Solmi in ID., *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino 2004, p. 329).

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ In questo senso Harold Fromm afferma che «television and toilets have made the need for God superderogatory» (H. FROMM, *From Transcendence to Obsolescence: A Route Map* in ID., C. Glotfelty, eds., *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens GA 1996, p. 32).

central heating. While city services expanded and contributed to a decrease in health problems, they remained far from adequate⁹⁰.

La letteratura serve anche a rammentare alla società gli aspetti del suo funzionamento, individuale e collettivo, che destina all'esilio della pattumiera o dell'oblio, ma che nondimeno restano a marcire o riemergono dove meno li si vorrebbe trovare: «Но поле по обе стороны дороги было усеяно испражнениями. Бородатый мужик в медных очках и в тирольской шляпке, читавший в сторонке газету, перехватил мой взгляд и сказал: — Человечи зовемся, а гадим хуже шакалов. Земли стыдно...»⁹¹ (SSB 2, 159-160, *Ivany*). Ma la radicalità di questa trasformazione artistica non è tanto nella valenza 'impegnata', quanto nello sposare il partito del non funzionale in modo gioioso, trovarvi nutrimento e materiale, in linea con la figura di artista scarabeo proposta dal drammaturgo libanese Wajdi Mouawad:

Un artiste est un scarabée qui trouve, dans les excréments mêmes de la société, les aliments nécessaires pour produire les œuvres qui fascinent et bouleversent ses semblables. L'artiste, tel un scarabée, se nourrit de la merde du monde pour lequel il œuvre, et de cette nourriture abjecte il parvient, parfois, à faire jaillir la beauté⁹².

2.1.3. Vomito

Nei loro racconti Babel' e Pil'njak introducono l'immagine del vomito, più concreta rispetto all'immagine del sangue e soprattutto scevra del carico di mitizzazione di cui quest'ultima si ammantava nel discorso della propaganda militare e religiosa⁹³. Innalzato o degradato, a seconda dei punti di vista, a puro simbolo, il motivo del sangue ha perso nel processo la sua materialità umorale, così presente, invece, nell'immagine del vomito o degli escrementi. Pensiamo anzitutto alla storia apocrifia del figlio di Gesù narrata da pan Apolek:

⁹⁰ T. STARKS, *The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State*, University of Wisconsin Press, London 2008, p. 128.

⁹¹ Il passaggio è tuttavia segnato da una certa ambivalenza, in quanto la presenza degli escrementi, simbolo della morte e della fine, in un campo, simbolo invece della vita e della rigenerazione, potrebbe suggerirne una funzione fertilizzante, fruttifera, rispondente ai valori del grottesco.

⁹² W. MOUAWAD, *Le scarabée* in *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, textes réunis par P. Coutant, Joca Seria, Nantes 2009, p. 115.

⁹³ S. COLE, *At the Violet Hour*, cit., pp. 43-44.

Так началась в углу, пахнувшем елью, история о браке Иисуса и Деборы. Эта девушка имела жениха, по словам Аполека. Ее жених был молодой израильтянин, торговавший слоновыми бивнями. Но брачная ночь Деборы кончилась недоумением и слезами. Женщиной овладел страх, когда она увидела мужа, приблизившегося к ее ложу. Икота раздула ее глотку. Она изрыгнула все съеденное ею за свадебной трапезой. Позор пал на Дебору, на отца ее, на мать и на весь род ее. Жених оставил ее, глумясь, и созвал всех гостей. Тогда Иисус, видя томление женщины, жаждавшей мужа и боявшейся его, возложил на себя одежду новобрачного и, полный сострадания, соединился с Деборой, лежавшей в блевотине. Потом она вышла к гостям, шумно торжествуя, как женщина, которая гордится своим падением. И только Иисус стоял в стороне (SSB 2, 64-65, *Pan Apolek*).

Pan Apolek, il narratore di questa storia, è un pittore con il vizio del bere, arrivato a Novograd da luoghi ignoti in compagnia di un suonatore di fisarmonica cieco. Viene ingaggiato per affrescare la chiesa locale, senonché i suoi affreschi vengono considerati blasfemi e sono il centro di una lunga disputa con la chiesa. Nel frattempo Apolek passa a rifornire le case degli strati bassi di Novograd con quadri a soggetto sacro in cui figurano gli stessi committenti, le loro famiglie, e, dietro un compenso aggiuntivo, i loro nemici personali nelle vesti di Giuda Iscariota. Il vicario convocato da Dubno per riportare l'ordine in città si dice preoccupato per l'attività di questo pittore, quasi eletto a rango di eretico, che innalza il popolino peccatore di Novograd alla santità, per di più vita natural durante. Contro questo punto di vista, e in considerazione della storia di Debora e Gesù che qui più ci interessa, ci sembra che l'intenzione del testo non sia tanto quella di elevare l'umano al divino, ma di riportare la divinità a una dimensione umana e corporea.

Il vomito, insieme agli altri umori del corpo, viene ritenuto impuro perché si manifesta al limite tra interno ed esterno, debordando dai confini sotto forma di flusso, emissione o versamento⁹⁴, come fa notare Kristeva parlando dell'ideale di un'identità incontaminata promossa nell'Antico Testamento. In questo senso il Nuovo Testamento rappresenta un rapporto completamente diverso rispetto al corpo e alla sua fisiologia: Cristo si apre al contatto con i peccatori, i lebbrosi e gli ammalati⁹⁵, è dunque coerente che si congiunga a Debora:

⁹⁴ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, cit., p. 121.

⁹⁵ Ivi, p. 135.

«Принцип аполекского евангелизма относительно прост: Христу приписывается все низкое, все негативное, все отвратительное — невеста, лежащая в блевотине, оказывается единственно возможной христовой невестой»⁹⁶.

L'abbassamento attuato nella storia è letterale, l'azione e i personaggi sono fisicamente portati alle parti basse del corpo, agli organi digestivi e genitali, dove fanno esperienza di rinnovamento, in un processo quasi 'metabolico'. Bachtin ricorda che il corpo si configura sempre come un'esperienza ambivalente: espelle perché può ingerire; la sfera alta del pensiero, fecondata dal contatto con la sfera bassa, si rinnova. Il motivo del banchetto, degli scherni del fidanzato e degli invitati, nonché del travestimento di Gesù sono tutti tratti carnevaleschi (anche se non c'è comicità). Nell'assunzione di diverse identità Michail Jampol'skij individua uno dei tratti caratterizzanti della figura di Gesù nel Nuovo Testamento, dove viene fatto passare per sacrilego e criminale⁹⁷.

Il vomito appare come sintomo di un'assimilazione impossibile e dell'attivarsi di un processo di esclusione in due racconti di Pil'njak. In *Bolšoe serdce* l'imprenditore inglese Mr. Gray si trova invitato, insieme ai suoi collaboratori, al banchetto del capo mongolo (*gun*, unno) con cui vogliono concludere degli affari:

Мистер Грэй окидывает взглядом своих спутников, — они бледны, они давятся кониной. И первым движением мистера Грэя было встать, побежать. Но — он сидит в наморднике. Он уже ничего не видит. Он покорно берет конину руками. Потом он пьет монгольский чай, который варится с солью, с пшеном и с бараньим салом. [...] Гун сидит неподвижно, немигающие его глаза смотрят пустыней. Гун ничего не ест, — но вельможи гуна ловко цапают руками горячее мясо и ловко его засовывают в рот, сгибаясь над столами, порывая, облизывая пальцы. Англичане едят поспешно, не глядя, что едят. Англичане уже ничего не говорят. Гун заводит граммофон с китайскими пластинками, которые на ухо европейца кажутся вырождением музыки (SSPi 3, 103, *Bolšoe serdce*).

Già sul piano della sintassi vediamo emergere una struttura oppositiva che vede alternarsi proposizioni del tipo soggetto – predicato – complemento in uno schema enfatizzato dalle ripetizioni. All'inizio abbiamo sei proposizioni in cui il soggetto è Mr. Gray (la prima

⁹⁶ M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II* in ID., A. ŽOLKOVSKIJ, *Babel'/Babel*, cit., p. 272.

⁹⁷ Ivi, p. 271.

volta indicato con il nome, le cinque seguenti con il pronome personale *on*), seguono due proposizioni per il *gun*, una serie di verbi riferiti ai nobili, di nuovo il gruppo complessivo dei tre inglesi per due proposizioni e in chiusura torna in posizione di soggetto il *gun*.

Trovandosi in posizione di superiorità, il capo mongolo si limita a osservare gli ospiti che mangiano, senza partecipare. Le circostanze sono ambigue: da una parte la situazione rispetta il principio per cui i maggiori di grado godono di una presenza incorporea, in contrapposizione agli inferiori di grado, la cui corporeità è invece enfatizzata⁹⁸. D'altra parte, l'astensione dal godimento del banchetto rientra nella logica dello scambio simbolico: colui che solitamente riceve (onore, tributi, fedeltà) adempie in questo caso all'obbligo di restituire nel dono. Questi obblighi tracciano le coordinate di una società dalle gerarchie piuttosto fluide, basata sulla reversibilità dei beni e sulla preminenza dei rapporti di relazione⁹⁹.

La critica di una componente così astratta della civiltà occidentale viene introdotta a partire da un episodio concreto, quello del disgusto alimentare. La scena del banchetto sottolinea infatti la difficoltà degli inglesi a relazionarsi con le abitudini locali, nel caso specifico con il cibo, nei confronti del quale si trova riassunta la loro doppia ostilità verso il corpo e verso l'alterità culturale. La reazione di disgusto di fronte a ingredienti, combinazioni e modi di preparazione e di consumo del cibo diversi assegna implicitamente ai mongoli dei tratti di animalità. Delle due direzioni in cui la bocca può trovarsi impegnata, quella del mangiare (fuori → dentro) e quella del parlare (dentro → fuori), la seconda è interrotta. Il piacere della bocca, sublimato dall'Occidente nel potere fagocitante della parola di fronte a elementi eterogenei, si scontra con qualcosa di inassimilabile. La sola via d'uscita da questa impossibilità è quella di un rigetto completo. La dinamica tra inglesi e mongoli rappresentata tramite il vomito riflette le conclusioni tratte da Mary Douglas sul fatto che tutte le zone marginali celano in sé la possibilità del pericolo:

Any structure of ideas is vulnerable at its margins. We should expect the orifices of the body to symbolise its specially vulnerable points. Matter issuing from them is marginal stuff of the most

⁹⁸ L'imposizione di una condizione di visibilità o esposizione completa e 'contaminante' è caratteristica delle istituzioni totali (E. GOFFMAN, *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Anchor Books, Garden City – New York 1961, p. 24), come ad esempio all'interno dei manicomi, dove i degenti sono sottoposti a una sorveglianza continua, a uno sguardo costante (L. PICCOLO, *Reperto X. I luoghi della follia nella letteratura russa e sovietica*, Nova Delphi, Roma 2024, p. 68).

⁹⁹ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 21.

obvious kind. Spittle, blood, milk, urine, faeces or tears by simply issuing forth have traversed the boundary of the body. So also have bodily parings, skin, nail, hair clippings and sweat. The mistake is to treat bodily margins in isolation from all other margins¹⁰⁰.

A pasto finito gli inglesi si accommiatano rapidamente e si dirigono verso il vagone treno in cui sono alloggiati, ma prima ancora di arrivare sono sopraffatti dalla nausea e obbligati a fermarsi:

Грэй останавливает автомобиль, выходит из него. Мистер Грэй всовывает два пальца в рот и тошнится, — затем из термоса он пьет касторку, разведенную черным кофе, — лицо мистера Грэя бледно, глаза залиты слезами, — лицо его постарело лет на тридцать, указало, что он уже очень не молод. Тогда остальные англичане также слезают, чтобы тошниться. Переводчик-бой спокойно стоит у крыла автомобиля — он говорит покойно: — Господа англичане желали на обратном пути заехать в монгольский монастырь посмотреть лам. Господа англичане прикажут свернуть туда? (SSPi 3, 104, *Bolšoe serdce*).

Il disgusto alimentare, per Kristeva, è «la forme la plus archaïque de l'abjection»¹⁰¹, interpretata come invasione dell'io da parte dell'altro (alimenti, rifiuti, sporcizia) da cui il corpo si protegge provocando dei conati di vomito¹⁰². D'altronde già nel 1917, nel saggio *Il tabù della verginità*, Sigmund Freud teorizza che la nausea sia l'impulso psichico che guida l'uomo a riconoscere cosa è accettabile e cosa è repulsivo, specie di bussola fisiologica dell'identificazione sociale e culturale e reazione all'emergere di tratti 'primitivi' legati alla fase evolutiva antecedente alla postura eretta, quando a prevalere era il senso dell'olfatto legato alle pulsioni orali e anali¹⁰³.

Come la società, nel costituire la propria identità, si epura di ciò che concepisce come non-Io 'contaminante', così per identificarsi con un soggetto di cognizione e volontà (oppure con il ceto dominante nella gerarchia socioeconomica), il corpo viene estromesso nelle sue manifestazioni non accettabili. Come già visto per Babel', il vomito minaccia il confine tra

¹⁰⁰ M. DOUGLAS, *Purity and Danger*, cit., p. 122.

¹⁰¹ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, cit., p. 10.

¹⁰² All'estremo opposto si trova invece la pratica, attestata storicamente nella cultura conviviale antico romana, di indurre il vomito per proseguire nel banchetto, ossia per aumentare esponenzialmente la capacità dell'io di ingerire e assimilare l'Altro da sé.

¹⁰³ M. HORKHEIMER, T. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. R. Solmi, Einaudi, Torino 1966, p. 251.

l'interno e l'esterno, in questo caso non solo del corpo, ma anche dell'individuo e del gruppo, generando disagio e resistenza in un sistema costruito sulle separazioni. Jacques Derrida individua nella bocca l'organo di commistione assiologica cui è delegata allo stesso tempo la funzione più alta dell'uomo, la parola, e quella più bassa, l'ingerimento dei cibi in un verso, o all'estremo opposto, il vomito:

E la divisione tra tutti i valori opposti in un dato momento o in un altro passerà dalla bocca: ciò che essa trova buono o trova cattivo, secondo la sensibilità o l'idealità, come tra due maniere di entrare e due maniere di uscire dalla bocca: di cui una sarebbe espressiva e emettrice (del poema nel migliore dei casi), l'altra vomitiva o emetica¹⁰⁴.

Il vomito trasgredisce inoltre all'ideale dell'autoaffezione. Nell'atto del parlare la bocca è autosufficiente, non viene a contatto con elementi esterni e funziona come emissario e tramite della dimensione interiore e ideale dell'uomo. In questo quadro il vomito è un movimento contrario all'atto espressivo più alto, la parola (esponenzialmente attuata nella poesia e nella preghiera). L'interno dell'uomo non è fatto di idee, ma è ancora corpo, nella sua presenza sensibile (tatto, olfatto, gusto o piuttosto disgusto) e nel suo viscoso sfuggire alle definizioni verbali.

Nella scena degli inglesi che 'vomitano' la paura di un'invasione fisica e culturale sono parallele e la 'sconfitta' ha luogo su entrambi i piani, come confermato dalla domanda (retorica) dell'autista-interprete mongolo, che si informa sul desiderio espresso dai clienti di visitare il monastero dei lama: «Переводчик-бой спокойно стоит у крыла автомобиля — он говорит покойно: — Господа англичане желали на обратном пути заехать в монгольский монастырь посмотреть лам. Господа англичане прикажут свернуть туда?» (SSPi 3, 104, *Bol'soe serdce*). La curiosità risvegliata dal monastero, inquadrato come attrazione esotica di un turismo dai connotati coloniali, era stata formulata durante il viaggio di andata:

Англичане решают заехать туда на обратном пути. Мистер Смит толкует: — Вы знаете, — говорит он, — каждого первенца монголы отдают в монахи, в ламы. Ламы околачиваются около своих монастырей, ничего не делая, существуя за счет подаяний. Ламы считаются полусвятыми, и к ламам монгольская мораль посылает всех монгольских

¹⁰⁴ J. DERRIDA, *Economimesis*, cit., p. 62.

женщин, с которыми ламы свяшенно совокупляются. Было бы совершенно неплохо побыть месяца три Ламою (SSPi 3, 97, *Bol'shoe serdce*).

L'approccio reificante a una cultura altra mostra, nell'ultima frase, la sua affinità con quello che pone in posizione di inferiorità e di reificazione i corpi delle donne. D'altronde già nella *povest'* *Mat' syra-zemlja* (Madre umida-terra) scritta nel 1924 e pubblicata l'anno seguente su "Krug" il vomito appariva come la reazione radicale di Nekul'ev al manifestarsi materiale dei principi del comunismo presenti in lui in forma ideale e incarnati invece nella realtà cruda del lavoro di Arina, di cui il protagonista si era invaghito. Il veicolo della presa di consapevolezza del coincidere di attrazione e repulsione è proprio l'odore di Arina. Una perfetta esposizione letteraria delle tesi freudiane già citate, dove il passaggio alla postura eretta allontana l'uomo dal contatto olfattivo con le scie delle femmine, che in seguito ricorderanno questa componente animale della sua natura e quindi nella loro forza ambivalente rappresentano un'esperienza critica:

Арина заговорила деловито, но очень поспешно, так показалось Некульеву: — Кожа идет на обделку, жировые вещества идут на мыло, белками мы откармливаем свиней. Сухожилия и кости идут на клееварню. Потом кости размалываются для удобрения почвы. У нас все используется. Руки Арины были в крови, земля залита была кровью, — рабочие обдирали лошадь, другие конские трупы валялись уже ободранные, — лошадь подвесили за ноги, на блоке, к виселице. Некульев понял; здесь пахнет так же, как всегда от Арины, и он почувствовал, что горло его сжала тошнотная судорога. Некульев приложил руку ко рту, точно хотел рукою зажать рвоту, — повернулся и молча пошел вон, за заборы, в степь. [...] Больше Некульев не видел Арины — — (SSPi 2, 422, *Mat' syra-zemlja*).

Passiamo a considerare il *Rasskaz o ključach i gline*, in cui si segue la traversata in mare degli emigranti ebrei russi verso il porto di Giaffa (Tel Aviv)¹⁰⁵. Sin dalla partenza ai passeggeri

¹⁰⁵ In seguito alla Prima guerra mondiale sono soprattutto gli Stati Uniti e la Gran Bretagna a incoraggiare il 'rimpatrio' o *alijah*, il ritorno degli ebrei in patria dalla diaspora. La quarta ondata di *alijah* vede partire circa 23.000 ebrei, provenienti in gran parte dall'Europa centrale e orientale. Il potere sovietico cercherà la soluzione alla questione ebraica – verso cui si era mostrato ambivalente (alle campagne contro l'antisemitismo si aggiungono quelle antireligiose, quindi rivolte anche contro gli ebrei) – nell'istituzione della regione ebraica autonoma con capoluogo Birobidžan (Estremo Oriente) nel 1934. L'intento ufficiale era quello di rinforzare il socialismo nelle regioni più remote dell'Unione Sovietica (H. LÖWE, *Reconstructing in the Image of Soviet Man: The Jews in the Soviet Union, 1917-1941*, "Cahiers slaves", 11, I, 2010, p. 295).

viene vietato di intonare i canti ebraici, se non in orari determinati dal capitano, ma è soprattutto l'arrivo in Palestina a mettere fine a una attesa piena di speranza: ad aspettarli c'è l'annuncio di un attacco degli arabi poco diverso dai pogrom subiti, che speravano essersi lasciati alle spalle, e l'invito ad ammainare la bandiera sionista. I passeggeri di terza classe, salvo un gruppo fortunato e simbolico di trecento persone, scelte sulla base dell'ordine alfabetico, sono sottoposti a bagni antiparassitari e messi in quarantena in un luogo facilmente accessibile agli arabi¹⁰⁶. Il mal di mare di cui soffrono i passeggeri rivela l'impossibilità di una assimilazione e il rigetto della componente ebraica quale elemento estraneo dal corpo nazionale (di partenza e di arrivo). Collocato tra due terre, il rifiuto è performato attraverso i corpi ebrei, estenuati dalla sete, dalla stanchezza e dalla nausea:

Люди тогда хворали морской болезнью. Человеческие тела завалили все палубы. Первыми затошнились женщины, потеряли в болезни стыд. Стонали, причитали, валялись, не следя за платьями, их рвало тут же на палубы, около их подушек и голов. Иные висели над бортами, и ветер метал их волосы. За бортом величествовали стихии. На борту страдали люди. Меж тел ходила команда, иных тащила к борту, иным притаскивала воды, иных водила по сортирам. Ходил по палубам молчаливый доктор, больные просили у него спасения, — доктор отмалчивался, лишь изредка, неизвестно почему, спрашивал у женщин таинственным голосом, — «а что, понос имеется?» — женщины поспешно рассказывали обо всем том, как варит их желудок, — и доктор проходил мимо. Когда доктор видел уж очень побледневшие лица, уж очень запекшиеся губы, он говорил санитарам, чтобы облили холодной водой и относили на спардек, к трубам, на ветер и туда, где меньше качало (SSPi 3, 328-329, *Rasskaz o ključach i gline*)¹⁰⁷.

Il divieto del canto si riversa nella funzione emetica individuata da Derrida. Nel suo saggio, commento a *La critica del giudizio* di Kant, il filosofo francese insiste sul fatto di intendere il vomito non come l'azione del vomitare, in cui il soggetto può ancora aggrapparsi alla convinzione di indurre il vomito di propria volontà come nella scena di Mr. Grey, ma come

¹⁰⁶ L'alternativa di aspettare qualche giorno in mare, suggerita al capitano dai funzionari inglesi locali, è depennata come troppo costosa: «англичане предлагали судну уйти на эти дни в море; капитан широкоруко охотал, пил водку и доказывал, что каждый день простоя стоит ему двести фунтов, — тем паче, что пассажиров надо кормить» (SSPi 3, 334).

¹⁰⁷ Sul motivo della nausea cfr. un altro racconto 'nautico' di Pil'njak, *Speranza* (1923): «[П]лохо тому, у кого закачается в глазах горизонт, единственное некачающееся, — тогда его стошнит в морской болезни нехорошей, мутной, собачьей тошнотой» (SSPi 3, 299).

risultato materiale del processo dell'emesi, percepito dal soggetto come quanto di più alieno ci sia¹⁰⁸.

Vale la pena soffermarsi sul personaggio del mozzo, che con i suoi suoni – non esprimibili *literami*, a caratteri o in lettere, in ogni caso per iscritto – si diverte a provocare i conati dei passeggeri:

По палубам со шваброй ходил боцман, покойный человек; он подходил к тем, кто томился, и спрашивал: — “что, мутит?” — и производил тот звук, который не передать литерами, который производится во время рвоты, “ы-ык”, — и человека сейчас же судорожно тошнило от этого звука; боцман шваброй растирал по палубам рвоту и говорил: — “Самое верное дело поблевать, сразу легче. Опять же я подмыл!” — За бортом стихийствовало море. В эти часы особенно много было людей в моленной. Во мраке там нечем было дышать от запаха рвоты. Огни свечей метались от качки. Там иступленно молились люди, страдающие качкой, горе поднимая запекшиеся бороды (SSPi 3, 329, *Rasskaz o ključach i gline*).

Yk potrebbe anche essere l'antenato onomatopeico della parola tedesca *Ekel* (disgusto) – che Derrida cita da Kant – situato al limite dell'esprimibile¹⁰⁹. Il vomito trasgredisce in questo senso al principio di rappresentabilità, 'trascendibilità' o codificabilità posto a fondamento, insieme a quello della trasparenza e dell'autoaffezione, al sistema dominante nella filosofia occidentale. Il vomito non è soltanto irriducibile a livello intellettuale, ma non è nemmeno rappresentabile simbolicamente. Se infatti l'estetica tradizionale può tollerare, sublimandola, la presenza del brutto, del doloroso o del mostruoso¹¹⁰, il vomito è radicalmente non 'idealizzabile', cioè non può essere trasceso in piacere negativo:

¹⁰⁸ J. DERRIDA, *Economimesis*, cit., p. 70.

¹⁰⁹ Si potrebbe tracciare un parallelo in tal senso con l'episodio delle difficoltà di pronuncia della *ery* russa da parte del personaggio belga di Dikich in *Detstvo Luvers*: «Диалог в “Детстве Люверс” строится так, чтобы его видели – точно так же, как читателем должен быть увиден словесно описываемый пейзаж. [...] Он тяготее к превращению из “обмена репликами” в “диалог” [...] между произнесенным и непроизнесенным, к такому перераспределению материала, когда “прямой” речи поручаются внешне случайные, обрывочные и “бессодержательные” слова (вплоть до простой фиксации речевых аномалий – вроде образцов беспомощного овладения Негаратом русским “еры”» (L. FLEJŠMAN, *K charakteristike rannego Pasternaka*, “Russian Literature”, 12, 1975, p. 100).

¹¹⁰ A questo proposito si veda U. ECO, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007.

Vecchio *topos*: le furie, le malattie, le devastazioni della guerra, ecc., possono fornire delle belle descrizioni e «perfino essere rappresentate in delle pitture». Il brutto, il male, l'orribile, il negativo in generale non sono dunque inassimilabili al sistema. Una sola «cosa» è inassimilabile. Essa formerà dunque il trascendentale del trascendentale, il non-trascendentalizzabile, il non-idealizzabile, ed è il *disgustoso*¹¹¹.

L'emesi appartiene alla sfera dell'impronunciabile, dell'indicibile, la non-parola del corpo, quel buco nero di significato intorno al quale si costruisce il testo e il senso. Non ribalta la dicotomia ri-istituendola al contrario, ma la estroflette. Non rappresenta niente: è ciò che resta, il rifiuto sul quale si basa la civiltà occidentale. Il vomito concretizza la materialità e l'assurdità del tentativo di accedere a un' 'interiorità pura', non mediata dal linguaggio, mostrando (organo principe della razionalità in contrapposizione alla bocca) l'irriducibilità e la fluidità, ossia resistenza alla definizione, del corpo, materia e non simbolo. Non è dato agli uomini avere un rapporto diretto e incontaminato né con la propria interiorità, vista sempre come insieme di idee, né con quella degli altri, né con i 'concetti' del mondo. Il vomito testimonia come l'uomo sia un corpo che si trova inserito in contesti precisi, con precisi pasti, rumori, odori e fonti di disgusto. I rumori del corpo fanno breccia nell'ideale di una comunicazione eterea e oggettiva nella misura in cui è sotto il controllo di un soggetto parlante depositario di giudizi e di classificazioni (proprio / altrui, umano / animale, cristiano / ebreo, uomo / donna).

Dall'analisi di Derrida, che giudichiamo pertinente per la lettura dei racconti di Pil'njak, il vomito emerge come il grande escluso del sistema logofonocentrico della filosofia occidentale, costruito intorno al nucleo ordinatore del Logos¹¹². Il sistema si forma intorno ai valori della chiarezza, della presenza e della trasparenza del significato, perseguiti sulla base di un'eliminazione sistematica degli agenti contaminanti. In quanto manifestazione del corpo al di fuori dei suoi confini fisici, ma anche al di fuori del controllo intellettuale e volitivo

¹¹¹ J. DERRIDA, *Economimesis*, cit., p. 72.

¹¹² Sistema costruito sulla contrapposizione delle categorie interno/esterno, dove all'interno (anima, spirito, intelletto) si attribuisce superiorità sull'esterno (corpo); seguendo tale logica oppositiva anche il significato – l'anima della lingua – viene privilegiato sopra al significante, abito convenzionale della lingua, dove l'accento è posto sulla sua funzione di mezzo di comunicazione, limitante e imperfetto, tra l'uomo e il mondo. La parte -fono- del termine che potrebbe sembrare sfuggire alla logica appena delineata indica un'altra dicotomia istituita dal sistema, quella tra oralità e scrittura, dove il primato è accordato all'oralità in quanto 'originaria' alla parola e al soggetto parlante.

dell'uomo, l'emesi nega l'ideale di padronanza e coerenza. In quanto atto di espulsione, si oppone al processo di assimilazione che caratterizza la ragione filosofica, il cui linguaggio forza qualsiasi componente eterogenea dentro a una formulazione di significato. Il vomito è quindi un elemento di disturbo e disordine non assimilabile, un'alterità radicale.

In un sistema più aperto all'aspetto corporeo, come quello delle società basate sullo scambio simbolico descritte da Galimberti e in parte da Derrida, potremmo assistere a un processo di significazione diverso, in cui una porzione del senso è sacrificata al silenzio e in tal modo non si irrigidisce in un codice fisso. Anche nelle società precapitalistiche i segni sono chiaramente distribuiti nel mondo – sarebbe impossibile in tal caso orientarsi al suo interno – ma essi restavano fluttuanti, non si cristallizzano in un rapporto biunivoco tra significante e significato; da ciò deriva un surplus di significanti che impediscono a una cosa di significare soltanto se stessa. Il rigetto di un principio della classificazione viene garantito «lo scambio diretto dei significati, che così diventano ovunque percepibili e in nessun luogo identificabili»¹¹³. Nell'introduzione momentanea del disordine all'interno del discorso si liberano delle forze impiegate in occasione di riti di passaggio legati alla riconfigurazione del gruppo sociale (nascite, morti, matrimoni, ecc.), ovvero nei momenti in cui si va assestando un nuovo orientamento del gruppo nel mondo. Potremmo considerare in quest'ottica la traversata marittima del gruppo di *olim*, tenendo tuttavia a mente la funzione millenaria che il corpo del fedele svolge in momenti cruciali nella materializzazione della potenza divina, in particolare nella tradizione veterotestamentaria¹¹⁴.

2.2. Il corpo come rifiuto

2.2.1. Corpi scomodi: invalidi di guerra e disabili nella neonata società sovietica

Un anno dopo la pubblicazione del manifesto dei futuristi (Velimir Chlebnikov e Aleksej Kručënych) *Slovo kak takovoe* (1913), la proclamazione del frammento a procedimento formale precipuamente moderno trova la sua agghiacciante realizzazione nella realtà extra-testuale della

¹¹³ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 482.

¹¹⁴ Si veda E. SCARRY, *The Body in Pain*, cit., p. 184 ss.

Prima guerra mondiale, che porta con sé milioni di corpi mutilati, frammenti di carne umana¹¹⁵. La pratica di amputare in massa, soprattutto all'inizio del conflitto, fa sì che nel periodo tra le due guerre la società cittadina e rurale è obbligata a fare i conti con la vista dei segni fisici della violenza militare, adeguando la propria quotidianità alla presenza di una moltitudine senza precedenti di invalidi e mutilati, oltre che di ciechi e sfregiati¹¹⁶. I corpi mostrano ferite mai viste prima: al di là dei danni psicologici, il chirurgo militare Vladimir Rozanov riporta nei suoi scritti immagini di soldati accecati dall'acido solforico (che lasciava delle cicatrici profonde e portava le dita a rattrappirsi), dello choc irreversibile procurato al sistema nervoso dalle esplosioni di bombe e granate, di uomini che avevano perso e supplicavano di recuperare l'udito, di innumerevoli casi di paralisi persistente agli arti¹¹⁷.

La concettualizzazione della disabilità, strettamente legata alle pratiche socioculturali, è un prisma molto utile per sondare le modalità con cui una data società si relaziona con la sfera dell'alterità¹¹⁸, soprattutto in uno stato contraddittorio come la Russia sovietica. Se la retorica ufficiale assicura l'introduzione e la promozione di una società basata sull'eguaglianza e sulla sconfitta della disparità economica caratteristica dei sistemi capitalistici, tale intenzione viene a scontrarsi con il mito onnipresente della forza, della bellezza e dell'abilità fisica, ma soprattutto con una realtà meritocratica basata sulla capacità individuale di svolgere lavoro, come si evince dall'articolo 18 della prima Costituzione sovietica del 1918: «РСФСР признает труд обязанностью всех граждан Республики и провозглашает лозунг: “Не трудящийся, да не ест!”»¹¹⁹.

In una simile compagine il congedo dal fronte della guerra civile o della guerra sovietico-polacca è un obiettivo perseguito soltanto dagli obiettori di coscienza. Nel racconto *Ivany* il diacono Aggeev, dopo aver tentato due volte la fuga, si finge sordo nonostante i

¹¹⁵ L. JURGENSON, *Le corps comme enjeu de la modernité et l'expérience de la Première guerre mondiale*, “Revue des études slaves”, 87, 2, 2016, pp. 225-226.

¹¹⁶ S. AUDOIN-ROUZEAU, *Massacres. Le corps et la guerre* in J. Courtine, dir., *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Editions du Seuil, Paris 2006, p. 309.

¹¹⁷ Citato in A. SUMPF, *The Broken Years: Russia's Disabled War Veterans, 1904-1921*, Cambridge University Press, Cambridge 2022, p. 23.

¹¹⁸ M. RASELL, E. JARSKAJA-SMIRNOVA, *Conceptualising Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union* in Ead., eds, *Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union. History, Policy and Everyday Life*, Routledge, Oxon – New York 2011, p. 3.

¹¹⁹ Institut marksizma-leninizma pri CK KPSS, *Dekrety sovetskoj vlasti. Tom II. 10 marta – 20 ijulja 1918 g.*, Politizdat, Moskva 1959, p. 553.

sotterfugi tesigli dal cocchiere Akinfiev, incaricato di portarlo al tribunale rivoluzionario di Rovno. Alla fine, a causa dei ripetuti, improvvisi spari a filo di orecchie, il diacono confessa a Ljutov di aver effettivamente perso l'udito durante il viaggio. Al di là del contrasto ideologico tra Aggeev e Akinfiev, i due condividono le ristrettezze della loro condizione, da quella della vita in carrozza alla scarsità di cibo. Il diacono adempie le funzioni assistenziali imposte in primo luogo dalla sua vocazione religiosa – e solo esteriormente dalla posizione di inferiorità in cui si trova rispetto – somministrando ad Akinfiev le punture contro la neurosifilide. L'espressione «беса выгонять» (SSB 2, 158, *Ivany*) usata dal cosacco in questi casi unisce ironicamente l'alto compito di esorcizzare i mali accordato ai rappresentanti religiosi in epoca zarista e la realtà umiliante che vede il diacono inginocchiarsi di fronte al corpo denudato del suo cocchiere-aguzzino. L'ironia nasce anche dalla sproporzione tra l'incarnazione del messaggio evangelico e la mediocrità della figura su cui ricade. Alla fine, la simbologia sottesa al racconto trapela per accumulazione di immagini, a cominciare dalla scoperta del sacro nel profano, per finire con la ripetuta spartizione di una zampa di manzo, verde e putrefatta, custodita nel sacco di Akinfiev.

Nel codice di comportamento dei cosacchi, le leggi valide in periodi di pace perdono di autorità e vengono interamente sostituite dalla lealtà nella partecipazione alla violenza, nonché dal sacrificio dei propri principi a favore della solidarietà con il commilitone dalle mani sporche di sangue. La vecchia coscienza può apparire soltanto sospetta in tempo di guerra, in cui, come afferma Maurice Merleau-Ponty,

Dire la verità, agire in coscienza, sono gli alibi della falsa moralità: la vera moralità non si occupa di ciò che pensiamo e vogliamo, ma di ciò che facciamo, ci costringe ad assumere un punto di vista storico nei nostri stessi confronti. Pertanto, il comunista diffiderà della coscienza: in se stesso e negli altri¹²⁰.

Abbandonare il mestiere di uccidere agli altri nel tentativo di sottrarsi alla responsabilità collettiva – la quale, in ogni caso, non ha bisogno della partecipazione diretta per applicarsi – equivale a un tradimento o alla diserzione, e viene punito con più severità di quella riservata ai

¹²⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Umanismo e terrore*, trad. A. Bonomi, SugarCo, Milano 1978, p. 117.

nemici militari. Akinfiev giustifica la sua ostilità verso Aggeev con tono solenne, quasi biblico («в смертельный этот час»):

поинтересуюсь узнать, подходяще ли оно нам или неподходяще, что когда враг тиранит нас невыразимо, когда враг бьет нас под самый вздох, когда он виснет грузом на ногах и вяжет змеями наши руки, подходяще ли оно нам законопачивать уши в смертельный этот час? (SSB 2, 154 *Ivany*).

Non uccidere un soldato nemico equivale a uccidere uno dei propri. Per questo quando Ljutov si rifiuta di tirare una pallottola a un compagno sventrato che glielo chiede come grazia Afon'ka Bida lo minaccia a morte («Жалеете вы, очкастые, нашего брата, как кошка мышку...» SSB 2, 92 *Smert' Dolgušova*), per questo viene tacciato di essere un *molokan*, un pacifista, paradossalmente traditore perché credente: «ты бога почитаешь, изменник» (SSB 2 187, *Posle boja*), e in quanto tale chiamato a porgere l'altra guancia: «Поляк тебя да, а ты его нет» (SSB 2 186, *Posle boja*).

Nel tentativo di recuperare il suo cavallo, ceduto a un superiore poi degradato, viene invece smobilitato dall'armata il comandante di divisione Chlebnikov: «Он не заговаривал больше о сумасбродном своем заявлении, но через неделю поехал в Ровно, освидетельствовался во врачебной комиссии и был демобилизован как инвалид, имеющий шесть поранений» (SSB 2, 115, *Istorija odnoj lošadi*). Gli smobilitati che facevano ritorno alla vita civile non trovavano delle condizioni migliori. La gran parte dei 2,7 milioni di invalidi della Prima guerra mondiale e della guerra civile, per lo più di estrazione contadina, non percepiva una pensione¹²¹. Con la legge del 25 giugno 1912 il governo russo aveva riconosciuto per la prima volta a tutto il personale militare disabile il diritto alla pensione e a protesi gratuite, venendo ad affiancare gli sforzi dei filantropi che fino a quel momento avevano rappresentato l'unico punto di riferimento per gli invalidi di guerra¹²². A partire dal governo provvisorio (febbraio-ottobre 1917) la questione dell'assistenza statale viene riformulata come un «help to self-help»¹²³ per cui dal riconoscimento del diritto a un supporto materiale senza distinzioni di sorta si passa a un piano di reintegrazione nel sistema produttivo: «Soviet state

¹²¹ B. FIESELER, *Soviet-style Welfare. The Disabled Soldiers of the 'Great Patriotic War'* in M. Rasell, E. Jarskaja-Smirnova, eds., *Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union*, cit., p. 21.

¹²² Ivi, p. 20.

¹²³ Ibidem.

care for the disabled soldiers was not provided on an egalitarian basis or according to need. It instead established a welfare hierarchy which put those who were still able to work in a considerably better position compared to those completely unable to engage in employment»¹²⁴. Quando poi, nel 1935, Stalin proclama che «жить стало лучше, жить стало веселее»¹²⁵, i disabili cominciano a essere allontanati dalle città, inviati ai lavori forzati e perseguitati come elementi socialmente pericolosi, mentre tutte le organizzazioni assistenziali esistenti vengono dichiarate non necessarie e chiuse¹²⁶.

Se in un primo momento, a seguito della guerra civile, gli invalidi di guerra potevano apparire su poster e stampe per richiamare la popolazione a un supporto che lo Stato non era in grado di fornire, con il passare degli anni la rappresentazione iconica di corpi disabili viene a mancare del tutto. Alla fine degli anni Venti, manifesti e cartelloni pullulano ormai, nota Gian Piero Piretto, dei «primi canonici corpi realisti socialisti, colmi di ottimismo, salute, euforia»¹²⁷. La promozione dell'immagine di corpi prestanti di lavoratori eroici, atleti vincenti e soldati vittoriosi assumeva, ai suoi estremi, tratti di feticismo¹²⁸:

Сталинские спортсмены (на уровне визуального образа) не потеют, не пачкаются, не перенапрягаются и не получают травм. «Новое советское тело» позиционируется как уверенно оперирующее природным и подчиненным человеку миром: от уровня конкретного предмета до уровня пространств и стихий¹²⁹.

Una corporeità estranea a questo canone diventa il connotato dei 'tipi' ideologicamente pericolosi¹³⁰. Difficilmente poteva trovare posto in un tale schema assiologico netto un soldato tornato dal fronte sul cui viso carbonizzato, come quello del cosacco Afon'ka Bida, «Вместо левого глаза [...] отвратительно зияла чудовищная розовая опухоль» (SSB 2, 138, *Afon'ka*

¹²⁴ Ivi, p. 19.

¹²⁵ *Pervoe vsesojuznoe soveščanie rabočich i rabotnic stachanovcev. 14-17 nojabrja 1935*, Partizdat CK VKP(B), Moskva 1935, pp. 368-369.

¹²⁶ B. FIESELER, *Soviet-style Welfare. The Disabled Soldiers of the 'Great Patriotic War'*, cit., p. 22.

¹²⁷ G. PIRETTO, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018, p. 147.

¹²⁸ M. RASELL, E. JARSKAJA-SMIRNOVA, *Conceptualising Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union*, cit., p. 5.

¹²⁹ V. MICHAJLIN, G. BELJAEVA, "Naš" čelovek na plakate: konstruirovanie obraza, "Neprikosnovennyj zapas", 1, 87, <https://magazines.gorky.media/nz/2013/1/nash-chelovek-na-plakate-konstruirovanie-obraza.html> (ultimo accesso 03.03.2025).

¹³⁰ Ibidem.

Bida). Gli invalidi che in assenza di un supporto dello Stato vivevano di elemosina andranno a costituire insieme ai vagabondi e alle persone senza fissa dimora una delle categorie decimate dalle grandi purghe¹³¹. I tempi sono decisamente cambiati rispetto al 1914, anno di ambientazione della prosa incompiuta *Tri glavy iz povesti* (Tre capitoli di un racconto, 1922), in cui un padre poteva tirare un sospiro di sollievo alla notizia che «у Сергей Геннадьевича, пишут из Минского, слава тебе Господи, раздробленье¹³² ноги, а слава Богу в том смысле, что есть надежда. Значит, отвоевал» (PSSPa 3, 416, *Tri glavy iz povesti*).

La discriminazione delle persone con disabilità rientra tuttavia in un panorama più ampio di valorizzazione dell'individuo a partire dalla sua performance, ossia dall'adeguatezza a svolgere lavoro, visione che si viene affermando insieme all'industrializzazione, all'urbanizzazione e alla modernizzazione, di cui lo Stato socialista si fa portabandiera. Il paradigma moderno di mercificazione dei corpi umani accomuna dunque le società capitalistiche e socialiste: in entrambe, «Modernity's demand for standardized units of (manual) labour meant that disability and other possible impediments to work were increasingly equated with deviation that needed to be regulated through reproduction, fertility, public health and other demographic policies»¹³³. La comprensione del fenomeno richiede un inquadramento che tenga conto di questioni di capacità militari, progresso tecnologico, produttività economica e discriminazione sociale¹³⁴.

Le relazioni di interdipendenza tra gli individui e le loro implicazioni più minacciose trovano un'espressione efficace nel motivo della degenerazione, di cui si preoccupa in maniera particolare Pil'njak. Non pochi dei suoi personaggi sono colpiti da una malattia venerea, e prima di diventare una delle linee tematiche principali del romanzo *Golyj god* (L'anno nudo, 1922)¹³⁵, la sifilide fa la sua comparsa nei suoi racconti. In *Človečeskij veter* si accenna all'infelice storia

¹³¹ M. RASELL, E. JARSKAJA-SMIRNOVA, *Conceptualising Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union*, cit., p. 5.

¹³² A proposito delle varianti -ье / -ие nella prosa e nella poesia di Pasternak si veda N. MICHAJLOVSKAJA, *K voprosu o kategorii variantnosti (suščestvitel'nye na -ie/-'e v jazyke B. Pasternaka)* in V. Kostomarov, red., *Voprosy kul'tury i reči* 8, Nauka, Moskva 1967.

¹³³ M. RASELL, E. JARSKAJA-SMIRNOVA, *Conceptualising Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union*, cit., p. 5.

¹³⁴ Ivi, p. 12.

¹³⁵ O. DAŠEVSKAJA, *Tema otkaza ot otcov i ideja paternalizma v proze B. Pil'njaka 1920-ch godov*, "Russkaja literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyj dialog", 9: "Otcy" i "deti" v russkoj literature XX veka, 2008, pp. 41, 44.

di Nikolaj, che ha ereditato la malattia dal padre, un ignoto *negodjaj* (mascalzone). Quest'ultimo non solo ha tenuto nascosta la propria condizione, ma non ha nemmeno riconosciuto il bambino, al quale la madre dà il cognome dell'ex marito, nonché padre del suo primo figlio, Ivan Ivanovič Ivanov. L'accento è posto sulla mancanza di responsabilità nella trasmissione della malattia a una nuova vita: «только негодяи могут осмеливаться родить больных детей: впрочем, мать тогда давно уже считала и себя негодяйкой, посмевавшей родить ребенка (и еще впрочем: человеческий суд не должен, не может быть столь строгим, как суд человека над самим собой)...» (SSPi 2, 502, *Čelovečeskij veter*). Il commento tra parentesi distanzia tuttavia il narratore dalla linea dura assunta dal partito nei confronti della politica igienica legata al sesso e alle malattie sessualmente trasmissibili dopo la Rivoluzione, ritenute uno dei maggiori pericoli per la nuova società, soprattutto considerando l'innescò di una simultanea rivoluzione sessuale. L'educazione sessuale che si rese necessaria richiamava anzitutto i cittadini sovietici a una posizione di responsabilizzazione di fronte alla collettività, in contrapposizione all'individualismo liberale imperante in Occidente – e fino a poco prima nello stesso regime zarista – causa della sua degenerazione e del suo imminente declino¹³⁶.

La sorte di Nikolaj è dunque segnata dalla malattia, manifesta fin dall'infanzia – passata, a differenza del fratello, in un orfanotrofio – nelle crisi epilettiche e nella claudicazione: «Семи лет от роду сын Николай узнал муку падучей, там, в гулком коридоре каменного приюта» (SSPi 2, 502, *Čelovečeskij veter*). Nel momento dell'incontro di Nikolaj con l'ex marito di sua madre, vengono ancora una volta sottolineati i tratti fisici legati alla sua malattia: «В комнату вошел невысокий человек, с палкой о резиновом набалдашнике, какие носят калеки. Плечи его были подняты. И в сумерках лицо с тонкими усами, как веревочки, показалось очень бледным, очень усталым» (SSPi 2, 504, *Čelovečeskij veter*). Il bastone è l'appendice su cui insiste la scena: cade ripetutamente di mano a Nikolaj e il gesto con cui Ivan Ivanovič glielo restituisce sembra l'unico legame condiviso dai personaggi, prima della separazione che rigetta entrambi nel loro mondo solitario: «Он шел поспешно, припадая на правую ногу, в

¹³⁶ F. BERNSTEIN, *The Dictatorship of Sex: Lifestyle Advice for the Soviet Masses*, Northern Illinois University Press, DeKalb 2007, p. 11.

правой руке была палка, правое плечо было поднято так, как оно бывает поднято только у очень нездоровых людей» (SSPi 2, 505, *Čelovečeskij veter*).

Potremmo interpretare i due personaggi come la personificazione, per quanto decisamente trasgressiva nella relazione di empatia stabilita tra di loro, di due momenti storici della Russia. Alla fine del XIX secolo si diffonde infatti l'idea che i difetti del corpo siano segno di un processo più profondo, di carattere storico-biologico: la degenerazione o decadenza di determinati individui, linee genealogiche e gruppi sociali, a cominciare dalla classe nobiliare, in via di declino irreversibile a causa di uno stile di vita sedentario, puntellato dalla sovrabbondanza, dai divertimenti e dai vizi. L'opera più nota a questo riguardo è il *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857) dello psichiatra Bénédict Morel, che definisce la degenerazione come una deviazione dalla norma psicofisica tale da portare all'estinzione del ramo familiare e, persino, dell'intero gruppo sociale. Tra i fattori scatenanti vengono citati «алкогольное или наркотическое отравление, социальная атмосфера, болезненный темперамент, аморальность, врожденные телесные патологии или приобретенные увечья, наследственность»¹³⁷. L'ultimo fattore risulta determinante per la protezione della cultura europea dalla 'sottospecie' (*podvid*) dei degenerati, la cui patologia viene inquadrata come un virus, dal potenziale contagioso: uno qualsiasi dei sintomi sopraelencati è il segno di un processo incontrastabile la cui incidenza aumenta con ogni nuova generazione e, in ultima battuta, conduce l'individuo all'infertilità.

I sintomi individuati da Morel, nel tentativo di definire le linee guida di una lotta contro la degenerazione, sono numerosi e vari: dalle malformazioni fisiche (asimmetria del cranio e del volto, strabismo, polidattilia e sindattilia, ipotrofia, deformità auricolari, irregolarità dentarie...) alle 'deviazioni morali' (anedonia, indolenza, depressione, temperamento nevrotico, eccessiva emotività, tendenza alla fantasticheria)¹³⁸. Simili diagnosi discriminatorie (nonché, ovviamente, mistificatorie) sono portate all'eccesso nel periodo della guerra civile, quando

¹³⁷ R. NIKOLOZI, *Degeneraty gospoda Golovlëvy. Saltykov-Ščedrin i diskurs vyroždenija XIX veka* in J. Van Baak, S. Brouwer, sost., *Telo, duch i duša v ruskoj literature i kul'ture*, cit., p. 341. Per uno studio completo della manifestazione letteraria del fenomeno della degenerazione alla fine del XIX secolo si veda invece R. NICOLSI, *Degeneration erzählen: Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre*, Wilhelm Fink, Paderborn 2018 / R. NIKOLOZI, *Vyroždenie. Literatura i psichiatrja v ruskoj kul'ture konca XIX veka*, trad. N. Stavrogina, NLO, Moskva 2019.

¹³⁸ R. NICOLOZI, *Degeneraty gospoda Golovlëvy. Saltykov-Ščedrin i diskurs vyroždenija XIX veka*, cit., p. 342.

minimi dettagli non solo del corpo, ma anche del vestiario, diventano spie dell'appartenenza sociale e possono portare a esiti fatali. In questa rivoluzione visibile, «personal appearance became a political statement»¹³⁹ e l'identificazione come elemento 'ostile' poteva avvenire sulla base di una prova arbitraria quanto l'aspetto delle mani: a Sevastopol' i rossi decidono di fucilare tutti i cittadini con le mani lisce e le unghie pulite, mentre i bianchi operano all'inverso, e, durante l'assedio di una fattoria di Omsk, un comandante condanna a morte i lavoratori dalle mani più callose. A Saratov, invece, il segretario del comitato bolscevico viene erroneamente giustiziato per il taglio del suo vestito, giudicato troppo alla moda¹⁴⁰.

Al di là di questi smistamenti mirati, nei testi è la guerra a fare, su larga scala, il vaglio della popolazione; i corpi più colpiti dalla fame, isolati e abbandonati al proprio destino sono quelli di contadini, in gran parte colpiti dal tifo e dalla tubercolosi (di cui, d'altronde, soffre anche un gran numero di soldati). La semplice possibilità di accedere al treno, ossia la possibilità di tentare di migliorare le proprie condizioni di vita, in tempo di guerra è riservata all'armata:

Поезд политотдела стал уползать по мертвой спине полей. И чудовищная Россия, неправдоподобная, как стадо платяных вшей, затопала лаптями по обе стороны вагонов. Тифозное мужичье катило перед собой привычный горб солдатской смерти. Оно прыгало на подножки нашего поезда и отваливалось, сбитое ударами прикладов. Оно сопело, скреблось, летело вперед и молчало. А на двенадцатой версте, когда у меня не стало картошки, я швырнул в них грудой листовок Троцкого. Но только один из них протянул за листовкой грязную мертвую руку (SSB 2, 192, *Syn rabbi*).

In un'alternanza di avvicinamento e allontanamento del piano focale, dove a rimanere fisso è soltanto lo scarto straniante, i campi del paesaggio attraversato sono morti quanto la mano tesa ad afferrare il manifesto di Trockij di un contadino spinto e respinto dal vagone del treno, il tutto rafforzato dall'attesa (delusa) del genitivo *ljudej* (delle persone) al posto dell'assonante *polej* (dei campi) come completamento del sintagma «по мертвой спине». Se dapprima è il piano più ampio a essere antropomorfizzato, dotato di un corpo moribondo, subito dopo il procedimento è ribaltato, e la folla di disperati che brulica intorno al treno nel vano

¹³⁹ R. STITES, *Revolutionary Dreams*, cit., p. 132.

¹⁴⁰ Ibidem.

tentativo di salire a bordo viene a rappresentare la Russia tutta, «чудовищная» e «неправдоподобная», poi di nuovo, come la risacca di un'onda, la Russia appare come una terra e un animale con il pelo popolato da pulci, non più *trojka* in volo verso il futuro, ma contadiname cencioso sulla cui schiena avanza spietata la storia.

Vale la pena confrontare l'immagine babeliana con la famosa scena del treno come assemblaggio di parti di corpi umani presente nell'opera più nota di Pil'njak, *Golyj god* (L'anno nudo, 1922):

А поезд № пятьдесят седьмой-смешанный ползет по черной степи. Люди, человеческие ноги, руки, головы, животы, спины, человеческий навоз, — люди, обсыпанные вшами, как этими людьми теплушки. Люди, собравшиеся здесь и отстоявшие право ехать с величайшими кулачными усилиями, ибо там, в голодных губерниях, на каждой станции к теплушкам бросались десятки голодных людей и через головы, шеи, спины, ноги, по людям лезли во внутрь, — их били, они били, срывая, сбрасывая уже едущих, и побоище продолжалось до тех пор, пока не трогался поезд, увозя тех, кто застрял, а эти, вновь влезшие, готовились к новой драке на новой станции. Люди едут неделями (SSPi 1, 144, *Golyj god*).

Pil'njak si sofferma sulla corporeità esasperandone le manifestazioni fisiologiche, la dipendenza dalle contingenze materiali e la precarietà biologica di fronte alla malattia, nonché i tratti individuali per cui si connota persino nel soddisfacimento dei bisogni più elementari:

Воздух в теплушке изгажен человеческими желудками и махоркой [...] люди, мужчины и женщины, отправляют свои естественные потребности, свисая над ползущими шпалами или приседая, — человек изучил во всех подробностях, как это делают, — все по-разному (SSPi 1, 144-145, *Golyj god*).

Tornando a *Konarmija*, la storia, accumulatrice di macerie nella formula di Walter Benjamin¹⁴¹, reitera uno schema secolare portato alla luce già nel paragrafo di apertura:

Начдив шесть донес о том, что Новоград-Волынский взят сегодня на рассвете. Штаб выступил из Крапивно, и наш обоз шумливым арьергардом растянулся по шоссе, по

¹⁴¹ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, trad. G. Bonola e M. Ranchetti in ID., *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 487.

неувядаемому шоссе, идущему от Бреста до Варшавы и построенному на мужичьих костях Николаем первым (SSB 2, 43, *Perechod čerez Zbruč*).

La guerra è una delle forme di violenza sistemica che agisce da spartiacque umano, partecipando concettualmente oltre che materialmente allo smembramento del corpo sociale¹⁴². Per quanto il desiderio del potere sia mantenere un'immagine integra della società, la realtà testimonia di una frammentazione interna ben al di sopra del tollerabile, e di fronte a un tessuto sociale decimato risulta insufficiente lo sforzo di rimarginare le mutilazioni dei soldati con protesi verosimili (ma scadenti), come anche l'intento di rimuovere qualsiasi traccia persistente di corpi compromessi¹⁴³ al fine di ripristinare l'emblematico braccio sovietico, icona onnipresente dei manifesti, nella sua interezza e integrità.

Alle contraddizioni della realtà degli anni Venti, in cui le visioni utopiche dei filosofi si scontrano con le costrizioni materiali oltre che politiche del nuovo regime sovietico, la letteratura affianca i suoi plurimi mondi, dove tra ciechi, zoppi e sifilitici si staglia il quadro di una società di individui frammentati, smembrati, variamente disabili.

2.2.2. Frammentazione del corpo, della società e dei paradigmi del sapere

Nei racconti di Babel', Pil'njak e Pasternak ricorrono spesso personaggi segnati da disabilità, mutilazioni e malattie, eppure non si presentano quasi mai in una condizione di isolamento generale. Spesso ci troviamo di fronte a una coppia; pan Apolek, il cui «розовое, узкое, хилое тело» (SSB 2, 58, *Pan Apolek*) è letteralmente messo a nudo di fronte agli avventori della taverna, giunge in Polonia da luoghi ignoti, in compagnia del suonatore di fisarmonica Gottfried, cieco e altrettanto deperito, con ginocchia affilate e magre dita: «Слепец сидит недвижимо в желтом и масляном блеске лампы. Склонив лысый лоб, он слушает

¹⁴² Insieme a Maksim Gor'kij, Aleksandr Bogdanov è una delle figure che in quegli anni riflette di più sulla frammentazione dell'uomo e del mondo, non senza che le sue opere – non solo di inizio secolo, ma anche nei dei lavori successivi, compresi quelli degli anni Venti (tra cui, *Bor'ba za žiznesposobnost'*, Lotta per la sopravvivenza, 1927) – risentano di influenze fëdoroviane. Concordi nell'identificare il corpo dell'individuo con il corpo collettivo, «stipulating the same fraternal relationship among disparate people as among the organs of a single organism» (M. VINOKUR, *Energetic Liquids in Pre-Revolutionary Russian Utopianism*, cit., pp. 131-132), le loro teorie divergono nelle strategie di conseguimento dello stato di unità auspicato: se Fëdorov punta alla resurrezione dei corpi dei padri, insistendo dunque sulla realizzazione materiale, Bogdanov trasponе il discorso sul piano politico e sociale, tratteggiando il passaggio a forme più giuste di governo, e in tal senso individua nell'età moderna il tempo del 'riassemblaggio' dell'uomo (*Sobranie čeloveka*, 1904).

¹⁴³ F. BERNSTEIN, *Prosthetic Promise and Potëmkin Limbs in Late-Stalinist Russia* in M. Rasell, E. Jarskaja-Smirnova, eds., *Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union*, cit., p. 48.

нескончаемую музыку своей слепоты и бормотание Аполека, вечного друга» (SSB 2, 64, *Pan Apolek*). Questi due corpi di artisti sembrano suggerire dei nuovi paradigmi percettivi segnati dalla ‘menomazione’, dalla deficienza più che dalla sovrabbondanza (nella retorica romantica del genio), in cui il vuoto fonda una nuova esperienza della creazione artistica: «воображение, — слепая, счастливая баба» (SSB 2, 66, *Solnce Italii*). Nel personaggio di Gottfried viene ad attivarsi il topos della cecità come attributo ambivalente del poeta, allo stesso tempo privazione e dono: il poeta cieco accede a una verità interiore derivante da sensi alternativi a quello ordinario della vista, e da qui sviluppa una sensibilità diversa, in altri tempi considerata profetica (l’archetipo resta Tiresia). Nel contesto violento di *Konarmija*, misto di mito e memoria, la verità ultima cui si accede non può trascendere la materialità cruda, nella sofferenza come nel piacere, del corpo e del cadavere, di cui il linguaggio artistico non potrà che rendere conto in termini demistificati, ‘disincantati’ (*disenchanted*).

La perdita della vista, il primo e più razionale dei sensi, è sintomatica di una perdita più estesa e radicale. Il ciclo di *Konarmija* offre molti esempi, oltre al già citato Gottfried, di personaggi ipovedenti o affetti da vari disturbi visivi: Galin («Галин, узкий в плечах, бледный и слепой» SSB 2, 128, *Večer*, «Веко его билось над бельмом, кровь текла из разодранных ладоней» SSB 2, 130, *Večer*), al quale ammicca di rimando un sole altrettanto guercio («На небе гаснет косоглазый фонарь провинциального солнца» SSB 2, 128, *Večer*); una vecchia claudicante con la cataratta («Она двигалась, как собака с перебитой лапой, кружась и припадая к земле. Зрачки ее были налиты белой влагой слепоты и брызгали слезами» SSB 2, 139, *U svjatogo Valenta*); in sogno «Я разминаю затекшие ноги, я лежу на распоротой перине и засыпаю. Начдив шесть снится мне. Он гонится на тяжелом жеребце за комбригом и всаживает ему две пули в глаза. Пули пробивают голову комбрига, и оба глаза его падают наземь» (SSB 2, 44, *Perechod čerez Zbruč*) o già in forma di fruizione artistica del motivo («Он говорил о втором конгрессе Коминтерна, а я бродил вдоль стен, где нимфы с выколотыми глазами водят старинный хоровод» SSB 2, 122, *Berestečko*).

L'importanza del motivo della cecità è evidenziata da Jampol'skij, che ne rintraccia l'occorrenza in vari testi di Babel'¹⁴⁴.

Nel corso del XX secolo i difetti della vista costituiscono soprattutto uno dei motivi di esonero dall'obbligo del servizio militare:

Он ездил в глазную лечебницу за белладонной. Знакомый врач заверял его, что, когда он к ним поступит на испытание, окулисты выдадут ему чистую отставку. Белым билетом это стали называть несколько позднее. Положено, чтобы анютин глазок был котильонным бантом желто-лилового колера. Однако встречаются и сплошь фиолетовые, атропические. Эти всегда кажутся ближе и больше, нежели они есть на самом деле. В этот период знакомства у Шютца были глаза без белков (PSSPa 3, 412, *Tri glavy iz povesti*).

L'‘andirivieni’, procedimento tipico di Pasternak oltre che di Babel', si gioca in questo caso sul piano metonimico degli occhi di Šjutc, morfinomane e bugiardo patologico, e dei fiori, anch'essi dotati di ‘occhi’ nella loro versione antropomorfa (come succede anche per l'‘occhio’ dei cicloni o sulle ali delle farfalle). Šjutc si reca in ospedale per rifornirsi di belladonna – un palliativo dagli effetti simili a quelli di alcuni oppioidi – quindi il discorso passa al perseguito ‘biglietto bianco’, l'esonero dal servizio militare, per via dei difetti alla vista presumibilmente dovuti all'abuso di farmaci, cui si deve la dilatazione dell'iride, l'ipersensibilità alla luce o fotofobia, e il restringimento o arrossamento della sclera, la parte bianca dell'occhio (*belok*). In questo filo del discorso si inserisce quello sui fiori, e nello specifico sulle viole del pensiero bicolori (*anjutin glazok*, occhi di Anjuta), portate all'occhiello (in caso ci fossero ancora dubbi) nel ballo del Cotillon, salvo nei casi in cui le viole sono invece completamente viola, ‘atropeiche’, attributo riconducibile di nuovo alla belladonna (*Atropa belladonna*).

Ma la miopia è innanzitutto l'attributo degli intellettuali, ‘quattrocchi’ (*očkastye*), e nello specifico degli intelligenti del vecchio mondo, ansiosi di vederci più chiaro nel nuovo ordine:

¹⁴⁴ «В “Истории моей голубятни” внутренности птицы ослепляют рассказчика: “Голубиная нежная кишка ползла по моему лбу, и я закрывал последний незалепленный глаз, чтобы не видеть мира...” [...]. В “Гапе Гужва” уполномоченный Ивашко также отмечен странными глазами: “...зрачки больной кошки висели в глазницах. Над ними торчали розовые голые дуги” [...]. Нечто сходное и в “Концерте в Катериненштадте”: “Два вздутых и белых зрачка висят в сумраке. Они похожи на остановившиеся глаза ослепшей птицы” [...]. Фроим Грач из “Одесских рассказов” одноглаз [...]. В рассказе “Закат” у Двойры глаза “вываливаются из орбит” [...]. В “Пои де Мопассане”: “Призрак слепоты стал перед ним [Мопассаном]. Зрение его слабело”» (M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II*, cit., p. 312).

«А против луны, на откосе, у заснувшего пруда, сидел я в очках, с чирьями на шее и забинтованными ногами. Смутными поэтическими мозгами переваривал я борьбу классов, когда ко мне подошел Галин в блистающих бельмах» (SSB 2, 129, *Večer*). La distanza tra i due mondi è più che altro un abisso, e la realtà degli anni della Rivoluzione e della guerra civile non si concede a una facile decifrazione, perché non è ancora definito il nuovo codice di riferimento, ideologico, morale o estetico. È un mondo non ancora leggibile, ma solo agito, ed è proprio con l'intenzione di nutrire la scrittura di Babel' con l'azione che Gor'kij lo spinge a partire per il fronte¹⁴⁵.

Tra i personaggi claudicanti, una figura centrale è Cvetkov, detto anche *chromoj* (zoppo) e intravisto da Ženja in più momenti cruciali della narrazione. La consapevolezza di aver causato la morte dello zoppo provoca a catena il parto prematuro della signora Luvers e il decesso del bambino. Poco prima di ammalarsi lei stessa, durante una passeggiata a Ekaterinburg Ženja si immagina una 'persona in generale' – come avevano tentato di fare gli umanisti e ancora prima il platonismo – a partire da un corpo imperfetto, esposto alle malattie e quindi legato al mondo e alle sue intemperie: «она представила себе человека, — человека вообще, валкой, на шагах разрозненной походкой расставляющего свои пожитки по углам. [...] А потом схватит насморк, озноб и жар. Непременно схватит» (PSSPa 3, 66-67). In conclusione del racconto, quando la protagonista ha raggiunto una nuova consapevolezza fisica, emotiva e creativa, questa persona in generale viene a coincidere con Cvetkov, di cui ha appena appreso la morte:

в ее жизнь впервые вошел *другой* человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви, *но то, которое имеют в виду заповеди*, обращаясь к именам и сознаниям, когда говорят: не убий, не крадь и все прочее. «Не делай ты, особенный и живой, — говорят они, — *этому туманному и общему*, того, чего себе, особенному и живому, не желаешь» (PSSPa 3, 85).

¹⁴⁵ Tra le esperienze precedenti di Babel' ricordiamo la partenza per il fronte della Romania dopo la Rivoluzione d'ottobre (prima di ammalarsi di malaria e dover rientrare all'inizio del 1918), la partecipazione alla campagna di requisizione dei raccolti nella regione del Volga, e di nuovo all'azione militare dell'armata settentrionale contro il generale Judenič verso la fine del 1919 (J. FALEN, *Isaac Babel*, cit., pp. 23, 25). Cfr. anche SSB 1, 36, *Avtobiografija*.

L'altro da sé, il prossimo evangelico, è soprattutto il veicolo di una sensazione indicibile, senza nome: «Всего грубее заблуждался Диких, думавши, что есть имя у впечатлений такого рода. Его у них нет» (PSSPa 3, 85).

Cvetkov si accompagna spesso ad altri personaggi più vicini alla famiglia Luvers: «Диких был не один, вслед за ним вышел невысокий человек, который, ступая, старался скрыть, что припадает на ногу» (PSSPa 3, 63, *Detstvo Luvers*). Interpretando la zoppia in senso biblico, Jerzy Faryno allude alla presenza nel personaggio di una colpa di fronte a Dio ma anche del potere generativo e rigenerante legato alla figura di Giacobbe¹⁴⁶. Il risalto dato alla vicinanza dei due personaggi è simile, seppur più velato, a quello tra i fratelli Nikolaj e Ivan nel già visto racconto di Pil'njak, dove un tale rapporto si contrappone altresì con la distanza mantenuta tra padre e figlio adottivo: «Мимо него прошли двое: один, опирающийся на палку с резиновым набалдашником, и этого хромого вел высокий, здоровый военком, запряженный в ремни от сабли и от револьвера, белокурый, румяный, здоровый, покойный человек» (SSPi 2, 507, *Čelovečeskij veter*). Se il contrasto tra i due sembra netto, enfatizzato dall'insistenza degli aggettivi ad assiologia positiva riferiti al fratello Ivan, il motivo della malattia venerea ricorda i legami invisibili e inevitabili tra gli individui, la cui volontà di autodeterminazione trova un limite nella responsabilità verso l'altro. Non sono i corpi statuari dei monumenti e dei manifesti sovietici a comporre la collettività che si instaura al fronte, ma corpi diversamente feriti, malati, contorti dai crampi della fame in un paesaggio segnato dalla sterilità:

Галин с бельмом, чахоточный Слинкин, Сычев с объединенными кишками — они бредут в бесплодной пыли тыла и продирают бунт и огонь своих листовок сквозь строй молодцеватых казаков на покое, резервных жуликов, числящихся польскими переводчиками, и девиц, присланных к нам в поезд политотдела на поправку из Москвы (SSB 2, 128, *Večer*).

Nella retroguardia di *Konarmija* si addensa una nuova forma di società della mancanza, in cui la menomazione mette a nudo la struttura essenzialmente relazionale dell'uomo, la sua non autosufficienza, all'esatto opposto dell'ideale di corpo delimitato e autosufficiente della

¹⁴⁶ J. FARYNO, *Belaja medvedica, ol'cha, motovilicha i chromoj iz gospod: archeopoëtika Detstva Luvers Borisa Pasternaka*, Stockholms universitet, Stockholm 1993, p. 33.

classicità greca, condiviso dagli immaginari dei nascenti totalitarismi: «товарищ Головицын, товарищ Кустов и я, мы есть земляки с одной судьбой, и у кого разорвана нога, тот держит товарища за руку, а у кого недостает руки, тот опирается на товарищево плечо» (SSB 2, 175, *Izmena*).

La nuova costruzione culturale del corpo smembrato o «dislocato»¹⁴⁷ non è soltanto metafora di una profonda frattura sociale, ma può essere indagata in prospettiva di una crisi dei paradigmi epistemologici, come sintomo della fine di un pensiero (storico, scientifico, estetico...) e quindi di un discorso della totalità. L'esempio più lampante, che ricorre in tutti e tre gli autori, è quello della decapitazione, nella cui immagine si ribalta la dicotomia tradizionale che vede contrapporsi la testa – sommità, atomica e assiologica, dell'uomo e delle sue capacità intellettuali, logiche, filosofiche – e il resto del corpo, delegato alle funzioni inferiori, fisiologiche, motorie, operazionali. La perdita delle vecchie coordinate e l'ingresso nell'età del relativismo e dell'indeterminazione traspaiono nei testi di Babel' e di Pasternak nella figura del Battista, una presenza iconografica, oggetto di una vivida ecfrasi, nel primo caso e di natura linguistica, apparentemente estemporanea, nel secondo. Nel momento in cui si annuncia un avvenire radioso che ripropone in veste profana il valore messianico della Russia nella storia universale, la scabrosità dell'immagine sembra avvalersi del trattamento dissacrante incoraggiato dal programma ufficiale. In realtà il procedimento rientra più organicamente nella poetica babeliana dell'ambiguità, che vede il contemporaneo innalzamento e abbassamento di certi motivi, un trattamento cui la sfera religiosa si attaglia in special modo:

Прямо на меня из синей глубины ниши спускалась длинная фигура Иоанна. Черный плащ торжественно висел на этом неумолимом теле, отвратительно худом. Капли крови блистали в круглых застежках плаща. Голова Иоанна была косо срезана с ободранной шеи. Она лежала на глиняном блюде, крепко взятом большими желтыми пальцами воина. Лицо мертвеца показалось мне знакомым. Предвестие тайны коснулось меня. На глиняном блюде лежала мертвая голова, списанная с пана Ромуальда, помощника бежавшего ксендза (SSB 2, 57, *Pan Apolek*).

¹⁴⁷ L. JURGENSON, *Le corps comme enjeu de la modernité et l'expérience de la Première Guerre Mondiale*, cit., p. 226.

Il racconto *Pan Apolek* si apre sull'icona raffigurante la morte del Battista, per il quale l'artista prende a prestito le sembianze di pan Romual'd, il vicario del curato. Negli affreschi fa la sua comparsa un altro santo morto per decapitazione, San Paolo, intorno al quale si scatena la condanna per blasfemia contro Apolek, che in questo caso aveva scelto di ritrarre nelle vesti del santo «хромого выкреста Янека» (SSB 2, 58, *Pan Apolek*). Il ricorso a modelli profani è soltanto uno dei tratti che avvicinano pan Apolek all'autore di *Konarmija*, e l'ecfrasi può essere letta come un'indiretta dichiarazione di poetica: l'insistenza sulla matrice carnale di motivi anche, soprattutto, sacri e spirituali; la natura compartecipata dell'esperienza estetica, viva dell'unione ambigua di sfere abitualmente contrapposte in dicotomie classiche quali bello / brutto, alto / basso, sacro / profano, anima / corpo; la predilezione per il contrasto violento, non da ultimo sul piano cromatico, e per l'uso del dettaglio, osservabile nell'immagine del serpente, la cui testa, di un rosa 'tenero' («нежно-розовая»), fa capolino dalla bocca del Battista, spiccando contro il mantello nero del soldato: «Из оскаленного рта его, цветисто сияя чешуей, свисало крохотное туловище змеи. Ее головка, нежно-розовая, полная оживления, могущественно оттеняла глубокий фон плаща. Я подивился искусству живописца, мрачной его выдумке» (SSB 2, 57, *Pan Apolek*)¹⁴⁸. È il lato cupo dell'immaginario del pittore a dare forza vivificante a una raffigurazione resa immediatamente riconoscibile dalla tradizione iconografica, forzando lo spettatore a porsi di nuovo in un rapporto di costruzione, e non semplice di riconoscimento (per usare un termine caro ai formalisti)¹⁴⁹ dell'immagine.

Nella raffigurazione del Battista decapitato di Babel' Jampol'skij individua il nesso con il racconto più tardo e altrettanto metapoetico, *Guy de Maupassant* (1932). Sposando l'interpretazione freudiana che nella decapitazione vede un equivalente della castrazione, il critico individua anche nell'immagine del serpente un simbolo «solare-fallico»¹⁵⁰, e la riporta ulteriormente al motivo della cecità e dell'ispirazione creativa. È noto l'augurio espresso da Babel' riguardo all'instaurarsi di una linea solare e vitalista all'interno della letteratura russa.

¹⁴⁸ Efraim Sicher si basa su questo particolare per individuare nel ritratto non solo la figura del Battista ma anche di Giovanni evangelista: «This is evidently a portrait of St. John the Baptist, for his head lies on a clay dish after his execution, but it also portrays St. John the Apostle-Evangelist, for out of the mouth slithers a snake, a reference to the legend in which a snake saved St. John the Apostle's life by extracting the venom from a poisoned chalice» (E. SICHER, *Babel' in Context. A Study in Cultural Identity*, Academic Studies Press, Boston 2012, p. 131).

¹⁴⁹ V. ŠKLOVSKIJ, *Iskusstvo kak priëm* in ID., *O teorii prozy*, cit., p. 13.

¹⁵⁰ M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II*, cit., p. 312.

Un precursore (*predteča*, epiteto attribuito al Battista) importante di questa svolta viene individuato nella figura di Gor'kij:

Если вдуматься, то не окажется ли, что в русской литературе еще не было настоящего радостного, ясного описания солнца? [...] Помните ли вы плодородящее яркое солнце у Гоголя, человека, пришедшего из Украйны? Если такие описания есть — то они эпизод. [...] Горький — предтеча и самый сильный в наше время. Но он не певец солнца, а глашатай истины: если о чем-нибудь стоит петь, то знайте: это о солнце. [...] Литературный Мессия, которого ждут столь долго и столь бесплодно, придет оттуда — из солнечных степей, обтекаемых морем (SSB 1, 46-47, *Odessa*).

La linea di modelli artistici in continuità con la quale si pone Babel' viene così a includere una parte dell'opera di Gogol', Gor'kij e Maupassant¹⁵¹, oltre al modello finzionale di pan Apolek¹⁵². La natura solare di quest'ultimo traspare d'altronde già dal rimando mitologico contenuto nel nome¹⁵³; non convince tuttavia l'interpretazione 'nietzscheana' della coppia Apolek – Gottfried proposta da Falen: «Apolek and Gottfried, like the sun and the moon, continue their eternal wandering and like Apollo-Dionisus, they become a symbol of the pagan eternal return which defies both history and the Hebraic-Christian end of the world»¹⁵⁴. Ci sembra invece più opportuno situare l'unione, o compresenza, di opposti all'interno del personaggio stesso di pan Apolek, e più nello specifico del suo nome, in cui il dio Pan incontra

¹⁵¹ La vicinanza con Gogol' include, per Falen, il rifiuto della mediocrità del mondo borghese, la frustrazione di fronte alla distanza tra ideale e reale, il dilemma tra il desiderio di allontanarsi dall'ambiente sociale di appartenenza e la consapevolezza di farne parte in modo inalterabile, ma soprattutto numerosi tratti stilistici: la tendenza all'iperbole, all'assurdo e al grottesco, le transizioni brusche tra piani lontani, con una predilezione per la digressione lirica e il particolare naturalistico; il ricorso all'aneddoto come principio narrativo strutturante, l'uso dello *skaz* (J. FALÉN, *Isaac Babel*, cit., pp. 52-54). Nel caso di Gor'kij viene sottolineato l'apprezzamento di Babel' per la simpatia romantica nei confronti degli emarginati e il gusto per gli episodi straordinari, un apprezzamento che tuttavia rappresenta più un omaggio affettuoso allo scrittore che a un'effettiva influenza letteraria. Maupassant, infine, è il maestro di stile che completa e mitiga alcuni aspetti problematici dell'eredità gogoliana: Babel' si rivolge al modello francese nella scelta profana dei temi (unita a un trattamento laconico e alla precisione delle espressioni), nel rilievo dato al lato sensoriale, sensuale e sessuale dell'esperienza, e nell'assenza di moralismo, così presente, invece, in Gogol' (ivi, pp. 55-56).

¹⁵² Maurice Friedberg individua il prototipo di Apolek nel poeta francese di origini polacche Guillaume Apollinaire, basandosi, oltre alla somiglianza onomastica, sulla passione di Babel' per la letteratura francese e per i personaggi eccentrici, nonché sulla vicinanza di Apollinaire all'avanguardia artistica, alle posizioni anticlericali e all'opposizione all'antisemitismo (M. FRIDBERG, *O prototipe geroja rasskaza Babelja Pan Apolek*, "Voprosy literatury", 5, 1996, pp. 325 e 329).

¹⁵³ J. FALÉN, *Isaac Babel*, cit., p. 183.

¹⁵⁴ Ivi, p. 184.

Apollo¹⁵⁵. Pan Apolek è in questo senso un esempio di arte allo stesso tempo cupa e solare, dove la gioia della creazione e della fruizione artistica (ma anche narrativa, ricordiamo che Apolek è l'estroso narratore della storia di Gesù e Debora) viene tuttavia a prevalere sulla consapevolezza dell'essenza tragica della vita. A questo punto possiamo vedere nell'immagine del Battista decapitato l'incarnazione della rottura con una certa tradizione letteraria, nonché una riflessione sul rapporto tra arte e violenza.

In *Detstvo Luvers* la comparsa del Battista prende una veste grafica, dapprima numerica e in seguito verbale: Ženja ha superato la malattia ed è sul punto di comprendere che la madre è incinta. Il tempo della malattia apre uno spazio interstiziale nella sua realtà, nella stanza della degente il calendario resta fermo al 29 agosto, giorno 'rosso', ossia festivo: «Двадцать девятое августа! Ловко! — как сказал бы Сережа. Красная цифра. Усекновение главы Иоанна Предтечи. Он снимался легко с гвоздя. От нечего делать она занялась отрыванием листков» (PSSPa 3, 70, *Detstvo Luvers*). La recisione delle singole pagine, equivalenti ai giorni, traspone sul piano oggettuale del calendario (quello che Andrea Del Lungo chiamerebbe un *hypersigne*)¹⁵⁶ la decapitazione del Santo (tanto più nel caso di un giorno rosso), introducendo un movimento di corrispondenze tra l'oggetto 'pagina' (a sua volta prismatico) e la dimensione extratestuale: è su questo piano a nostro avviso che si gioca la simbologia della rottura, in quanto narrativamente ci troviamo a un punto di svolta dell'esperienza di maturazione di Ženja. Come la partenza da Perm' si colloca a ridosso delle sue prime mestruazioni, facendo coincidere il cambiamento interno con uno esterno, così la guarigione dalla malattia, suggellata dall'immagine della decapitazione, prelude alle rivelazioni conclusive del racconto. L'Asia si presenta infatti come una zona semiotica altra, rispetto a quella

¹⁵⁵ Per Robert Maguire il lettore medio non coglie il riferimento al satiro greco, ma soltanto la semantica grammaticalizzata del prefisso pan-, e il rinvio a qualcosa di 'totale', che nel caso del personaggio si manifesta con l'unione del sacro e del profano, dello spirituale e del corporeo nella pittura di Apolek (R. MAGUIRE, *Ekphrasis in Isaak Babel* in L. Parts, ed., *The Russian Twentieth-Century Short Story: a Critical Companion*, Academic Studies Press, Brighton MA 2010, pp. 36-37). Interessante sebbene discutibile il rimando all'apollinarismo, eresia cristologica del IV secolo che prende il nome dal vescovo Apollinare di Laodicea e che nega la piena natura umana di Cristo (pan Apolek sembra in caso impegnato a fare il contrario). Non risulta particolarmente convincente nemmeno il parallelismo tra il Battista e Ljutov, basato sul fatto che anche quest'ultimo è ebreo e che «in his role as a Bolshevik political officer he preaches repentance, as it were, of the old ways of life as a prerequisite to entering a new order, where all distinctions of class, social standing, ethnic origin, and religion will disappear» (ivi, p. 33).

¹⁵⁶ L'ipersegno è uno dei concetti centrali della semiologia storicizzata proposta da Andrea Del Lungo, si tratta di un segno capace di convogliare e stimolare orizzonti ermeneutici complessi all'interno dell'opera letteraria (A. DEL LUNGO, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 2014).

dell'infanzia di Ženja e necessaria da un punto di vista narratologico allo sviluppo formativo del personaggio¹⁵⁷. La crescita appare quindi come un processo di 'isosemiotizzazione' tra soggetto e spazio, tra la dimensione interiore ed esteriore, osmoticamente correlate¹⁵⁸.

Nella stessa circostanza Ženja decide di verificare – con un esame diastratico di pronuncia! – un suo dubbio circa la misteriosa affinità tra la madre e la serva Aksin'ja: «Матери вперебой, словно со сна, дочь попросила госпожу Люверс произнести: *Усекновение главы Иоанна Предтечи*. Мать повторила, недоумевая. Она не сказала: *Предтеича*. Так говорила Акси́нья» (PSSPa 3, 70, *Detstvo Luvers*). L'effettivo tratto in comune è lo stato di gravidanza: Ljudmila Gorelik individua il legame tra le due donne nella figura stessa di San Giovanni, iconograficamente associato alla Madonna, nonché simbolo di abnegazione, consacrazione all'altro e al futuro¹⁵⁹; Faryno, dal canto suo, riconduce la presenza del Battista all'associazione del santo con l'orticoltura, istituendo un parallelo tra la fecondità della donna e della terra¹⁶⁰.

Pil'njak si serve della decapitazione all'interno di un discorso sull'opposizione tra cultura occidentale e orientale. L'episodio compare alla fine di un viaggio in macchina che aveva già dato adito a un confronto interculturale (cfr. *passim* §2.1.2.): scorgendo un sito di sepoltura aerea, uno dei personaggi inglesi si lancia in una serie di riflessioni sul 'primitivismo' del popolo mongolo e dei suoi usi, sia lamentando la perdita da parte dell'Occidente di quella libertà selvaggia che esprimendo disgusto e terrore di fronte a suddetta libertà. Il secondo episodio è dunque complementare al primo, anzitutto perché ritroviamo la testa che mancava al cadavere esposto alle bestie e alle intemperie. Gli imprenditori sono giunti presso la fortezza del *gun* e si accingono ad attraversare il ponte e l'ingresso principale, un passaggio a elevata valenza semiotica:

И тут англичане видят — —

¹⁵⁷ J. FARYNO, *Mifopoëtičnosť' pasternakovskich lokusov: otкуда i kak tuda popadajut i kak i kuda ottuda vybirajutsja* in V. Abašev, sost., «Ljubov' prostranstva...»: *Poëtika mesta v tvorčestve Borisa Pasternaka*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2008, p. 106.

¹⁵⁸ Per una lettura semiotica del racconto si veda K. POLAKOVA, *Ti sono già venute le parole?*, cit.

¹⁵⁹ L. GORELIK, *Rannaja proza Pasternaka. Mif o tvorenii*, Smolenskij Gos. Pedagogičeskij Univ., Smolensk 2000, p. 119.

¹⁶⁰ J. FARYNO, *Belaja medvedica*, cit., p. 67 (nota 16).

— — на столбе, на колу, направо от перил крепостного моста — на кол надета человеческая голова. Голова, должно быть, только сегодня или сегодня ночью отрублена, потому что кровь еще не потемнела, еще не запеклась; лицо ужасно, с разинутым ртом, — лицо замученного человека (SSPi 3, 98, *Bolšoe serdce*).

Nella vividezza del sangue e nel particolare della bocca spalancata si osserva una vicinanza con la descrizione del Battista babeliano. Se il cadavere senza testa aveva suscitato negli stranieri un voyeurismo colonialista ed esotizzante, lo spettacolo della testa impalata capovolge la dinamica di potere, ponendoli in una posizione di inferiorità. La presunta superiorità intellettuale degli inglesi si scontra con un sistema basato su norme e rapporti diversi, da cui emerge la consapevolezza di trovarsi ‘in casa altrui’. Per appropriarsi economicamente di quello spazio si rende necessario fare i conti con le risorse di chi lo abita e controlla da tempo. Il senso di minaccia aumenta in modo esponenziale la percezione dei tratti di alterità dello spazio, celando allo sguardo degli imprenditori i segni che accomunano, per quanto parzialmente, il mondo mongolo a quello più familiare della Russia: l’abitazione del *gun* assomiglia alla casa di un qualsiasi negoziante russo, con un tetto in ferro, un piccolo cortile cosparso di sabbia, il terrazzino d’ingresso (*kryl’co*) con le vetrate colorate e una seduta a muro esterna (SSPi 3, 99, *Bolšoe serdce*).

In conclusione, possiamo affermare con Jurgenson che il corpo dislocato si presenta come il «vestige d’une totalité ruinée»¹⁶¹. Nei racconti di Babel’ questa totalità parla di una tradizione letteraria che fino all’inizio del Novecento era stata in gran parte marcata da una tonalità tetra, esercitata da scrittori per lo più nobili, e interessata a narrare gli spazi delle due città capitali, mentre una nuova generazione di scrittori arriva dal Sud, portando il sole e il mare della periferia. Nel caso di Pasternak l’immagine si inserisce in un momento di rottura del percorso di Ženja, che dal mondo magico dei valori assoluti dell’infanzia, e in questo senso totale e totalizzante, si muove verso la complessità, frammentarietà e intersoggettività della vita adulta. Volgendoci a Pil’njak possiamo infine inquadrare il motivo in un discorso che pone in discussione la supremazia della cultura occidentale, basata sul primato della ragione, sulla soppressione degli istinti del corpo e sulla strumentalizzazione dei rapporti sociali. D’altro canto, dalle macerie di questa totalità emerge una realtà segnata da una ‘amputazione’ più

¹⁶¹ L. JURGENSON, *Le corps comme enjeu de la modernité et l’expérience de la Première Guerre Mondiale*, cit., p. 226.

diffusa e invalidante, inflitta da un sistema pensiero che si distacca dalla dimensione incarnata, complessa e ambivalente dell'essere umano. Tale pensiero rifiuta la natura intrinsecamente aperta e relazionale dell'individuo, della società e dell'arte, elementi vivi proprio in virtù della loro capacità di intrecciare connessioni multiple e fluide, quand'anche contraddittorie sul piano di una logica astratta.

2.3. Oggetti rifiutati vs rifiuto dell'oggetto

2.3.1. L'assiologia dei rifiuti

Cosa resta di una «totalità in rovina»¹⁶²? Le rovine veicolano molteplici significati e si prestano ad altrettante interpretazioni, intorno alle quali si è venuta formando la cosiddetta *ruinology*, 'scienza delle rovine'. Parti di un intero corroso dal tempo, sotto forma di intervento della natura¹⁶³ o del paradigma della modernità¹⁶⁴, le rovine si presentano in una forma 'metonimica', priva di valore d'uso, ma dotata di un valore culturale che le varie epoche storiche si studiano di declinare secondo i propri fini, decidendo cosa preservare e cosa eliminare per fare spazio all'avvento del nuovo. Rendendo visibile il sussistere del passato, o più precisamente dei passati, a seconda di quello cui la contemporaneità decide di far leva nel processo di autolegittimazione, le rovine assumono anche valore di palinsesti culturali:

Ruins therefore often become palimpsests of construction, use, and decay. They give the past a palpable density, despite failing to represent any particular moment of the past. They convey various kinds of temporality, from slow partial decay to instantaneous catastrophic implosion. Ruins are remarkable precisely because they evoke layers of the past without ever pretending to represent any of them with any degree of verisimilitude¹⁶⁵.

La fascinazione sortita dallo spettacolo delle rovine porta con sé, come parte della stessa eredità romantica, il desiderio a tratti ossessivo di distinguere la componente 'autentica' del

¹⁶² Ibidem, traduzione mia, KP.

¹⁶³ Sulle dinamiche di interazione e di opposizione tra natura e cultura in gioco nel fenomeno delle rovine è costruito il saggio di Georg Simmel *Die Ruine* (Le rovine, 1907).

¹⁶⁴ W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, trad. F. Cuniberto in ID., *Opere complete. II. Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001.

¹⁶⁵ A. SCHÖNLE, *Ruins and History: Observations on Russian Approaches to Destruction and Decay*, "Slavic Review", 65, 4, 2006, p. 649.

passato da quella ‘spuria’¹⁶⁶. Interrogandosi sulla concettualizzazione delle rovine e sulle funzioni storicoculturali a esse legate lo slavista Andreas Schönle ha rilevato alcune differenze che contraddistinguono il mondo russo e sovietico da quello occidentale: in Russia i governi decidono la comparsa o la scomparsa dei resti architettonici e artistici del passato, rivelando di volta in volta una nuova presa di posizione rispetto all’annosa questione dell’appartenenza all’Occidente o all’Oriente; inoltre le rovine appaiono spesso come vestigia di piani utopici abbandonati nel corso della loro attuazione, oltre alla magnitudine delle devastazioni storiche che colpiscono il Paese¹⁶⁷. In uno spirito affine Naiman riflette su una relazione ‘gotica’ del nuovo potere sovietico con il proprio passato:

The Gothic nature of NEP is most obvious in the relationship of early Soviet ideology to the past. It is not surprising that people who viewed themselves as utopia-bound should have targeted the concept of history for elimination. The past, when linked to the present, provides a conduit for contamination of the future; during the War Communist period, demands that the present be purged of the past frequently surfaced in central and provincial periodicals¹⁶⁸.

In particolare, la Costituzione del 1936 inaugura una temporalità dell’eterno presente all’interno della quale le rovine «could not exist, neither in the present, nor in the future, for they implied the aesthetization of historical difference, which the Stalinist state had thought to abolish as the inheritor and culmination of world civilization»¹⁶⁹.

I rifiuti, al pari delle rovine, occupano un posto specifico nel sistema della cultura, e molto possono dirci a proposito delle gerarchie, strutture e valori cui questo si appoggia. Essi intrattengono un legame primario con il corpo, non soltanto nella forma più diretta, già affrontata, delle escrezioni, ma nelle conseguenze delle concezioni che gli vengono applicate e che determinano i modi della produzione, dell’accumulo e dello smaltimento, a partire dai rifiuti alimentari, passando per i divieti e le prescrizioni, fino alle disposizioni sul trattamento dei resti umani, le spoglie. La modernità determina il passaggio dalla museificazione delle rovine al concepimento di città ‘transeunti’, agglomerati di edifici deperibili, sottomessi alle logiche dei cicli di produzione capitalistici, in cui si impone la necessità di un ricambio continuo. Un tale

¹⁶⁶ Ivi, p. 650.

¹⁶⁷ Ivi, p. 669.

¹⁶⁸ E. NAIMAN, *Sex in Public*, cit., p. 155.

¹⁶⁹ A. SCHÖNLE, *Ruins and History*, cit., p. 667.

quadro prevede uno sfruttamento commerciale degli spazi che al posto delle rovine istituisce soltanto delle macerie, dell'ordine degli scarti o dei rifiuti¹⁷⁰.

Nel momento in cui tutta l'eccedenza viene sfruttata con l'obiettivo di una crescita illimitata è la terra stessa a imporre un *potlatch* sotto forma di una crisi ambientale tale da costringere l'economia ad affrontare tutte le spese improduttive per le operazioni di antinquinamento che per secoli ha rifuggito. Lo scopo, in ogni caso, resta quello di tornare al punto in cui una crescita 'senza fine' sembra diventare nuovamente possibile. Al principio razionale dell'economia capitalistica l'economia del *potlatch* oppone il principio corporale, conscia del fatto che una crescita illimitata è insostenibile, e che, spese le energie per la crescita e l'attività sessuale, ogni altro accumulo equivale a una perdita (di altri valori). Non sussiste dunque una differenza tra la dispersione dell'energia eccedente in lavoro 'utile' e la sua dispersione in attività piacevoli e improduttive. Il sacrificio di possessioni indivisibili (ossia non condivisibili)¹⁷¹ si delinea come quel «consumo senza profitto»¹⁷² che instaura un rapporto non utilitaristico tra le persone, gli animali, gli oggetti e l'ambiente. A questo punto vengono a essere concettualizzati come rifiuti i beni in eccesso derivanti dai bottini acquisiti e in seguito destinati a un *potlatch* generalizzato, in cui le cose sono restituite alla loro ambivalenza originaria e gli uomini liberati dal desiderio di possederle, di porre agli oggetti, e dunque a se stessi, dei limiti definiti¹⁷³.

Diventa allora importante comprendere la natura, la presenza e il ruolo dei rifiuti nella giovane società sovietica, dove la volontà di incanalare tutte le energie disponibili nella crescita economica e di massimizzare la produzione si combina, almeno all'inizio, con i principi egualitari del socialismo. Questa tensione tra l'ideale e la materia da plasmare, o da scartare, si iscrive nella costruzione di un'utopia della purezza. Ol'ga Gončarova afferma che il nucleo

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Alla luce del quale assume una possibile interpretazione, per quanto estemporanea, quel resto periodico che va semplicemente 'buttato via' nel calcolo delle divisioni fratte affrontate da Ženja: «Она продолжала деление, выписывая период за периодом. Этому не предвиделось конца. Дробь в частном росла и росла. "А вдруг корь повторяется, — мелькнуло у ней в голове. — Сегодня Диких говорил что-то про бесконечность [...] но вот в чем штука: 3773 повторяется, можно просто переписывать или сводить". Вдруг она припомнила, что Диких ведь и впрямь говорил ей нынче, что "не надо делать, а просто бросать прочь их"» (PSSPa 3, 72-73, *Detstvo Luvers*). Tra le altre, il *potlatch* aveva la funzione di tener lontano dal gruppo gli spiriti maligni, portatori di varie disgrazie, tra cui le malattie.

¹⁷² U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit, p. 499.

¹⁷³ Ivi, p. 21.

utopico del progetto sovietico presupponeva una purezza immanente e costitutiva, attribuita in egual misura all'individuo ideale e al modello di Stato. Questa convinzione si articola in un doppio movimento: così come la costruzione di una nuova statualità si presentava come l'erede e il compimento della secolare ricerca di una 'nuova Russia', l'utopia sociale assorbiva e radicalizzava gli antichi codici culturali della purificazione. Continua la studiosa:

Чистота, таким образом, являлась как неотъемлемое и данное качество нового мира, причем она долженствовала быть тотальной. Такая чистота не касается вопросов духовности и более походит на стерильность, ведь те же “чистки”, “ежовые рукавицы”, “поганые метлы” и т.п. на самом деле ничего не очищали, они отчленили грязь и мусор, стерилизовали пространство утопии. Панморализм этической утопии здесь заменяется сконструированной и не обретаемой, а раз и навсегда данной, нормой¹⁷⁴.

Cosa viene configurato come 'rifiuto' in un tale contesto? E a che fine viene destinato? Che marcatura assiologica porta nel discorso socioculturale? Il nostro tentativo, sulla scia delle osservazioni di Gončarova, consiste nell'immaginare delle risposte, e nel prospettare ulteriori interrogativi, attraverso il prisma delle opere letterarie – e in particolare nelle opere dei tre autori in questione – dove il linguaggio sfugge alle maglie dell'utilitarismo e ritrova significativamente la sua dimensione ambivalente.

Il procedimento già individuato della traslazione e dello scarto, per cui la violenza perpetrata contro gli uomini si declina attraverso immagini di animali sofferenti o morti¹⁷⁵, viene ad applicarsi anche agli spazi e ai paesaggi: villaggi, case, cortili e chiese in rovina, sporchi e abbandonati sono la proiezione esteriorizzata di tanti corpi umani oltraggiati, ridotti, con la vita stessa, a un rifiuto o poco più, come nel caso del soldato polacco trucidato per capriccio dal caposquadrone Trunov e da lui ridotto a un mero numero da depennare dal registro dei prigionieri:

С двадцати шагов Пашка разнес юноше череп, и мозги поляка посыпались мне на руки. Тогда Трунов выбросил гильзы из ружья и подошел ко мне. — Вымарай одного, — сказал он, указывая на список. — Не стану вымарывать, — ответил я, содрогаясь. — Троцкий,

¹⁷⁴ O. GONČAROVA, *Utopija “čistoty” v ruskoj kul'ture*, in Bobryk, R., Faryno, J., red., *Utopia czystości i góry śmieci / Utopija čistoty i gory musora*, “Studia Litteraria Polono-Slavica”, 4, 1999, pp. 89-90.

¹⁷⁵ Questo motivo viene ripreso e sviluppato da Vasilij Grossman (B. CZERNY, *Trois écrivains du destin soviétique. Isaak Babel', Vasilij Grossman, Boris Pasternak*, “Revue des études slaves”, 93, IV, 2012, p. 1148).

видно, не для тебя приказы пишет, Павел... — Вымарай одного! — повторил Трунов и ткнул в бумажку черным пальцем. — Не стану вымарывать! — закричал я изо всех сил. — Было десять, стало восемь, в штабе не посмотрят на тебя, Пашка... (SSB 2, 150, *Ėskadronnyj Trunov*).

Berestečko è uno dei luoghi-proiezione della violenza descritti in *Konarmija*:

Потайные ходы ведут в подвалы и конюшни. Во время войны в этих катакомбах спасаются от пуль и грабежей. Здесь скопляются за много дней человечьи отбросы и навоз скотины. Уныние и ужас заполняют катакомбы едкой вонью и протухшей кислотой испражнений. Берестечко нерушимо воняет и до сих пор, от всех людей несет запахом гнилой селедки. Местечко смердит в ожидании новой эры, и вместо людей по нему ходят слинявшие схемы пограничных несчастий (SSB 2, 121, *Berestečko*).

Il motivo della discesa (cantine, catacombe, pozzi) è ricorrente, correlato a un abbassamento topico caratteristico dei discorsi legati alle manifestazioni più ripudiate del corpo: escrezioni, (dis)sapori, odori. Le deiezioni umane si mischiano allo sterco animale, stratificandosi nelle profondità della città, dove gli ebrei (si parla del quartiere ebraico) si nascondono come insetti. Il legame con la morte è diretto ed esplicito, l'accumulo di deiezioni pone la storia in relazione sottintesa con il fetore putrefatto del villaggio e degli abitanti, in attesa di una nuova era. La descrizione evoca delle piste interpretative ambivalenti, dove la presenza del grottesco (vicinanza di escrementi e alimenti, una delle «opposizioni elementari»¹⁷⁶ insieme alla morte e all'attesa della rinascita, idea al cuore del carnevale), la tragica riduzione degli uomini a bestie che perdono il pelo e l'ironia del vezzeggiativo *mestečko* (cittadella) in rima con Berestečko non prevalgono mai sull'impressione desolante e cruda della scena.

Corpi, cadaveri e rifiuti condividono un'associazione con la sfera dell'impurità e della contaminazione. Il 'problema' dei rifiuti e del loro smaltimento può nascere soltanto in una cultura organizzata sulla base di una filosofia del progresso e dell'utile, dove del corpo, come del mondo e delle risorse di entrambi, si ha un'idea reificante e strumentale, volta all'estrazione

¹⁷⁶ F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, p. 21.

del massimo profitto o lavoro¹⁷⁷. Questa posizione nasce da una visione lineare e irreversibile del tempo, in cui si generano dei rifiuti per così dire ‘assoluti’, tossici e indistruttibili, dal momento in cui la risorsa è stata scomposta fino alle sue particelle più elementari (il limite è evidentemente la fissione nucleare) senza lasciare quel residuo positivo minimo indispensabile alla rigenerazione, che in un mondo costruito su una concezione circolare del tempo e delle relazioni con gli uomini, gli animali, gli oggetti e il mondo trova nei ‘rifiuti’ la possibilità del rinnovo.

Gli effetti di contrasto costruiti sull'accostamento di motivi cromaticamente, stilisticamente o assiologicamente lontani – sul piano del codice letterario come anche dell'immaginario extraletterario – svolgono funzioni diverse. Nell'episodio dell'uccisione dell'oca in *Moj pervyj gus* 'il letame in cui affonda il collo dell'animale stempera il patetismo della scena e allo stesso tempo acuisce lo sforzo necessario a Ljutov nel compiere un atto che va contro la sua natura: «Я догнал его и пригнул к земле, гусиная голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла. Белая шея была разостлана в навозе, и крылья заходили над убитой птицей» (SSB 2, 77, *Moj pervyj gus* '). Più della violenza è forse il fatto di sporcarsi le mani di sangue e di escrementi a includerlo infine tra i cosacchi, spettatori muti della scena.

Nel racconto *Poceluj* (Il bacio, 1937)¹⁷⁸, l'unico con una linea narrativa più tradizionale e addirittura ‘romantica’, le rovine fanno da sfondo alla passeggiata di Ljutov e: «Обломанные стены чертили в небе кривую, набухшую рубиновой кровью линию, куст шиповника прятал ягоды, и голубая ступень, остаток лестницы, по которой поднимались когда-то польские короли, блестела в кустарнике» (SSB 2, 204).

¹⁷⁷ Che poi il consumo si configuri oggi come una forma diversa di lavoro è una questione che esula dal presente lavoro, ci limitiamo a rinviare a Galimberti, per il quale «la vera alternativa al lavoro non è il tempo libero o il gioco, [...] ma il sacrificio come rifiuto simbolico ad accumulare, a capitalizzare» (U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 521). L'istituzione delle pratiche funerarie (nelle diverse forme delle tumulazioni, inumazioni, cremazioni, sepolture aeree ecc.) e dei riti funebri rappresentano una delle tappe fondamentali nel corso evolutivo dei gruppi umani, a partire dalla quale vengono a distinguersi dai gruppi animali e gli studiosi cominciano a parlare di civiltà: «[I] riti funebri riguardano il modo in cui le società umane risolvono nella misura del possibile il problema dei resti di ciò che non è più vivo. In questo senso, essi hanno costitutivamente a che fare col modo in cui gli uomini affrontano e organizzano il rapporto con ciò che è stato, fanno i conti col proprio passato» (G. AGAMBEN, *La lingua che resta. Il tempo, la storia, il linguaggio*, Einaudi, Torino 2024, p. 119).

¹⁷⁸ Il racconto viene inserito tardivamente nel ciclo. Si veda J. VAN BAAK, *Story and Cycle: Babel's Poceluj and Konarmija*, "Russian Literature", 15, III, 1984.

Nelle opere di Pil'njak, l'inserimento di dettagli sulla putrefazione in descrizioni dai toni lirici ricorda che la tabula rasa su cui l'utopia sovietica immagina di costruire la nuova società condivide lo stesso spazio di un passato che si è ucciso e smembrato senza curarsi di integrarne il lascito o di seppellirne le spoglie: «буйничала сирень, пахнула так, что могла заболеть голова, — и к запаху сирени едва-едва примешивался запах тления, потому что за террасу выливали помои» (SSPi 2, 452, *Staryj dom*)¹⁷⁹.

Relazioni di contiguità ambigua tra oggetti scartati e persone, cibo e feci, registro del sacro e del sordido si affermano fin dalla descrizione della prima casa in cui Ljutov pernotta, nel racconto di apertura del ciclo:

Поздней ночью приезжаем мы в Новоград. Я нахожу беременную женщину на отведенной мне квартире и двух рыжих евреев с тонкими шеями; третий спит уже, укрывшись с головой и приткнувшись к стене. Я нахожу развороченные шкафы в отведенной мне комнате, обрывки женских шуб на полу, человеческий кал и черепки сокровенной посуды, употребляющейся у евреев раз в году — на пасху. — Уберите, — говорю я женщине. — Как вы грязно живете, хозяева... (SSB 2, 42-43, *Perechod čerez Zbruč*).

L'accostamento straniante degli elementi elencati ne fa percepire in modo inedito, al di là, cioè, della funzione che sono chiamati a svolgere in contesti 'abituati', la materialità, la sonorità e la forma. Il servizio da tavola usato per celebrare la Pesah giace in pezzi per terra accanto agli escrementi umani: l'accostamento violento cela una simbologia più complessa, dove la compresenza del sacro e dell'impuro rinviano al potere purificatorio dei rituali religiosi, in questo caso la celebrazione della liberazione dall'Egitto, ma l'espressività nasce anche dalla vivida e sintetica rappresentazione materiale del caos sortito dalla guerra a livello dei rapporti ordinari, sociali, di comunità, oltre che nella scansione del tempo, compreso quello liturgico, e dello spazio. Tutto è letteralmente sottosopra, sottratto a un mondo in frantumi, svuotato di senso, ma per questo nuovamente percepibile. L'ambivalenza letteraria consiste nel mantenere in stato di fibrillazione il testo, vegliando affinché i momenti di critica del sistema non

¹⁷⁹ Cfr. la stessa associazione sull'asse alto / basso in *Povest'*: «Дорожки, как сором, были затрясены обившейся сиренью» (PSSPa, 3, 111).

prevalgano su quelli di gioia (e viceversa), la demistificazione sul piacere della (co)creazione e della fruizione artistica¹⁸⁰.

Nell'opera di Babel' – ma anche in quella di Pasternak e di Pil'njak – il lamento per la svalutazione della vita e per la distruzione spregiudicata si accompagna frequentemente al canto del mondo nascente e, nel momento del dolore, all'inno per la bellezza indistruttibile della realtà, soprattutto nelle sue manifestazioni più ordinarie. A un livello più discreto, questo afflato riconosce la necessità gioiosa (parola cara a Bachtin) propria anche alle «evacuazioni del corpo, una funzione bassa e tuttavia imprescindibile – come l'alimentazione – per una qualsiasi possibilità di vita»¹⁸¹. Se il grottesco implica un mutamento di prospettiva e un ribaltamento nella gerarchia dei valori, allora possiamo affermare che i testi da noi affrontati mettono in discussione quell'ambivalenza in cui Orlando ravvisa la linea di sviluppo nel rapporto che l'individuo intrattiene con le proprie feci: «In queste informi, primordiali “cose” che sono le feci, si può dire addirittura che le ambivalenze siano due: quella tra piacere e schifo, quella tra dono e scarto; nella prima si contrappongono natura e cultura, ed entrambe si capovolgono attraverso il tempo»¹⁸². Torna in tal modo ad attivarsi quel principio differenziale del disgusto in cui Jurij Lotman vede la linea di demarcazione tra cultura e natura¹⁸³; non si tratta tuttavia di un semplice quanto impossibile 'ritorno' a una presunta prospettiva 'preculturale', ma di portare in superficie la carica ambivalente delle zone espulse e rigettate del panorama socioculturale, di cui i rifiuti sono la materializzazione più manifesta.

Nei passaggi commentati torna con insistenza il motivo della maternità, caratteristico, nelle sue valenze di fecondità, limite, corporeità, del grottesco in senso ampio. Se il retaggio freudiano interpreta negativamente il momento della nascita – la «fuoriuscita dal corpo della madre»¹⁸⁴ rappresenta un trauma originario, un'improvvisa e violenta espulsione da uno stato

¹⁸⁰ È la parte gioiosa, estatica – Kristeva trova nella coppia abominio / estasi uno dei tratti peculiari della poetica di Céline (J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, cit., p. 179) – di questa produzione a venir meno nella letteratura informata dal rapporto tra violenze storiche, corpo e linguaggio del secondo dopoguerra sovietico, con l'emergere, in particolare dopo il 1953, dell'esperienza dei campi di concentrazione e detenzione, dell'assedio di Leningrado e di altri traumi storici.

¹⁸¹ L. MARINELLI, *Merda, potere e verità*, cit., p. 173.

¹⁸² F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993, p. 17.

¹⁸³ JU. LOTMAN, *Semiotica dei concetti di “vergogna” e “paura”*, trad. M. Arcangeli, in ID., B. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, p. 273.

¹⁸⁴ L. MARINELLI, *Merda, potere e verità*, cit., p. 168.

di unità simbiotica – una visione grottesca sottolinea invece la positività dello spazio liminale tra vita e morte, tra interno ed esterno, coinvolto dalla gravidanza e dal parto, e accoglie a pieno l'immagine del figlio «come escrezione materna»¹⁸⁵. Nella co-occorrenza del motivo della maternità e del cibo con quello della morte e dei rifiuti (all'intersezione dei quali si trova il cadavere), si scorge l'idea profonda della putrefazione come luogo di metamorfosi della materia: «la pourriture: lieu privilégié du mélange, de la contamination de la vie par la mort, de l'engendrement et de la fin»¹⁸⁶.

Confrontiamo l'immagine presente in *Rasskaz o ključach i gline* – «мать резала арбузы и давала огромные ломти детям, — около их логовища лежала гора арбузных корок и тут же стоял ночной горшок для детишек» (SSPi 3, 321) – con quella di *Detstvo Luvers*: «Мама сплюнула в кулачок последнюю косточку, сбила оброненные с платья и, гибко и стремительно наклонясь, зашвырнула весь сор под лавку» (PSSPa 3, 46). In entrambe le scene siamo di fronte a contesti di viaggio in cui viene oltrepassato un confine significativo: nel primo caso si tratta della nave di emigranti ebrei diretta a Tel Aviv – al bordo della quale abbiamo già avuto modo di descrivere il mal di mare generalizzato e l'abbondanza di rigetti – la seconda a bordo del treno che da Perm', attraverso gli Urali, limite di separazione tra Europa e Asia, conduce i Luvers a Ekaterinburg.

Accanto al topos della morte feconda si delinea tuttavia, e con più forza, quello di una morte sterile, in linea con una poetica della demistificazione dell'estetica della guerra e della rivoluzione: la figlia incinta che veglia il cadavere del padre ucciso in *Perechod čerez Zbruč* (L'attraversamento dello Zbruč, 1924) il parto prematuro di un neonato già morto in *Detstvo Luvers* (possibile metafora del naufragio del programma rivoluzionario del 1905, oppure del febbraio 1917), con accento sull'impotenza e l'inadeguatezza del medico (una figura che nella tradizione letteraria ricopre un ruolo positivo); gli interrogativi amareggiati sullo scialo delle

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, cit., p. 174.

vite di uomini partoriti, nutriti e cresciuti a fatica dalle madri contadine (*baby*)¹⁸⁷ che Griščuk rivolge a un campo di morte, e che sfociano soltanto in puntini di sospensione:

— Зачем бабы трудятся, — ответил он еще печальнее. — Зачем сватания, венчания, зачем кумы на свадьбах гуляют... В небе засиял розовый хвост и погас. Млечный Путь проступил между звездами. — Смеха мне, — сказал Грищук горестно и показал кнутом на человека, сидевшего при дороге, — смеха мне, зачем бабы трудятся... (SSB 2, 91, *Smert' Dolgušova*).

È quasi il grido di un pastore errante, nei cui *začem... začem...* risuona l'*a che vale?* di leopardiana memoria – con la differenza che per Griščuk non la vita è sventura, ma la guerra – alla cui espressività concorre, oltre alla ripetizione ieratica dell'avverbio interrogativo, il dialettale *trudajutsja*. Il vetturale analfabeta non si rivolge alla luna, ma alla Via Lattea, intersezione del motivo materno, alimentare e cosmico, filo bianco e denso di numerosi racconti del ciclo babeliano (cfr. §4.1.1)¹⁸⁸. Il miracolo dell'assemblaggio cellulare – per cui nell'arco di nove mesi un amorfo coagulo staminale si trasforma, attingendo alle risorse vitali della madre, in ogni organo e in ogni tessuto specializzato di un essere vivente – viene macellato in massa, a raffica, un giorno qualsiasi degli anni Venti (e Dieci, Trenta, Quaranta). Nel paragrafo seguente il cosacco Dolgušov, in fin di vita, chiede a Ljutov di 'sprecare' una pallottola per lui, osserviamo come pulsa (letteralmente: «удары сердца были видны») il cuore dell'interiorità umana, ovvero delle sue interiora, le quali, stando al precetto veterotestamentario, celano il mistero dell'anima e mai dovrebbero essere esposte alla luce del sole:

— Патрон на меня надо стратить, — сказал Долгушов строго. Он сидел, прислонившись к дереву. Сапоги его торчали врозь. Не спуская с меня глаз, он бережно отвернул рубаху. Живот у него был вырван, кишки ползли на колени и удары сердца были видны. —

¹⁸⁷ E non solo dalle madri. Così ci viene data in un lampo la figura di un soldato polacco rimasto in biancheria insieme ai commilitoni per nascondere chi tra loro fosse l'ufficiale: «Пять пальцев, — сказал он, рыдая и вертя вялой громадной рукой, — цими пятью пальцами я выховал мою семейству...» (SSB 2, 147, *Ėskadronnyj Trunov*).

¹⁸⁸ Il pastore errante di Leopardi è invece un diretto discendente di Giobbe, che pure innalza un grido affine a quello di Griščuk: «Si oscurino le stelle del suo crepuscolo, sperì la luce e non venga; non veda schiudersi le palpebre dell'aurora, poiché non mi ha chiuso il varco del grembo materno, e non ha nascosto l'affanno agli occhi miei! E perché non sono morto fin dal seno di mia madre e non spirai appena uscito dal grembo? Perché due ginocchia mi hanno accolto, e perché due mammelle, per allattarmi?» (*Giob* 3: 9-12).

Наскочит шляхта — насмешку сделает. Вот документ, матери отпишешь, как и что... (SSB 2, 91, *Smert' Dolgušova*).

L'immagine dell'organo del cuore è un esempio eccellente del modo in cui un'immagine automatizzata dal linguaggio letterario e in particolare lirico viene resuscitata alla percezione del lettore a livello fisiologico¹⁸⁹. La traslazione del referente dello spreco (*stratit'*) da quello evidente della vita di Dolgušov a quello della pallottola che gliela toglierà definitivamente prolunga ironicamente il sarcasmo tragico di cui sono pregne le parole di Griščuk: «Смеха мне, [...] смеха мне, зачем бабы трудятся...» (SSB 2, 91, *Smert' Dolgušova*). Di fronte agli ideali ufficiali gli scarti umani vengono ribattezzati sacrifici, atti di eroismo, a voler esagerare, e di quella carne della loro carne alle madri resta forse un pezzo di carta.

2.3.2. Pars construens: lo scarto, gli scarti

Durante gli anni Venti Mosca viene invasa da innumerevoli cartelli di chiusura per restauro (*zakryt na remont*), come ricorda Michail Bulgakov nel suo scritto *Stolica v bloknote* (La capitale nel bloc-notes, 1922): «Каждый бог на свой фасон. [...] А мой любимый бог — бог Ремонт, вселившийся в Москву в 1922 году, в переднике, вымазан известкой, от него пахнет махоркой»¹⁹⁰. Il termine *remont*, che significa riparazione o manutenzione, assume una particolare rilevanza simbolica e materiale nella giovane cultura sovietica. Durante questo periodo, e in particolar modo con l'avvio della NEP, il *remont* rappresenta un concetto fondamentale, non solo per le riparazioni tecniche o edilizie, ma anche come metafora dell'immenso progetto di ricostruzione e trasformazione della società e dello Stato intrapreso dal governo sovietico: un mondo vecchio e rotto veniva 'riparato' per costruire una nuova società socialista. Molti scrittori e artisti affrontarono il tema della ristrutturazione (e ricostruzione) come simbolo della tensione tra innovazione e resistenza materiale. Il *remont* era

¹⁸⁹ JU. ŠATIN, *Koncept serdca i ego chudožestvennaja dekonstrukcija v russkoj poëzii XX veka* in M. Cymborska-Leboda, red., *"Życie Serca" Duch-dusza-ciało i relacja Ja-Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX-XXI wieku*, Umcs, 2012 Lublin, p. 37: l'analisi dell'immagine del cuore nella poesia di Blok, Majakovskij e Pasternak porta lo studioso a notare come «метонимическое обобщение концепта делается зримым настолько, что теряет характер поэтической фигуры и сливается с практическим употреблением языка».

¹⁹⁰ M. BULGAKOV, *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, t. 1, Ardis, Ann Arbor 1982, p. 276. Né si tratta di una situazione temporanea, comprensibile nel periodo successivo alla Rivoluzione: «In the 1970s and early 1980s, great numbers of shops and services on any given day were closed "for technical reasons" (*po tekhnicheskim prichinam*), "for cleaning" (*na sanitarnyi den'*), "for repairs" (*na remont*), or "for inventory" (*na pereuchët*). One often expected a shop, café, or a public office to be closed rather than open» (A. YURCHAK, *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, Princeton 2005, p. 155).

essenziale nelle città, dove gli edifici e le infrastrutture erano in condizioni precarie dopo la guerra e la Rivoluzione. Nei racconti di Pasternak troviamo la maggior parte delle occorrenze del motivo della ricostruzione, sebbene non ancora nell'accezione che riceve dopo la Rivoluzione, a cominciare dal ginnasio di Ekaterinburg: «по крыше гимназии ходили люди и торчали верхушки лесов. — Да, она ремонтируется, — сказал отец» (PSSPa 3, 48, *Detstvo Luvers*). Alla fine della giornata Ženja ripercorre la giornata e si sofferma nuovamente sulla ricostruzione della scuola, inserita nel contesto più ampio di riconfigurazione della sua vita:

Гимназия ремонтировалась, и воздух, как швей мадаполам на зубах, порол резкие стрижи, и внизу — она высунулась — блистал экипаж у раскрытого сарая, и сыпались искры с точильного круга, и пахло всем съеденным, лучше и занимательней, чем когда это подавалось, пахло грустно и надолго, как в книжке (PSSPa 3, 49, *Detstvo Luvers*).

In *Povest'* il motivo compare sin dai primi paragrafi, ambientati nel 1916 nella città provinciale di Usol'e: «Город белел и грудился на другом берегу, и с заводского берега, из кухни заново отремонтированной докторовой квартиры, с первого же дня очень легко было понять, чем он стоит, и для чего, и с какой стати» (PSSPa 3, 98). E torna nella casa dove il protagonista era stato assunto come precettore anni prima: «Его поступление к Фрестельнам совпало с временем, когда особняк был весь в переменах» (PSSPa 3, 110, *Povest'*). In *Vozdušnye puti*, narrativamente suddiviso in due sezioni che potremmo definire pre- e post-rivoluzionarie¹⁹¹, il motivo, strettamente legato al processo di agnizione poetica del piccolo Тоša scomparso, si presenta obliquamente come processo di 'ripittura': «У обмытого луною крыльца белелось ведро с краской и стояла малярная кисть, волосом вверх прислоненная к стене. Потом в сад растворили окно. — Сегодня белили, — негромко произнес женский голос. — Вы чувствуете?» (PSSPa 3, 88, *Vozdušnye puti*).

Altra immagine ricorrente all'interno del motivo dei 'lavori in corso' (ristrutturazioni di edifici, riparazioni di tetti di case, case riverniciate), è quella dei mattoni o di altri materiali da costruzione, che, tenendo a mente la dinamica decomposizione-composizione appena rilevata, suggerisce qualcosa sulla funzione dei rifiuti e acquisisce spessore in prospettiva di un discorso

¹⁹¹ La prima ha luogo nel 1905, come esplicitato nella seconda parte del racconto («вспоминание о тысяча девятьсот пятом годе» PSSPa 3, 93), che si svolge invece al tempo della guerra civile («Прошло больше пятнадцати лет» PSSPa 3, 92).

compositivo-formale del testo letterario¹⁹². Simili suggestioni si addensano in altri punti di *Vozdušnye puti*:

— Куды, куды! — поротой губой провыла на весь мир полоумная пастушка и, в предшестве молодого бычка, волоча отдавленную ногу и мasha, как молнией, дикой хворостиной, явилась в облаке мусора с того краю сада, где начиналась дичь: паслен, кирпич, мятая проволока, гнилой полумрак (PSSPa 3, 86).

Nel caso della prosa di Pasternak si aggiunge il discorso sull'evento della vocazione poetica, qui presente nella versione fiabesca dello smarrimento / rapimento del bambino per mano degli zingari. Futuro poeta, sebbene ciò non venga mai tematizzato, il bambino è del tutto assente al di fuori dei dialoghi dei personaggi, come in ottemperanza a quel pegno di passività (*stradatel'nyj zalog*)¹⁹³ richiesto agli intermediari della parola del mondo. Ma il punto nevralgico risiede nella rivelazione del fatto che, come afferma Mario Caramitti, «sparizione è agnizione. Sparire è la scoperta della poesia, è nascere alla poesia»¹⁹⁴. Lo spazio narrativo si apre su un paesaggio marino e di campagna, dove scarti di materiale costruttivo (mattone, fil di ferro) si impastano con il selvaticume vegetale (*paslen*, «pomodoro delle serpi»¹⁹⁵) in una «гнилой полумрак» (ricordiamo il potenziale metamorfico del disfacimento, organico e non) che non manca di proiettarsi nell'elemento aereo («в облаке мусора»), a sua volta pullulante di vita animale, meccanica, elementare. Questi rottami, «semi del futuro, traverseranno nella seconda parte a descrivere il desolante panorama post-guerra civile»¹⁹⁶ in una sede provinciale della Čeka all'inizio degli anni Venti:

¹⁹² A proposito della calce (*izvest', izvestka*), carica anche semanticamente di suggestioni narrative (*vest' / vedat'*, notizia, messaggio / sapere; *blagaja vest'* è inoltre uno dei modi per indicare il Vangelo, 'lieto annuncio'), cfr. §4.1.1.

¹⁹³ «Деятельность художника — вся в “страдательном залоге”. И это ключ к пониманию практики его как поэта и прозаика. Искусство по Пастернаку создается не творцом, а действительностью. Поэзия разлита в мире. Она не в поэте, а в окружающем. В образе преображенной действительности она является творцу, как некогда являлась поэтам муза. Мир сам говорит с поэтом и заявляет о себе в его поэзии» (D. LIČAČEV, *Zvězdnýj dožd'*. *Proza B. Pasternaka raznych let* in B. PASTERNAK, *Vozdušnye puti. Proza raznych let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1983, p. 7).

¹⁹⁴ M. CARAMITTI, *Vozdušnye puti: binari in aria e metapoetica autocitazionale nel funambolico universo metonimico di Pasternak* in M. Ciccarini, N. Marcialis, G. Ziffer, a cura di, *Kesarevo Kesarju: scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, Biblioteca di studi slavistici, Firenze 2014, p. 62. Si rimanda a questo studio per un'analisi dettagliata del piano meta- e intratestuale del racconto.

¹⁹⁵ B. PASTERNAK, *Binari in aria*, trad. M. Caramitti in M. Caramitti, a cura di, *Fuoco. La grande prosa russa del primo Novecento*, atmosphere libri, Roma 2020, p. 236.

¹⁹⁶ M. CARAMITTI, *Vozdušnye puti*, cit., p. 65.

В окно прихожей виднелся проходной двор, заваленный грудями кирпича под снегом. В самой его глубине, где когда-то была помойная яма, а теперь высилась гора давно не свозившегося мусора, небо казалось дремучим запуском, выросшим по скатам этого скопища дохлых кошек и консервных жестянок, которые воскресали в оттепели и, отдышавшись, принимались двошить былыми веснами и каплющим, чиликающим, тряско погромыхивающим привольем. Но достаточно было отвести взгляд от этого закоулка и поднять глаза выше, чтобы поразиться тем, до чего это небо ново (PSSPa 3, 92, *Vozdušnye puti*).

Entrambe le sezioni narrative sono così introdotte da immagini di rifiuti. Pur conservando la tensione vettoriale alto / basso, seguendo la quale «i binari in aria marcano i confini metonimicamente coincidenti dello spazio»¹⁹⁷, la presenza dei mattoni parla qui di un'occasione mancata, e la montagna di immondizia svettante sulle profondità del pozzo nero¹⁹⁸ – convoglio teoricamente temporaneo degli scarichi e dei rifiuti di abitazioni senza accesso alla rete fognaria, a rinforzare l'irreversibilità di un tentativo di smaltimento fallito – rievoca l'immagine della storia come accumulo di macerie¹⁹⁹. Il disgelo ormai prossimo, altro motivo di passaggio insieme a quello della disgregazione, porterà alla luce i gatti morti e le scatolette vuote. Invece di servire da base per il mondo nuovo, come era successo a livello sociale con il riscatto degli strati inferiori della popolazione (i cosiddetti *nizy*) – e il soldato è un esempio «существа, привыкшего к жидкой грязи и очутившегося в сухой пыли» (PSSPa 3, 93, *Vozdušnye puti*) – il materiale ereditato dal passato resta una reliquia sopita (*dremučij*) di assoluta, «cinguettante»²⁰⁰ (neol. *čilikajušij*), libertà, e qui il riferimento aviario-canoro ripescava l'uccello dal canto di diamante della prima sezione, simbolo dell'avvenuta nascita della parola poetica.

¹⁹⁷ Ivi, p. 63.

¹⁹⁸ Ricordiamo l'isolamento del pozzo nero (*pomojnaja jama*) come motivo caro alla produzione letteraria dei *poputčiki* da parte del critico Zonin.

¹⁹⁹ Ci spinge in questa direzione anche la poesia di Andrej Belyj *Pomojnaja jama* (1906, 1925), che si conclude con lo spettro di un incombente tiranno-ragno: «Бросила красная Пресня / В ветер свои головни... / Кончено: старая песня — / Падает в дикие дни. / В тучи горячие, в крики — / Тучей взметаемый прах... / Те же — колючие пики, / Кучи мохнатых папах. / Спите во тьме поколений, / Никните в грязь головой, / Гните под плети колени, — / Дети семьи трудовой! / Будет, — направленный прямо / В нас орудийный огонь... / Та же помойная яма / Бросила тухлую вонь. / В то же слепое оконце, / В злеющий жужелжень мух / И в восходящее солнце — / Пухнет мохнатый паук» (A. BELYJ, *Stichotvorenija i poëmy*, t. 2, Progress-Plejada, Sankt-Peterburg – Moskva 2006, p. 120).

²⁰⁰ B. PASTERNAK, *Binari in aria*, cit., p. 244.

Il cielo «spianato, raso al suolo»²⁰¹ della Terza Internazionale è ‘nuovo’ esattamente quanto la dittatura del proletariato che, dopo aver scaricato le acque sporche del vecchio ordine in una zona rimossa dall’inconscio collettivo le vede riaffiorare in rivoli e miasmi. Il caos si metastatizza infine nell’ufficio di Polivanov, la cui scrivania, inghiottita dal buio e percepita solo attraverso i rumori delle mani che ne scandagliano la superficie in cerca di fiammiferi (come a dire la ricerca di una chiarezza fuori portata), è disseminata «двигающимися стаканами, сухарным и рафинадным ломом, частями разобранного револьвера, шестигранными карандашами» (PSSPa 3, 95, *Vozdušnye puti*). Quello che troverà alla fine dell’incontro, su cui si chiude il racconto, sarà invece il corpo-pupazzo privo di sensi di Lëlja, «громадную неразбившеюся куклой» caduta a terra tra la sedia e la scrivania, «на том самом слое опилок и сора, который, в темноте и пока была в памяти, приняла за ковер» (PSSPa 3, 97, *Vozdušnye puti*). In questa «straordinaria dissimulazione dello svenimento [...] il parossismo della sofferenza è troppo umano e recede, svanisce di fronte all’indicibilità ferina dell’orrore onnicomprensivo»²⁰², ma si sa: «Мать в революции — эпизод» (SSB 2, 194, *Syn rabbi*), tanto per i figli in partenza per il fronte quanto, ma infinitamente di più, per gli apparati statali²⁰³.

Un esempio in cui si osserva direttamente l’equiparazione dell’eredità storica a residuo sporco da eliminare il prima possibile, salvo poi privarsi di un humus culturale prezioso – seppur, certo, parzialmente in decomposizione, inattuale e inadeguato – lo troviamo in Pil’njak, forse il più esplicito dei tre autori a questo proposito. Il commento autoriale resta a ogni modo sottinteso nella carica simbolica convogliata su determinate immagini, intorno alle quali nasce e si dispone il testo:

Земотдел снял (и домовито поступил, хорошие) подвалы в монастыре для коммунальной капусты. Десятник Дракин их очищал от мусора, приводил в порядок с помощью двух слободских девок; — девки — слободские, Дракин — жуковский, первый в трактире

²⁰¹ M. CARAMITTI, *Vozdušnye puti*, cit., p. 66.

²⁰² M. CARAMITTI, *Le ragioni del fuoco* in Id., a cura di, *Fuoco. La grande prosa russa del primo Novecento*, atmosphere libri, Roma 2020, p. 318.

²⁰³ In questo, l’appello alla Rivoluzione riecheggia da vicino quello evangelico: «Chiunque avrà lasciato case, o fratelli, o sorelle, o padre, o madre, o figli, o campi per il mio nome, riceverà cento volte tanto e avrà in eredità la vita eterna. Molti dei primi saranno ultimi e gli ultimi i primi» (Mt 19: 29-30). Lo studio del comunismo come dottrina secolare con tratti comuni alle religioni storiche è avanzato già da Nikolaj Berdjaev in *Istoki i smysl russkogo kommunizma* (1937 trad. ing., 1955 or.).

«Европа» человек. Около все время тискался монашенка (бородатый, рыжеватый, точно медведь в рясе не выпался). Девки таскали сор, и на дне в подвале (был август, жара) в углу увидели доски, доски подгнали, девки сели отдохнуть, девка вместе с доской провалилась в яму, — Дракин полез осмотреть. В яме были сундуки, в сундуках была церковная утварь, серебро и золото и чудотворные иконы (SSPi 2, 430, *Storona nenašinskaja*).

Lo spazio si dispone nuovamente lungo un vettore verticale: dove prima sorgeva il pozzo delle acque nere qui si apre uno scantinato (*podval*), sul fondo (*na dne*) del quale si trovano delle assi marce a coprire una fossa (*jama*) in cui vengono rinvenute delle suppellettili religiose. Queste non rientrano tuttavia nella categoria di oggetti desueti rifunzionalizzati e resi più preziosi dal tempo, com'è il caso del 'tesoro ritrovato'²⁰⁴, sia per il lasso di tempo troppo breve (sono stati chiaramente nascosti dai monaci nel momento in cui si è diffusa la minaccia delle requisizioni e delle sconsacrazioni) sia per il sopraggiunto mutamento di valori. Resta vero che i metalli preziosi recuperati potevano essere reindirizzati ad altro uso (monumenti al leader, agli eroi della guerra civile, ecc.). Più rilevante risulta la riflessione di carattere psicanalitico – che Orlando riporta da *Il disagio della civiltà* di Freud – sul raffronto «tra lo schifo delle feci originariamente apprezzate, e il rinneamento di divinità culturalmente superate e trasformate in dèmoni»²⁰⁵. La scelta dei personaggi ha qualcosa di farsesco: un monaco barbuto, due ragazzotte di campagna e un farabutto, mentre la cornice di icone e crauti, di spiritualità, utopia e marciume, come già avveniva nella scena delle stoviglie da Pesah rotte in *Perechod čerez Zbruč*, è sottesa da una sostanziale alterità, minor comune denominatore degli attori scenici: «Ce que les choses sacrées, les choses obscènes et certaines parties sociales ont en commun, c'est d'être *tout autres* à l'écart d'une région homogène caractérisée comme monde de l'activité pratique, connaissant seulement des fins utilitaires»²⁰⁶. Per quanto riguarda il contesto narrativo la scena rinvia alla dinamica di 'ripulitura' dai residui del passato – lett. dalle immondizie (*musor*)²⁰⁷ – nella manifestazione concreta all'interno di un monastero requisito dove si cerca di fare spazio alle riserve alimentari (collettive, si sottolinea), nello specifico al

²⁰⁴ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 11.

²⁰⁵ Ivi, p. 19.

²⁰⁶ G. BATAILLE, *Définition de l'hétérologie*, "Cahiers", 1, 2011, p. 235.

²⁰⁷ È in questo senso indicativa la scelta di porre in copertina allo studio *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica* di G. Piretto il manifesto di Vladimir Lebedev raffigurante un operaio che spazza via i 'nemici' della Rivoluzione (1923).

cavolo fermentato, polo connotato per utilità e funzionalità in opposizione alle reliquie religiose e al restante ciarpame presente nello scantinato. Alle qualità degli acidi e dei grassi, nonché al processo di fermentazione all'interno di un discorso sulla poetica dei tre autori, è dedicata la prossima sezione.

I cavoli si ritrovano sotto forma diversa, quella dello *šči* (zuppa di crauti con o senza carne), nel racconto *Pesnja* (La canzone, 1925) di Babel': i crauti sono al centro di una disputa tra Ljutov e una vecchia vedova che stando a lui starebbe cercando di nascondere la zuppa ai suoi 'ospiti', i soldati dell'armata a cavallo. Anche in questa occasione il motivo del cibo co-occorre insieme a quello della sporcizia, degli scarti e della pulizia, ma si aggiungono le qualità di acidità e di fermentazione proprie al cavolo, da intendersi – qui, nell'ultima citazione commentata e in quelle che seguiranno – anzitutto come segno di un processo di reazione e trasformazione ambivalente della materia. Per calmare gli animi il cosacco sifilitico e *jurodivyj* Saška Christos intona una delle malinconiche canzoni del suo repertorio:

«Звезда полей, — пел он, — звезда полей над отчим домом, и матери моей печальная рука...» И я слушал его, растянувшись в углу на прелой подстилке. Мечта ломала мне кости, мечта трясла подо мной истлевшее сено, сквозь горячий ее ливень я едва различал старуху, подпершую рукой увядшую щеку. Уронив искусанную голову, она стояла у стены не шевелясь и не тронулась с места после того, как Сашка кончил играть. Сашка кончил и отложил гармонику в сторону, он зевнул и засмеялся, как после долгого сна, и потом, видя запустение вдовьей нашей хижины, смахнул сор с лавки и притащил ведро воды в хату (SSB 2, 190, *Pesnja*).

Dietro al velo sottile della trama, come al solito un espediente, una fiammella della scrittura in sé e per sé²⁰⁸, si viene a inserire uno dei *Leitmotive* trasversali al ciclo, da intendersi in questo caso letteralmente, come una riflessione sulla melodia, sul canto, ossia una riflessione precipuamente metapoetica. E altrove Babel' è più esplicito: nell'apostrofe stilizzata in apertura del racconto *Večer* (La sera, 1925) Ljutov si riferisce al materiale letterario ricorrendo all'immagine di un impasto in fermento, di una materia sapientemente plasmata dal Partito «О, устав РКП! Сквозь кислое тесто русских повестей ты проложил стремительные рельсы.

²⁰⁸ Se mai possiamo parlare delle cose 'di per sé stesse': le cose sono sempre 'per noi', e ancora di più 'con noi' e noi con esse.

Три холостые сердца со страстями рязанских Иисусов ты обратил в сотрудников *Красного кавалериста*» (SSB 2, 127-128). Tornando a *Pesnja*, non tralasciamo di notare il riferimento alla figura materna presente nella canzone, poi agito dalla figura ambigua della vedova, che nel frattempo pulisce il naso colante del figlio («немой мальчик с оплывшей, раздувшейся белой головой и с гигантскими ступнями, как у взрослого мужика» SSB 2, 191) coricato sotto a un'icona, né tantomeno l'immagine del giaciglio di fieno muffito e del sudiciume sulla panca che Saška fa scivolare giù per poi alzarsi e portare in casa un secchio d'acqua (teniamo a mente questo secchio: ne ritroveremo molti in Pasternak). Così facendo, Saška ripete sul piano materiale il rassetto immateriale prodotto sugli animi dalla sua canzone.

Poco prima il lettore era stato messo a parte del pescatore abusivo Jakov, che si fa perdonare regalando allo squadrone la sua armonica e insegna a Saška le struggenti canzoni che li accompagneranno nella loro misera campagna di guerra. La sua comparsa misteriosa, il fatto che trasgredisca a tutte le leggi (tutte le leggi *terrene*, si sottintende: «Все власти запрещали там охоту» SSB 2, 189, *Pesnja*), che i luoghi cantati si distinguano per l'abbondanza tipica delle utopie religiose-popolari («Там, в заповедных водах, мечет икру рыба и водятся несметные стаи птиц. Рыба плодится в гирлях в непередаваемом изобилии, ее можно брать ковшами или просто руками, и если поставить в воду весло, то оно будет стоять стоймя, — рыба держит весло и несет его с собой» SSB 2, 189, *Pesnja*), e infine l'effetto balsamico, pressoché salvifico, che una simile musica sortisce sui soldati, rendono il pescatore una figura cristica, di cui Saška il Cristo appare come il successore più degno:

За это мы всё простили лукавому охотнику, потому что песни его были нужны нам: никто не видел тогда конца войне, и один Сашка устилал звоном и слезой утомительные наши пути. Кровавый след шел по этому пути. Песня летела над нашим следом. [...] Песни нужны нам, никто не видит конца войне, и Сашка Христос, эскадронный певец, не дозрел еще, чтобы умереть... (SSB 2, 189-190, *Pesnja*).

Le canzoni (e in senso lato, naturalmente, le storie) sono il 'pane' degli affamati in tempi di magra e portano sollievo in mezzo al panorama cruento della guerra, restituendo il paesaggio al ciclo naturale in cui morte e vita si alimentano a vicenda. In questo senso l'intonazione di Babel' può essere avvicinata all'epica, laddove per epos si intenda con Steiner

l'ambientazione arcaica e pastorale; la poesia della guerra e dell'agricoltura; il primato dei sensi e del gesto fisico; lo sfondo luminoso e riconciliatorio del ciclo dell'anno; il riconoscimento

della santità intrinseca dell'energia e della vita; l'accettazione di una catena dell'essere che dalla materia bruta arriva fino alle stelle nella quale gli uomini occupano il posto che è stato loro assegnato²⁰⁹.

Al di là della maggiore o minore utilità nell'assegnare definizioni stilistiche tradizionali, il motivo della canzone rappresenta una forza torrenziale e irrompente all'interno di *Konarmija*, udibile nei suoi paesaggi antichi e desolanti: «Песня журчала, как пересыхающий ручей. Чудовищные трупы валялись на тысячелетних курганах» (SSB 2, 119, *Berestečko*); quello della musica è un filo ininterrotto, rappreso qui e lì in singoli canti viscosi: «их было множество — Афонькиных песен. Каждый звук был песня, и все звуки были оторваны друг от друга. Песня — ее густой напев — длилась мгновение и переходила в другую...» (SSB 2, 142, *U svjatogo Valenta*), che presto tornano a zampillare da altre fonti: «казацкая песня сочилась из задних Рядов» (SSB 2, 167, *Vdova*), i proiettili stessi, nel loro folle volo, cantano miseramente, mentre viene versato un mestolo di *šči* in bocca a un moribondo: «Левка снял котелок с огня и стал лить варево умирающему в окостеневший рот. Щи стекали с Шевелева, ложка гремела в его сверкающих мертвых зубах, и пули все тоскливее, все сильнее пели в густых просторах ночи» (SSB 2, 165, *Vdova*: lo stesso racconto in cui Ljutov e la vedova discutono della zuppa e Saška intona il suo canto conciliatore). Sembra fare eccezione la metafora del racconto *Put' v Brody* (La strada per Brody, 1923): «Песня плыла, как дым. И мы двигались навстречу героическому закату. Его кипящие реки стекали по расшитым полотенцам крестьянских полей» (SSB 2, 84), ma è chiaro che la liquidità – d'altronde presente nel predicato della canzone, che *nuota* – sia momentaneamente traslata sulla vividissima, acuta, immagine del tramonto; infine, la canzone di un'infermiera si riversa, consustanziale²¹⁰ ormai al crepuscolo piovoso, sulle fila dei cavalli invischiati nel fango: «песню — о смерти за революцию, о лучшей нашей будущей доле. Несколько человек потянулось за ней, и полилась в дождливые осенние сумерки наша песня, наш

²⁰⁹ G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, trad. C. Moroni, Garzanti, Milano 1995, p. 78. Se ne allontana invece nel punto successivo, e probabilmente decisivo, in cui Steiner riconosce tanto all'opera di Tolstoj quanto a quella di Omero «soprattutto, una sanità essenziale, la determinazione a seguire quella che Coleridge definiva “l'alta strada della vita”» (ibidem).

²¹⁰ Il termine di 'consustanzialità' in riferimento alla poetica di Babel' è ripreso dall'intervento M. CARAMITTI, *L'universo tropico dell'Armata a cavallo*, “20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo. Convegno”, Università degli Studi Roma Tre, 15-16 dicembre 2022. La mobilità delle ipostasi della poesia, insieme al riferimento alla pioggia, non possono non rinviare inoltre a Pasternak (cfr. la poesia *Dožd'* PSSPa 1, 120-121).

неумолкающий призыв к воле» (SSB 2, 221, *Eë den*'). Accanto alla *volja* – quel «*prostor* interiore»²¹¹ all'interno del quale la volontà russa si riconosce libera al di là delle limitazioni imposte dall'alto alla *svoboda*, la libertà 'amministrativa' – riecheggia il *privol'e*, spazio aperto, libero, sconfinato, in cui si ibridano *volja* e *prostor* e di cui è infusa la montagna di rifiuti in *Vozdušnye puti* («которые воскресали в оттепели и, отдышавшись, принимались двошить былыми веснами и каплющим, чиликающим, тряско погромыхивающим привольем» PSSPa 3, 92).

2.3.3. Poetica dei rifiuti

Sulla scia di fango delle canzoni corroboranti per il corpo e per lo spirito di *Konarmija*, passiamo a esaminare in prospettiva metapoetica alcune scene dei racconti di Pasternak in cui l'intersezione tra i motivi dei rifiuti, della sporcizia e del cibo raggiunge la massima rilevanza, a partire, fuor di ordine cronologico, da *Detstvo Luvers*:

Их путь лежал через дорогу, мимо медно-слесарного заведения. Все лето двери заведения стояли настежь, и Женя привыкла видеть этот перекресток в том дружном и общем оживлении, которым его наделяла жарко распахнутая пасть мастерской. Весь июль, август и сентябрь тут останавливались повозки, затрудняя разъезд; топтались мужики, больше татары; валялись ведра, куски кровельных желобов, рваные и ржавленные; тут чаще, чем где-нибудь еще, превратив толпу в табор, а татар замалевав в цыган, садилось в пыль жуткое, густое солнце в часы, когда за плетнем по соседству резали цыплят; тут окунались оглоблями в пыль высвобожденные из-под кузовов передки с натертыми у шкворней кружками (PSSPa 3, 62-63, *Detstvo Luvers*).

Il passaggio è densissimo di elementi semioticamente marcati: zone di confine, contatto e passaggio (in primis la strada da attraversare, immagine ricorrente del racconto; la porta aperta della bottega e la palizzata; l'incrocio – *perekrëstok*, il crocevia – *rasput'e* e il binario di scambio / incrocio ferroviario – *raz"ezd*), a questi spazi corrispondono mezzi di trasporto (carri, treni, carovane) e parti di essi (stanghe, assali, perni ingrassati, parti di carrozzeria), luoghi (l'officina – prima *zavedenie* e poi *masterskaja* – dei fabbri ramaioli, che si accoda alla

²¹¹ M. CARAMITTI, *La magia dell'anima russa in nove parole* in D. Gavrilovich, G. Imposti, a cura di, *Sentieri Interrotti / Holzwege*, Universitalia, Roma 2012, p. 23.

Motovilicha e alle fabbriche metallurgiche degli Achmed'janov)²¹² e verbi di trasformazione (*prevratit'*, *zamalevat'*); merita particolare attenzione il mutamento della componente allogena dei tatari in zingari, riproposti poi in *Vozdušnye puti*, dove rappresentano la forza che rapisce il piccolo Toša e dietro la quale si cela la vocazione poetica. Una delle declinazioni di questo motivo è quindi la serie rapimento e perdita delle coordinate della soggettività (dissoluzione dei confini dell'io nel mondo esterno dell'altro da sé) con conseguente riemersione dalla realtà prosaica sotto forma di canto.

Nelle sue qualità «затрапезности, повседневности, провинциальности»²¹³ questo paesaggio di «предметные инварианты»²¹⁴ (invarianti materiali, più precisamente 'oggettuali') testimonia l'accessibilità dell'uomo al disegno più ampio del divenire del mondo, e indirizza lo sguardo di Ženja e del lettore proprio nei punti in cui la partecipazione umana ai processi di distruzione e costruzione è più evidente, anche mediante l'insistenza su quei punti luce semiotici che Aleksandr Žolkovskij definisce «участники контакта»²¹⁵. L'avvenuto contatto con il macrocosmo (*makromir*) trova conferma nella iniziale assenza (ma menzione), successiva comparsa e definitiva agnizione dello zoppo (Cvetkov), il quale tempo prima era stato visto da Ženja con un «большуший альбом или атлас» (PSSPa 3, 55) sottobraccio.

Vale la pena di considerare una possibile interpretazione sussuntiva, considerando il misterioso libro che Ženja nota in mano a Cvetkov la prima volta che lo intravede dal giardino. Il dettaglio è di grande importanza: nello studio geopoetico di Abašev è visto come la

²¹² La fabbrica e le sue varie declinazioni in Pasternak – tra le ultime quella che compare (per scomparire subito senza traccia) è l'officina meccanica e l'impianto ferroviario in apertura di *Povest'*: «Он отнес прямо со станции свой сундучок в контору, чмокнулся с родственницей, там служившей, и тут же, круша лед и разбрасывая воду, крупным шагом направился к Механическому. [...] Однако, не найдя в обступившей его толпе того, кого шел добывать, и узнав, что Отыганиев теперь работает на одном из новых, недавно поставленных производств, он тем же шагом повалил на Второй подсобный» (PSSPa 3, 102) – sono simboli di trasformazione. Nella Motovilicha, dichiaratamente una fabbrica di ghisa, Faryno intravede invece una fabbrica tessile, appoggiandosi sui nessi semantici del nome: *motovilo* indica la bobinatrice, macchina che avvolge (*motaet*) il filato in bobine (J. FARYNO, *Belaja medvedica*, cit., p. 12). Il parallelo tra tessuto e testo sarebbe così molto più evidente. A nostro avviso tuttavia il valore metapoetico della serie di fabbriche metallurgiche, miniere, e metalli, non da ultimo per la loro natura meno nobile e più prosaica, su cui Pasternak insiste in varie sedi, è da considerare primario. Un discorso simile va fatto riguardo al motivo dei 'lavori in corso', tra cui i vari restauri, riparazioni, riverniciature (tutta la logica chimica di vernici, smalti e solventi è rilevante) e pulizie, in cui traspare di nuovo una riflessione sulla creazione poetica e sulla trasformazione del materiale non verbale in materiale verbale, della vita in arte (ivi, p. 28), e più precisamente, ci pare, sulla transustanziazione del mondo in versi.

²¹³ A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka. Invarianty, struktury, interteksty*, NLO, Moskva 2011, p. 46.

²¹⁴ È il titolo che lo studioso dà alla prima sezione del suo studio (ivi, pp. 25-148). Seguono le sezioni "Invarianti stilistiche", "Testi", "Intertesti".

²¹⁵ Ivi, p. 42.

manifestazione nel racconto della «потенциальная нарративность»²¹⁶ presente nello stemma della città di Perm', in cui appaiono un orso bianco sormontato da un libro e dalla croce, laddove nell'approccio archeopoetico di Faryno l'oggetto assocerebbe Cvetkov all'arcangelo Gabriele²¹⁷. Per quanto riguarda la parola 'atlante' (*atlas*), però, Faryno si limita a citare il mito del titano, senza menzionare la grande catena montuosa dell'Atlante (già così chiamata da Erodoto nelle sue *Storie*, libro IV, cap. 184), che si estende lungo tutta la costa dell'Africa settentrionale (Maghreb) segnando il confine naturale tra il continente eurasiatico e quello africano. La catena montuosa dell'Atlante, inoltre, prosegue in Spagna con la Cordigliera Betica e in Italia con le montagne di Sicilia e con l'Appennino. L'Atlante entra così a far parte del grande sistema alpino che unisce in cerchio il Mar Tirreno, il bacino occidentale del Mediterraneo e i resti della catena sommersa di un continente che i geologi chiamano Tirrenide rappresentati dalla Corsica e dalla Sardegna²¹⁸. Su questa base possiamo immaginare un immenso confine-legame che fa ritorno a sé stesso, chiudendosi a cerchio intorno al proprio centro perduto: tutto questo racchiuso nel libro di Cvetkov. La simbologia delle catene montuose si conferma nell'attenzione conferita da Pasternak agli Urali non solo nello stesso racconto *Detstvo Luvers*, ma anche nella produzione poetica (cfr. PSSPa 1, 88, *Ural v pervye*).

Prima che Serëža si ricordi l'identità dello zoppo, tuttavia, c'è ancora un paragrafo 'descrittivo'²¹⁹ dello spazio cittadino, in chiave contrapposta allo spazio rumoroso e affollato di cui sopra:

Те же ведра и железца лежали неподобные и теперь, запорошенные морозцем. Но двери были приперты вплотную, как в праздник, по случаю холодов, и было пустынно на распутьи, и только сквозь круглую отдушину шел знакомый Жене дух какого-то рудничного затхлого газа, который заливался гремучим визгом и, ударяя в нос, осаждался на нёбе дешевой грушевой шипучкой (PSSPa 3, 63, *Detstvo Luvers*).

²¹⁶ V. ABAŠEV, «*Luvers rodilas' i vyrosla v Permi...*», cit., p. 573.

²¹⁷ J. FARYNO, *Belaja medvedica*, cit., pp. 32-33.

²¹⁸ G. COLOSI, voce 'Atlante' in *Enciclopedia Italiana*, vol. 5, 1930, p. 209.

²¹⁹ Si parla di descrizione sebbene ogni descrizione in Pasternak sottintenda una narrazione, o, meglio, una autonarrazione del mondo, materia viva e brulicante di 'storia' già soltanto nella disposizione rispetto a quanto la circonda e nella sonorità dei suoi nomi.

Le porte spalancate d'estate sono ora ben chiuse, il giorno festivo e vuoto ha preso il posto del giorno feriale e il crocevia è deserto. L'ultima presenza in cui si può ravvisare un ennesimo legame con la montagna di rifiuti di *Vozdušnye puti* – che sfiata (*otdyšavšis'*) sotto allo strato di neve, qui brina – è lo sfiatatoio (*otdušina*), indice di un moto sotterraneo non sopito, mentre la metafora della bevanda frizzante dal gusto scadente è una delle tante immagini di liquidi e cibi in fermentazione, lievitazione, colti in uno stato transizionale e dinamico (in tal senso la 'frizzantezza' ha la stessa funzione connotativa del gas stantio, putrido, in decomposizione). Il contesto urbano, apparentemente aleatorio e comune (nel senso di ordinario, ma anche di condiviso, opera sul riconoscimento sensibile di referenti che si impongono per la loro presenza materiale e diventano in tal modo nuovamente visibili. La piazza, ricorda Bachtin, rende le cose «perfettamente concrete, percettibili, tattili»²²⁰.

Appare centrale l'elemento di provincialità, sia come esistenza alla periferia, sia come luogo di espressione di un'alterità. Pasternak lo dice in modo inusitatamente esplicito in *Poëzija* (Poesia, 1922): «Поэзия [...] ты пригород – а не припев. [...] Предместье – а не перепев» (PSSPa 1, 205). Il quartiere periferico si presenta come altro rispetto a quello abituale dei Luvers («Жизнь слободы мало чем походила на жизнь тех мест, где проживали Люверсы» PSSPa 3, 81, *Detstvo Luvers*) sia sul piano estetico («было голо и скучно. Не на чем было разгуляться глазу. Все, что ни встречал он, ни на что, кроме разве как на розгу или на помело, не годилось» PSSPa 3, 81, *Detstvo Luvers*), sia su quello sensoriale (odori, suoni, colori, sapori), ossia nelle manifestazioni degli oggetti nell'ambiente e nell'atmosfera che nasce dall'interazione tra uomini, spazi, manufatti ed elementi naturali:

Валялся уголь. Черные помои выливались на улицу и разом обелялись, обледенев. В известные часы улица наполнялась простым народом. Фабричные расплзались по снегу, как тараканы. Ходили на блоках двери чайных, и оттуда валом валил мыльный пар, как из прачечной. Странно, будто теплей становилось на улице, будто к весне оборачивалось дело, когда по ней сутуло пробегали пареные рубахи и мелькали валенки на жиденьких портах. Голуби не пугались этих толп. Они перелетали на дорогу, где тоже был корм. Мало ли сороно было по снегу просом, овсом и навозцем? Ларек пирожницы лоснился от сала и тепла. Этот лоск и жар попадали в сивухую сполоснутые рты. Сало разгорячало

²²⁰ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 411.

гортани. И потом вырывалось дорогой из часто дышавших грудей. Не это ли согревало улицу? (PSSPa 3, 81, *Detstvo Luvers*)²²¹.

La distanza gerarchica tra i quartieri viene costruita con immagini riconducibili alla sfera bassa, a partire dalle profondità della terra (*ugol'*, in cui viene ripresa la sfera delle miniere: *rudničnyj gaz*), gli scarti e la sporcizia (*pomoi, soreno, navozec*), la serie del mangiare e del bere (*čajnye, larek pirožnicy, korm, pros, ovės, sivucha* – specie di vodka non rettificata, contenente impurità), l'intersezione tra il motivo degli animali, del cibo e dei rifiuti (i piccioni che beccano i cereali in mezzo al pattume), la folla di corpi (*prostoj narod*, il corpo collettivo popolare tanto studiato da Bachtin) simili a scarafaggi (*tarakany*) con le loro parti (*gortan', rty, dyšaščie grudi*) e indumenti (*rubasčki, valenki, porty*), ma soprattutto il calore che sprigionano (*teplo, žar, sogrevat'*), per cui la strada innevata è travolta da un'aria di primavera. In questo calore si esprime l'interconnessione conviviale tra gli uomini e il loro ambiente di vita mediata dal corpo, che attinge al mondo nelle sue componenti discrete del cibo (tappa culminante del lavoro e di una serie di processi di addizione e trasformazione), lo scompone e assimila a sua volta, mutando la ricchezza nutritiva – rappresentata al massimo grado dal grasso e dall'unto (*salo, losk*) – in calore, in energia per nuovi cicli di lavoro, condivisione, scambio, riempimento, svuotamento, riproduzione e morte²²². Il grasso (lo stesso si dica per l'unto, il burro, l'olio)²²³ possiede una qualità ignea (è potenzialmente combustibile), scioglie il ghiaccio e il freddo, riscalda le ossa e convoglia le associazioni:

Им пришлось перебежать, то обоз задержал бы их. [...] Они прошли мимо самой двери заведения, тут,дохнув теплого сального чада, какой бывает при чистке медных ручек

²²¹ Cfr. in *Povest'*: «Номера обложились от остального света огромным двором для извозчиков. Вереница пустых пролеток подымалась к вечернему небу костяным хребтом какого-то сказочного позвоночного, только что освежеванного. Здесь сильнее, чем на улице, чувствовалось присутствие новой дали, голой, сердобольной, и было много навоза и сена. Особенно же много было тут той именно сладкой серости» (PSSPa 3, 108).

²²² Nella riduzione della serie del mangiare e del bere alla dimensione privata Bachtin scorge la perdita della celebrazione collettiva della conquista gioiosa del mondo da parte dell'uomo. Essenzialmente, il motivo del mangiare collettivo, concentrato nel banchetto, coincide con «il trionfo della vita sulla morte [...] l'equivalente del concepimento e della nascita» (M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 309) e si accompagna letterariamente a un uso universale e materico della parola, a nostro avviso confacente allo stile di Pasternak.

²²³ Faryno riporta questo motivo all'idea di consacrazione o sacra unzione in accezione cosmica (*miropomazanie*). Allo stesso significato lo studioso fa risalire numerosi altri motivi del racconto: l'acidità e la mirra, la trementina, la gravidanza, la carnagione scura, la stagnatura, e in generale gli attributi di viscosità (J. FARYNO, *Belaja medvedica*, cit., pp. 24, 29, 39, 42, 53).

подсвечников, Женя моментально вспомнила, где видела хромого и трех незнакомок и что они делали, и в следующую же минуту поняла, что тот Цветков, о котором говорил книгопродавец, есть этот самый хромо́й (PSSPa 3, 65, *Detstvo Luvers*).

Il motivo dell'ordinario e dell'unto insieme a quello del cibo e degli scarti si presenta in un altro racconto altamente metapoetico di Pasternak²²⁴. Come collegamento si rimanda alle pagnotte di segale portate in mano dai cinesi di Ekaterinburg, anche essi, come Ženja e Serëža, ritratti nell'atto di attraversare la strada di corsa. Le «ржанные ковриги» (PSSPa 3, 57, *Detstvo Luvers*), infatti, avevano già fatto una comparsa in dimensioni e impasto leggermente diversi nella stazione ferroviaria del racconto *Pis'ma iz Tuly*, all'interno di un'immagine dove il cielo è accostato alla terra, sia in senso letterale che in senso lato come avvicinamento di piani stilisticamente lontani: «В высоте рыхло, коlobком, таял месяц. Небо казалось холодным, удивленно далеким. Голоса были промаслены еденым и питым. Рыжик, ржаная коврижка, сало и водка пропитали даже эхо, соловевшее за рекой» (PSSPa 3, 31, *Pis'ma iz Tuly*). La *kovrižka*, a differenza della *kovriga*, è un tipo di panforte, più denso, dolce e talvolta farcito. A interessarci ulteriormente è l'immagine della luna-*kolobok*, piccolo panino rotondo protagonista dell'eponima fiaba popolare slava, la cui struttura ricalca quella dei testi 'sulla vita e sulle pene' della canapa, del lino e del grano, narrazioni della loro progressiva trasformazione in prodotti alimentari (pane per lo più) o tessili, processi durante i quali acquisiscono particolare forza e poteri magici. La storia di Kolobok è la seguente: raschiato dal fondo del barattolo di farina, impastato con acqua e panna acida (*smetana*), il panino viene fritto nell'olio e servito in tavola, se non che prima di essere mangiato si dà alla fuga; in seguito a varie peripezie e incontri viene divorato da una volpe astuta²²⁵. Il folklore riconosce al *kolobok* il potere di guarire, evocare o scacciare la pioggia e persino, in virtù delle sofferenze patite e superate, di proteggere

²²⁴ In verità tutti i racconti di Pasternak sono una fucina di riflessioni sull'arte, sulla poesia e sulla prosa. Si veda anche in *Povest'*: «А на дворе выколачивали ковры, глыбами нутряного сала стояли облака над садом, и клубы шелкучей пыли, садясь на жирное небо, сами, казалось, заряжали грозою воздух. [...] И, видя все это, вдыхая запах нафталина и ловя мимоходом обрывки дамских разговоров, Сережа не мог отделаться от чувства, будто особняк уже снарядился в путь и вот-вот поднырнет под горький, мокро-трепещущий, знойнолавровый березовый шатер» (PSSPa 3, 111).

²²⁵ Sull'identificazione della volpe con il dio della furbizia e del tradimento, nonché della scrittura, si apre e chiude *Rasskaz o tom kak sozdajutsja rasskazy* di Pil'njak: «Лиса — бог хитрости и предательства; если дух лисы вселится в человека, род этого человека — проклят. Лиса — писательский бог» (SSPi 3, 351).

dal diavolo²²⁶. Tali poteri dipendono in parte dalle qualità speciali attribuite ai resti: Kolobok infatti è un *poskrěbyš*, letteralmente ‘raschiato’ dal fondo, l’ultimo figlio, il rimasuglio²²⁷.

Oltre al fatto che nella sovrapposizione della luna con il *kolobok* è espressa sin(es)teticamente un’intera tradizione di compenetrazione tra il lavoro umano, i cicli lunari e agricoli, tutto un immaginario e un sistema di valori, la fiaba costituisce un testo di creazione (*tekst tvorenija*)²²⁸ e Pasternak ci tornerà esplicitamente sopra in un componimento poetico più tardo:

Полями наискось к закату
Уходят девушек следы.
Они их валенками вмяты
От слободы до слободы.

А вот ребенок жался к мамке.
Луч солнца, как лимонный морс,
Затек во впадины и ямки
И лужей света в льдину вмерз.

Он стынет вытекшею жижей
Яйца в разбитой скорлупе,
И синей линией лыжи
Его срезают на тропе.

Луна скользит блином в сметане,
Все время скатываясь вбок.
За ней бегут вдогонку сани,
Но не дается колобок.
(PSSPa 2, 179, *Sledy na snegu*, 1957/1958)

²²⁶ Come succede ad esempio nella *bylina Čěrt i chleb* (Il diavolo e il pane) (N. TOLSTOJ, *Očerki slavjanskogo jazyčestva*, Indrik, Moskva 2003, p. 470). Osserviamo anche l’omografia e la parentela etimologica delle parole farina (*mukà*) e pena, tormento (*mùka*). Notiamo inoltre la presenza del personaggio singolare del vecchio signore nel racconto *Pis'ma iz Tuly*: oltre a zoppicare e rammaricarsi di appartenere a un’epoca ormai sepolta (di esserne in qualche modo un resto) veniamo a sapere che si chiama Savva: «он стар и одинок и времена другие. Он пошел прочь, удрученный. Он шел в старых нанковых штанах и думал о том, что на свете нет уже никого, кто бы звал его Саввушкой. [...] Он грелся на рассоренных подсолнушках» (PSSPa 3, 31). San Saba era un monaco bizantino ed eremita, che oltre alla fama di guaritore ed esorcista, un po’ come Kolobok, è noto per aver compiuto dei miracoli, tra cui quello l’evocazione di una sorgente d’acqua e di piogge abbondanti in tempi di siccità.

²²⁷ Ivi, p. 471. Ciò che viene rigettato, rifiutato e squalificato come osceno o sporco dalla cultura è recuperato nelle pratiche magiche di diverse popolazioni, che per i loro incantesimi ricorrono volentieri a «i resti dei pasti, i detriti, i ritagli di unghie e i capelli tagliati, gli escrementi, i feti, le immondizie e, in genere, tutto ciò che si butta e che non è di uso normale» (M. MAUSS, *Teoria generale della magia*, trad. F. Zannino, Einaudi, Torino 1991, p. 45).

²²⁸ N. TOLSTOJ, *Očerki slavjanskogo jazyčestva*, cit., p. 469.

Il componimento si presenta come un concentrato poetico di elementi sparsi nel racconto *Detstvo Luvers*, dal quartiere di periferia (*sloboda*) al raggio di sole condensato, quasi congelato, che impregna varie superfici e interstizi, la metamorfosi in bevanda al limone («Подымался и опускался ломтик лимона в чаю. Качались солнечные полосы на обоях» PSSPa 3, 67), la slitta fatale, i gusci d'uovo e ovviamente la luna-*blin* immersa nella panna acida e il *kolobok* in fuga, metafora stessa della metafora, continuo scarto *in là* («Все время скатываясь вбок» PSSPa 2, 179) dell'immagine che non coincide mai con sé stessa, ma dilaga e trabocca, riversandosi sulle porzioni di realtà contigue. È racchiusa qui la sfida che la poesia lancia al pensiero della totalità, della de-finizione come operazione che punta a esaurire gli oggetti, rendendo finito l'infinito potenziale di riformulazione del loro senso e fissandoli in categorie sempre più isolate e, quel che più preme, funzionali. La sfida si iscrive nella temperie culturale più ampia del modernismo, preoccupato di mettere in discussione le pretese di immediatezza e trasparenza dei paradigmi estetici ed epistemologici del realismo ottocentesco²²⁹. Esistono tuttavia dei limiti alle rimodulazioni dell'esperienza umana, riconducibili, non a caso, al suo coincidere con un'esperienza del corpo: «We live finite lives. This is nonnegotiable. We eat, drink, piss, and shit. These are nonnegotiable»²³⁰.

Qualora non risultasse ancora abbastanza convincente il valore fondamentale di questi motivi nella sua poetica, riportiamo la poesia composta dopo la morte di Marina Cvetaeva in cui Pasternak torna a esprimere la sua visione sulla poesia, lasciando emergere stavolta la centralità dell'uovo, del tuorlo come viscoso cuore solare dalle connotazioni evangeliche:

Что сделать мне тебе в угоду?
В твою единственную честь
Я жизнь в стихах собью так туго,
Чтоб можно было ложкой есть.

Я наподобье евхаристий
Под вкус бессмертья подберу
Промерзшие под снегом листья

²²⁹ Cui, negli ambiti contemporanei della filosofia e della scienza, corrisponde la messa in crisi dell'atteggiamento della positività naturale con la fenomenologia (Husserl) e della fisica classica con la teoria della relatività (Einstein, 1905 e poi 1915) e il principio di indeterminazione (Heisenberg, 1927).

²³⁰ S. ESTOK, *Painful Material Realities, Tragedy, Ecophobia* in S. Iovino, S. Oppermann, eds., *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2014, p. 135.

И мандаринов кожуру.

(PSSPa 2, 326, *Pamjati Cvetaevoj. Dva otryvka*, 25-26 dekabnja 1943)

In *Detstvo Ljuvers* Serëža rompe attentamente il guscio dell'uovo con un cucchiaino («А Сережа, постукивая ложечкой по яйцу и глядя, чтобы не попасть мимо, деловито, как занятый, предупредил отца, что погода переменялась — метель» PSSPa 3, 72, *Detstvo Luvers*) – mentre Ženja, impaziente, chiede la torta ai genitori, seduti davanti ai resti della cena ancora sparsi in tavola (intermediario, quest'ultimo, tra il mondo ordinario, intimo, della casa e il mondo straordinario, altrettanto intimo, del macrocosmo)²³¹: «На столе валялось много яичной скорлупы, и перечница, вынутая из судка, не была поставлена на место, и много перцу было просыпано на скатерть, на вытекшие желтки и в жестянку с недоеденными “серединками”» (PSSPa 3, 71, *Detstvo Luvers*). I due processi, la trasformazione culinaria e poi metabolica dei nutrienti e la riproduzione, nascita e crescita dei bambini, sono chiaramente correlati, versioni in scala minore dei processi di maturazione della segale nei campi e del moto orbitale di pianeti e satelliti, del dilatarsi inarrestabile dell'universo. Lo slittamento metonimico-metaforico del sole nel tuorlo dell'uovo incarna quel rapporto di appropriazione del mondo attraverso il cibo (e sua restituzione alla terra sotto forma di deiezioni) che, come già visto, lega l'uomo al ciclo della natura.

Avanzi, rifiuti e rimasugli hanno dunque valenza generativa e rigenerativa, in un quadro nel quale il disordine irrompe all'interno di serie ordinate e ripetizioni di motivi (nell'accezione della parola inglese *pattern*), introducendo insieme al caos la possibilità della rimodulazione:

Granted that disorder spoils pattern, it also provides the material of pattern. Order implies restriction; from all possible materials, a limited selection has been made and from all possible relations, a limited set has been used. So disorder by implication is unlimited, no pattern has been realized in it, but its potential for patterning is indefinite. That is why, though we seek to create order, we do not simply condemn disorder. We recognize that it is destructive to existing patterns; also that it has potentiality. It symbolizes both danger and power²³².

²³¹ A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka*, cit., p. 45.

²³² M. DOUGLAS, *Purity and Danger*, cit., p. 95.

L'ambivalenza della sorgente dell'ispirazione è presente in un altro passaggio del racconto *Pis'ma iz Tuly*, in cui la riflessione sull'arte avviene in un contesto di ordinarietà, provincialismo e bassa convivialità:

Ничто не изменилось на всем пространстве совести, пока писались эти строки. От нее несло гнилостностью глиной. Далеко, далеко, с того ее края, мерцала березка, и, как упавшая серьга, обозначался в болотце продав. Вырываясь из зала наружу, падали полосы света на коночный пол, под скамейки. Эти полосы буянили. Стук пива, безумья и смрада попадал под скамейки за ними. И еще, когда замирали вокзальные окна, где-то поблизости слышался хруст и храп. Писавший прохаживался. Он думал о многом. Он думал о своем искусстве и о том, как ему выйти на правильную дорогу (PSSPa 3, 30).

La coscienza nei racconti di Pasternak ha sempre qualità materica ed è in relazione con le profondità elementari della terra, luogo in cui le sue componenti minerali, ignee e acquee reagiscono e si riconfigurano. Qui finiscono frammenti inopinati e impressioni fugaci della realtà quotidiana, trasfigurati dalla luce prismatica dell'ispirazione creativa. Tra i due momenti non sussiste una relazione causale-temporale: non si ha prima l'acquisizione di un elemento 'basso' che sarebbe in seguito sublimato dall'arte; spesso, anzi, lo sguardo aperto alle potenzialità poetiche della realtà ne fanno risaltare le zone più inattese. Nella scena della stazione il rumore dei boccali di birra e le esalazioni del cibo e dell'alcool si sedimentano sulle fasce di sole sotto le panche («под скамейки» è ripetuto), e molte cose ancora vi finiscono, tra cui i semi di mandarino fatti cadere sotto al sedile del treno dalla signora Luvers (la buccia è destinata, insieme alle foglie raggelate, a riprodurre il sapore dell'eternità, cfr. *Pamjati Cvetaevoj*). Acidi, grassi e fermenti sembrano costituire degli ingredienti invarianti e spesso co-occorrenti, sia in forma alimentare («оставалось изумительное масло со льдом на потных кленовых листьях и сердитая минеральная вода» PSSPa 3, 49, *Detstvo Luvers*) che chimico-industriale (vernici, solventi), e intervengono sul paesaggio materiale del testo come il sole (o la sua assenza) interviene sull'atmosfera, lo stato dell'acqua, della neve e del ghiaccio. La componente 'lievitante', straripante e feconda del trattamento poetico di Pasternak viene rilevata anche da Jurij Tynjanov, che si riferisce alla trasmigrazione di un suo modo peculiare di guardare il mondo insieme alla creazione poetica in numerosi altri autori, le cui opere crescono propiziamente sotto questo influsso: «Пастернак бродит, и его брожение задевает

других – не даром ни один поэт так часто не встречается в стихах у других поэтов, как Пастернак. Он не только бродит, но он и бродило, дрожжи»²³³.

Le scene in cui compaiono cumuli o mucchietti di detriti dialogano con il motivo parallelo delle ‘pulizie’, di una messa a nuovo o manutenzione degli spazi. Si incrociano in questo caso tre linee di immagini: la pulizia cui si accinge l’attendente Prochor, la scoperta del viale contiguo al giardino dei Luvers, che Ženja osserva da sopra una catasta di legna e la lettura del *Demon* (Il demone) di Lermontov. Il giardino è uno spazio articolato, misterioso e trasandato, governato da leggi proprie, tra cui quella di poter piegare la costa del libro («Другое дело — на дворе», PSSPa 3, 53), d’altronde Michel Foucault individua proprio nel giardino «il più antico esempio di eterotopia»²³⁴. L’azione paziente dell’attendente, intento a ripulire la gelatiera con secchio e spugna, viene dunque a situarsi in un luogo ‘reale’ in cui sono giustapposti spazi abitualmente incompatibili²³⁵, e trova la partecipazione di un sole rosso che, come trementina, gli intride l’uniforme: «Августовское солнце, прорвав древесную листву, засело в крестце у солдата. Оно внедрилось, красное, в жухлое мундирное сукно и, как скипидаром, жадно его собой пропитало» (PSSPa 3, 53-54). Più che altrove, in *Detstvo Luvers* il discorso sul cambiamento del tempo e della temperatura, sull’arrivo della neve e sul disgelo è insistente; un altro personaggio sarà alle prese con il ghiaccio in un inciso dal significato opaco: «В сенях маленький Галим колол лед. — А много его с лета осталось? — спрашивал Сережа. — Скоро новый будет. — Дай мне. Ты зря крошишь. — Для ча зря? Талчи надо. В бутылкам талчи» (PSSPa 3, 77). Il motivo del gelo e del ghiaccio, soprattutto in contesti diversi dall’inverno, rinvia secondo Faryno all’idea di eternità e

²³³ J. TYNJANOV, *Promežutok* in ID., *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad 1929, p. 568.

²³⁴ Foucault arriva anzi a definire quella del romanzo un’attività di giardinaggio: «Ma forse il più antico esempio di eterotopia è il giardino, creazione millenaria che in Oriente aveva certamente un significato magico. Il tradizionale giardino persiano è un rettangolo diviso in quattro parti. Queste quattro parti rappresentano le quattro parti del mondo, quattro elementi di cui si compone il mondo e, al centro, nel punto di incontro fra questi quattro rettangoli si trovava uno spazio sacro – una fontana, un tempio – e intorno a questo centro doveva trovarsi riunita tutta la vegetazione del mondo, tutta la vegetazione esemplare e perfetta del mondo. Ora, se si pensa che i tappeti orientali erano inizialmente delle riproduzioni di giardini – “giardini d’inverno” nel senso stretto del termine – si comprende il valore leggendario dei tappeti volanti, dei tappeti che percorrevano il mondo. Il giardino è un tappeto, nel quale il mondo tutto intero realizza la sua perfezione simbolica, e il tappeto è un giardino che si muove attraverso lo spazio. D’altronde era parco o tappeto quel giardino che descrive il narratore delle *Mille e una notte*? È chiaro che tutte le bellezze del mondo vengono a raccogliersi in quello specchio. Il giardino, fin dall’antichità più remota, è un luogo di utopia. Si ha spesso l’impressione che sia facile ambientare i romanzi nei giardini: è che in effetti i romanzi sono nati dall’istituzione stessa dei giardini. L’attività romanzesca è attività di giardinaggio» (M. FOUCAULT, *Utopie. Eterotopie*, trad. A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006, pp. 19-20).

²³⁵ Ivi, p. 18.

resurrezione²³⁶, mentre Žolkovskij vi identifica un'invariante comune alla poesia di Pasternak e di Mandel'stam: «превращение жидкого в твердое, в частности воды в лед»²³⁷, parte a sua volta dell'invariante più ampia della «смешанность»²³⁸ (eterogeneità).

Il secchio (*vedro*) è un altro elemento pervasivo: restando nel racconto *Detstvo Luvers* lo troviamo come fonte di un sole accecante, calce liquida (malta) riversata sulle figure («Солнце окатывало их белым хлещущим светом, который, казалось, хлынул из сапогом опрокинутого ведра, как жидкая известка, и валом бежал по земле», PSSPa 3, 57), gettato in mezzo alla strada nel quartiere dell'officina dei ramaioli (PSSPa 3, 63), pieno di pezzi di vetro, ricette stracciate e asciugamani incrostati di sangue dopo il parto della signora Luvers (PSSPa 3, 77), o ancora a casa di Liza, che prima lo riempie d'acqua e poi fa cadere dentro il suo pettinino, interrompendo una conversazione sulla (ri)produzione intavolata da Ženja (PSSPa 3, 80). In *Vozdušnye puti* il secchio fa la sua comparsa in un intreccio di motivi già rilevati e in un momento cruciale, appena prima che si venga a sapere della scomparsa del piccolo Toša (PSSPa 3, 88). Tra le occorrenze in versi ricordiamo solo quelle rilevate da Žolkovskij in *Poëzija*, «где поэзия струится в подставленное цинковое ведро»²³⁹:

Поэзия, когда под краном
Пустой, как цинк ведра, трюизм,
То и тогда струя сохранна,
Тетрадь подставлена, — струись.
(PSSPa 1, 205)

e in *Ėcho* (Eco): «Ночам соловьем обладать, / Что ведром полнодонным колодцам» (PSSPa 1, 95), due casi abbastanza eloquenti di metapoetica.

La catasta di legna su cui si arrampica Ženja, trascinandosi dietro il volume di Lermontov, è un'altra prefigurazione della montagna di rifiuti di *Vozdušnye puti*, ma il suo ruolo è ancora più evidente, poiché da quell'altezza la protagonista vede per la prima volta il rappresentante dell'istanza poetica all'interno del testo, Cvetkov, con l'atlante sottobraccio.

²³⁶ J. FARYNO, *Belaja medvedica*, cit., p. 29.

²³⁷ A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka*, cit., p. 418.

²³⁸ Ivi, p. 417.

²³⁹ Ivi, p. 255.

Anche da un punto di vista fisico Cvetkov, spesso chiamato soltanto *chromoj* (zoppo), è legato al demone, o meglio all'immaginario demonologico popolare, che, come afferma Ljudmila Vinogradova, intravede i segni di una presenza ambivalente nelle conformazioni asimmetriche del corpo, in cui rientra la zoppia²⁴⁰. Se consideriamo inoltre che in quella parte del giardino aleggia un «кислый лекарственный запах, какой бывает в зной возле больниц» (PSSPa 3, 54, *Detstvo Luvers*) diventa chiaro il dialogo con (almeno) due poesie della raccolta *Sestra – moja žizn'* (Mia sorella – la vita, 1917): la poesia d'apertura *Pamjati Demona* (In memoria del Demone), in cui, oltre al rimando lermontoviano²⁴¹ compaiono le vette ghiacciate del Caucaso, e *Dožd'. Nadpis' na "Knige stepi"* (Pioggia. Epigrafe al "Libro della steppa"), dove l'odore acidulo nei pressi degli ospedali («Осанна тьме египетской! / Хохочут, сшиблись, – ниц! / И вдруг пахнуло выпиской / Из тысячи больниц» PSSPa 1, 121) prelude alla comparsa di un «Садовый Сен-Готард» (PSSPa 1, 121), l'ennesima montagna che entra a far parte, traslata, della catena ideale e intratestuale dell'Atlante. L'acidità ancora una volta è un elemento fondamentale²⁴², legato al processo di fermentazione della materia, non soltanto alla base dell'alimentazione russa antica, ma connotato da due tratti che ci interessano relativamente alla poetica dei nostri autori. Il primo è l'antropomorfismo, un'intersezione dei mondi animato e inanimato:

важнее рассмотреть доминанту русского вкуса (кислое) с точки зрения постоянного брожения, ферментирования пищи. [...] Расщепление «капсул пищи» в русской кухне начинается до попадания в организм, а сутью кухни как раз и оказывается сбраживание (поиск технологий, основанных на ферментировании). Работа молочнокислых бактерий компенсирует недостаточность тепла, становится дополнительным источником огня,

²⁴⁰ L. VINOGRADOVA, *Telesenye anomalii i telesnaja norma v narodnyh demonologičeskich predstavlenijach* in N. Zlydneva, red., *Telesnyj kod v slavjanskich kul'turach*, Institut slavjanovedenija RAN, Moskva 2005, p. 19. Vedi anche la poesia *Borisu Pil'njaku* (A Boris Pil'njak, 1931) di Pasternak, dove l'espressione dell'obliquità è sintomo di autoidentificazione poetica: «Но как мне быть с моей грудною клеткой / И с тем, что всякой косности косней? / Напрасно в дни великого совета, / Где высшей страсти отданы места, / Оставлена вакансия поэта: / Она опасна, если не пуста» (PSSPa 1, 212). Anche il personaggio estemporaneo di Otrygan'ev è zoppo (oltre che oltremodo 'fisiologico', a partire dal nome): «Каких соков дерьмо гонишь? — с первого же приветствия спросил приезжий колченогого увальня, который вырос у двери, впривалку с сухой ноги на здоровую приковыляв от машины» (PSSPa 3, 103, *Povest'*).

²⁴¹ Per un commento al motivo del Demone di Lermontov in *Sestra – moja žizn'* e *Detstvo Luvers* si veda A. MASLOVA, «*Glavnyj sjužet Lermontova*» v *chudožestvennom soznanii B.L. Pasternaka*, I. Ščeblykin, red., *Lermontovskij vypusk* 7, PGPU imeni V.G. Belinskogo, Penza 2004.

²⁴² In *Povest'* fa la sua comparsa *en passant* nel toponimo Kislovka (PSSPa, 3, 105) e come attributo dell'alba: «В пруду, у берега, с кислым шипеньем дымилась заря» (PSSPa 3, 116). L'acidità è associata, secondo Faryno, al motivo della fermentazione (J. FARYNO, *Belaja medvedica*, cit., p. 29).

дефицит которого и является главной отличительной чертой российского пространства. [...] Процесс брожения, положенный в основу исконно русского хлебного теста, кваса, медов, щей, заквашивания капусты, – это аналог жизни пищи, одухотворения плодов Земли²⁴³.

La trasformazione interna alla materia e operata dai batteri del latte è inversa a quella della fotosintesi, il processo primario di trasformazione e produzione di energia, perché accade in un ambiente anaerobico, privo d'aria. Ancora prima di essere ingerito, il cibo fermentato ha già messo in atto dei processi di scomposizione. Un secondo tratto caratterizzante è l'ambivalenza linguistica, dal momento che la fermentazione indica sia un processo generativo che distruttivo:

К. Пьянкова, анализируя лексические единицы, относящиеся к брожению, приходит к выводу о высокой степени антропоморфичности обозначений брожения в русском языке: «Языковые представления, связанные с брожением, определяются главным образом его процессуальным характером: брожение представляет собой качественную модификацию субстанции без вмешательства внешних сил. Это и является тем экстралингвистическим фактором, который провоцирует пересечение сферы скисания и антропологии» [...] следует учесть, что скисание может быть конструктивным (збраживание продукта, приобретение новых ярких вкусовых свойств) и деструктивным (прокисание, порча) [...] в первом случае лексическое оформление позитивное, связанное с коннотатами рождения, репродукции, жизни, а во втором – прочно основано на семантическом круге смерти²⁴⁴.

L'accento sulla processualità, la trasformazione, la compresenza di potenzialità vitali e distruttive, insieme al motivo dell'alimentazione e del corpo sono come sappiamo connaturate alla visione 'grottesca', sempre nell'accezione bachtiniana, espressa nei testi dei nostri autori.

²⁴³ M. ZAGIDULLINA, *Piščevoj kod kak smyslovoj centr nacional'noj kul'tury i problema globalizacii* in N. Zlydneva, red., *Kody povsednevnosti v slavjanskoj kul'ture: eda i odežda*, Aletejja, Sankt-Peterburg 2011, pp. 399-400. Sui processi di lievitazione nella tradizione culturale russa si veda anche G. KABAČOVA, *O sladkich pocelujach i gor'kich slězach. Zametki o gastronomii tela* in Ead., F. Conte, sost., *Telo v russkoj kul'ture*, cit., pp. 73-75.

²⁴⁴ M. ZAGIDULLINA, *Piščevoj kod kak smyslovoj centr nacional'noj kul'tury i problema globalizacii*, cit., p. 400.

Pil'njak riferisce l'acidità al carattere nazionale dei mongoli, contrapposti, anche su tale livello olfattivo-gustativo, ai personaggi inglesi:

неслучайно в этот миг лица англичан похожи на те маски, в которых разыгрывались когда-то мистерии, зажатые в наморднике английской выдержки. Англичане идут, окруженные толпою монголов: кислый запах — национальный запах — монголов уже объял англичан. Англичане идут в масках. За третьими воротами стоит дом покоев гуна, где разостланы шкуры леопарда, на которых восседает гун (SSPi 3, 99, *Bol'soe serdce*).

Nelle maschere costrette dalle museruole del dominio di sé proprio degli inglesi si esprime la riduzione, da parte della civiltà occidentale, della componente animale al silenzio, la sua completa neutralizzazione e sterilizzazione (non ha odore). In un altro passaggio del racconto l'attenzione del lettore era stata richiamata ad alcune affinità degli usi mongoli e russi e quindi si può affermare che la dinamica di giustapposizione tracciata nel testo lascia traspare l'ideale eurasiatico di Pil'njak.

La combinazione tra odori, resti e detriti ricorre nelle descrizioni che Pil'njak propone di due personaggi scrittori ritratti nelle loro polverose abitazioni. Sia le case che gli occupanti appartengono a un'epoca del passato:

мой товарищ, писатель, старик, одинокий человек, оторвавшийся от этих наших дней, донашивающий пальто, сшитое в девятьсот десятом году, небритый; в его комнатке, бывшей ранее мастерской художника, на чердаке, горько пропахло старческой псиной, от девятнадцатого года застряли в комнате нищета, убожество, грязь, сбитые валенки, махорка, — как в нем, в человеке, застряла от того же девятнадцатого года — старческая чудаковатость, придурь (SSPi 2, 484, *Rasplēsnutoe vremja*).

Alla stratificazione delle sinestesie pasternakiane viste poco sopra si sostituisce in Pil'njak l'impatto della cruda fisiologia, in cui uomo e spazio si trovano uniti a partire dal piano materiale, e se l'aria stantia dello studio ha un ruolo nell'isolamento sociale del vecchio scrittore, gli oggetti sono contagiati dagli odori che emanano dal suo corpo, dagli abiti lisi²⁴⁵ e

²⁴⁵ Sul motivo dei vestiti consunti nel contesto sovietico della letteratura e dell'arte d'avanguardia negli anni Venti e Trenta si veda N. ZLYDNEVA, *Odežda i vremja: motiv vetchoj odeždy kak palimpsest* in Ead., red., *Kody povsednevnosti v slavjanskoj kul'ture: eda i odežda*, cit.

dalle sue abitudini, così la branda su cui dorme è «пропахшая человеческой нечистотой» (SSPi 2, 484, *Rasplēsnuťoe vremja*).

Emerge in questo racconto il lato opposto della tematica della ricerca dei padri, ricorrente non solo nell'opera di Pil'njak ma in tutta la produzione letteraria del periodo²⁴⁶, ossia la solitudine della vecchia generazione, conscia della propria inadeguatezza eppure ancora in vita, testimone della propria graduale 'decomposizione' e scomparsa. Lo stato superato dell'arte dello scrittore qui ritratto è riconducibile alla sua non aderenza alla realtà, la quale non si offre più a una narrazione di impostazione tradizionale, costruita intorno a una favola romantica dai toni nostalgici. Lo spazio in cui lo scrittore si muove è dislocato rispetto a questa produzione letteraria e nemmeno la foresta rappresenta più un luogo in cui sia possibile abbandonarsi al mito di una natura innocente e incontaminata:

— А я, детишки, думаю, выдумываю... Так-то, ребятки... Лес был помят сотнями тех, кто перебывал здесь за лето и годы, валялись консервные коробки, и у самого костра поблескивало бутылочное разбитое дно, деревья — ельник — стояли мокрые, затихшие, серые, дождь то переставал, то закапывал вновь, облака уничтожили небо и просторы (SSPi 2, 485, *Rasplēsnuťoe vremja*).

Grjakalova nota il modo in cui la desuetudine del paradigma letterario rappresentata dal vecchio scrittore emerge dal contrasto tra la sua opera piena di cliché e il «телесн[ый] портрет»²⁴⁷ che ne viene fornito in toni crudi e fattuali. I rifiuti disseminati nella foresta testimoniano dell'avvenuta rottura di questo mito, e nel fondo rotto della bottiglia si intravede un altro segno di rifiuto del realismo. La voce del personaggio si contamina con quella del narratore, non più coincidente, invece, alla voce autoriale, come avveniva nei racconti che Pil'njak scrive negli anni Dieci²⁴⁸. Tutto quello che circonda il vecchio scrittore è obsoleto e non funzionale. Se non fosse per la lampadina elettrica si potrebbe pensare di trovarsi di fronte un bozzetto fisiologico della scuola naturale degli anni Quaranta del XIX secolo:

²⁴⁶ Si veda O. DAŠEVSKAJA, *Tema otkaza ot otcov i ideja paternalizma v proze B. Pil'njaka 1920-ch godov*, cit.

²⁴⁷ N. GRJAKALOVA, *Istoričeskaja real'nost' i prostranstvo teksta. Istoričeskaja koncepcija Borisa Pil'njaka načala 1920-ch gg.* in Ju. Stennik, red., *Literatura i istorija. Istoričeskij process v tvorčeskom soznanii russkich pisatelej i myslitelej XVIII-XX vv.*, vol. 3, Nauka, Sankt-Peterburg 2001, p. 441.

²⁴⁸ N. GRJAKALOVA, *Bessjužetnaja proza Borisa Pil'njaka 1910-ch načala 1920-ch godov*, "Russkaja literatura", 4, 1998, p. 27.

Пообедав, он лежал на кровати, прикрывшись тем же — промокшим — пальто, в котором был весь день, на ноги надел разбитые валенки, — читал старую толстую книгу: единственная электрическая лампочка на длинном шнурке с потолка была приспособлена так, что она вешалась и над кроватью, и над столом, и у железки (SSPi 2, 485, *Rasplēsnuotoe vremja*).

Più della figura di uno scrittore del passato, «non pubblicato dalla rivoluzione», risulta interessante la cornice dentro alla quale viene raffigurato:

рука с забытым в пальцах пером была старческой, морщинистой, неопрятной, с грязными ногтями и с грязью, въевшейся в поры. Под дешевой электрической лампочкой на столе, рядом с рукой и рукописью, лежал черствый огрызок черного хлеба. Этот старик, мой друг, писатель, не был талантливым писателем, революция его не печатала, — он писал только для себя, в стол для смерти... (SSPi 2, 486, *Rasplēsnuotoe vremja*).

La mano appare come metonimia della scrittura e le qualità che la connotano possono perciò essere considerate come tanti indizi relativi all'attività letteraria²⁴⁹, e qui il discorso comincia a complicarsi, poiché, se si volesse considerare l'immagine in prospettiva assiologica²⁵⁰, se ne dovrebbe dedurre un giudizio positivo: la sporcizia permeata sotto le unghie e fin nei pori della mano parla di un'attività di scavo nella cruda materia della vita e quindi di un coinvolgimento diretto con la quotidianità, aspetti confermati dalla contiguità del manoscritto con il pezzo di pane raffermo, segno di un nutrimento pur magro e duro, ma indispensabile. Tutti segni condivisi da un tipo di letteratura interessato ad affiancare la rivoluzione — in primis, si intende, quella artistica — e deciso a raccontare anche male, magari di cose 'indecenti', ma della e per la vita²⁵¹.

Non si tratta di una descrizione isolata dello 'studio dello scrittore' nell'opera di Pil'njak; una seconda, simile per disordine e odori, compare in *Čelovečeskij veter*:

²⁴⁹ Si veda O. BURENINA, *Organopoëtika: reprezentacija anatomičeskich anomalii ruki v literature i kul'ture 1900-1930-ch gg.* in G. Kabakova, F. Conte, sost., *Telo v russkoj kul'ture*, cit.

²⁵⁰ Grjakalova afferma che il racconto «рождается и вырастает на пересечении телесного и символического» (N. GRJAKALOVA, *Istoričeskaja real'nost' i prostranstvo teksta*, cit., p. 441).

²⁵¹ Da un'entrata di diario di Pil'njak risalente al 1918 citata da Grjakalova: «Единое правило у литературы — творить жизнь, творить так, чтобы это было правдой, хорошей или мерзкой — безразлично, и средство — одно — слово» (ivi, p. 19).

В его комнате стоял продавленный кожаный диван, за диваном веками собирались окурки. На столе в его комнате изредка менялись книги и никогда не менялось сукно: это был письменный стол, пепел перецветил сукно на столе из зеленого в желтое, пепел нельзя было сдуть со стола. И за низкими окнами в саду рос бурьян, крапива, лопухи, белена. Над его жизнью продул тот ветер, что пахнет человеческим жильем, — и этот ветер застрял в его комнате. И там за десятилетиями запомнился навсегда осенний, промозглый вечер, уж очень, до судороги в горле, пропахший человечиною: это был вечер, когда он прогнал свою жену (SSPi 2, 499-500, *Čelovečeskij veter*).

Oltre all'elemento residuale, declinato secondo gli effetti metamorfici apportati dallo scorrere del tempo («пепел перецветил сукно на столе») e visibili nello spazio (l'inselvaticimento del giardino, infestato di erbacce – tra l'altro molto care a Pasternak), la riflessione di Pil'njak verte maggiormente sulla storia delle generazioni, sul ricambio apparente di un 'materiale umano' chiamato a far fronte alle stesse fasi e sfide, inquadrato anzitutto come eventi del corpo:

Но в каждые десять лет уходит с земли из жизни — одна пятая всех живущих на земле людей, десятки миллионов людей идут гнить в землю, кормить червей; впрочем, в эти же каждые десять лет и приходят в жизнь миллионы людей, рождаются, растут, живут, идут в новые земли, множатся, буйствуют половодьями весен, изобилуют летами, покойствуют эмалевыми днями бабьего лета, сгорают красными зимними зорями — — И каждая эпоха человеческой жизни, каждая страна, каждый город, каждый дом, каждая комната имеют свой запах — точно так же, как имеют свой запах каждый человек, каждая семья, каждый род (SSPi 2, 422 *Čelovečeskij veter*).

Nel passaggio si delinea una visione biologica e antistoricista, dove a testimonianza del passato non rimangono monumenti, opere d'arte o istituzioni, ma semmai gli odori, resti ineffabili e allo stesso tempo viscerali, simultaneamente presenti e assenti, che agiscono come catalizzatori mnestici, riunendo in sé frammenti eterogenei se non contraddittori della realtà, da cui traspaiono dei nessi associativi diversamente preclusi alla logica (o ai procedimenti della narrazione mimetica). Emergono così dei principi comuni alla vita degli uomini, delle piante, degli oggetti, in breve dell'esistente organico e inorganico, che il lettore è invitato a rintracciare cedendo il proprio apparato di sensi, che diventa il dispositivo unificante delle impressioni sensoriali disseminate nelle molteplici linee narrative, discorsive, e spazio-temporali del testo. La funzione degli odori è di sintetizzare elementi lontani e di mettere in risalto dei nessi alogici,

iscrivendosi nel repertorio degli strumenti della prosa dell'avanguardia, che, rispetto al canone ottocentesco, predilige la non-referenzialità e il lavoro sul materiale verbale. Infine, gli odori rientrano in una poetica primitivista che punta a risalire alle componenti elementari del comportamento e del sentire umano, portate alla ribalta dalle circostanze estreme degli anni Venti. Il materiale dello scrittore resta quello umano, nelle sue manifestazioni più elevate e più basse, ovunque aleggi del «запах человечины»:

жизнь этой женщины в годы после того, как она ушла от мужа, похожа была на очень яркий, пестрый, красный платок, на цыганскую шаль, которую наvertели на руку, завихрили, вихрили около ночных, загородных домов, свечей, около мутных рассветов пропахла многими табаками и духами, но от давних дней в запахе ее затаился запах человечины. Потом эта шаль развилась, упала — и упала она в очень мусорный московский пригород, в очень удушливый человеческий мусор (SSPi 2, 502, *Človeceskij veter*).

La sciarpa rientra nel motivo del gomito del tempo. Viene da chiedersi, pensando all'altro grande motivo del testo come tessuto, se possiamo intravedervi una considerazione più profonda sulla scrittura, ipotesi avvalorata dall'occorrenza del motivo della sciarpa in concomitanza con quello del libro in altre opere di Pil'njak risalenti al periodo, nello specifico nel romanzo *Mašiny i volki* (Le macchine e i lupi, 1925): «руки у Ивана Александровича были лягушечьи» — у лежанки лампадка, на лежанке — книжка (очередная), лоскутки бумаги, шаль, валенки, подушка и — Иван Александрович Непомнящий, в шали и в валенках, за книжкой» (SSPi 2, 21 e 2, 193) e nel racconto lungo *Tret'ja stolica* (La terza capitale, 1923): «Старшая Надежда, в шали на плечах и с концом шали по полу, с книгой в руке, идет мимо» (SSPi 2, 277); «Надежда Калитина, старшая, идет по всем комнатам, таща за собой шаль и книгу» (SSPi 2, 278). Siamo tentati di dare un'interpretazione metapoetica del motivo anche in considerazione del «канареечный шарф» (SSB 2, 58, *Pan Apolek*) indossato da pan Apolek, le cui spire multicolori si pongono come continuazione e svelamento (letterale, dato che Apolek si sta svestendo per lavarsi) dei colori appena depositi sul davanzale della taverna, depositari di un'arte affabulatoria: «Художник размотал свой шарф, нескончаемый, как лента ярмарочного фокусника» (SSB 2, 58, *Pan Apolek*).

La tecnica creativa di Pil'njak è nota per l'impiego del montaggio, ma in questa sede ci interessa maggiormente il largo ricorso nei suoi testi a materiale letterario preesistente, proprio

e altrui. Nel primo caso riproduce passaggi più o meno lunghi, più o meno adattati, di sue opere precedenti, come ammette lui stesso nella prefazione alla prima edizione di *Golyj god*, citata da Viktor Gofman in un saggio critico del 1927:

«Мои рассказы и повести печатались и так и сяк, отрывки рассказов являлись главами повестей, повести рассыпались в рассказы» (Предисловие к *Голому году* в изд. автора, т. 1.). *Машины и волки* вобрали в себя места из *Голого года*, из *Повестей о черном хлебе* и из других вещей Пильняка. *Голый год* составил в большой мере из рассказов, напечатанных ранее (в кн. *Былье* и др.)²⁵².

Gofman mette in luce il declino dell'idea unitaria del testo letterario, l'opacità stilistica di una «лоскутная структура»²⁵³ nonché la tensione crescente tra le sperimentazioni formali di uno scrittore come Pil'njak e un contesto ideologico sempre più esigente. Il ricorso a testi altrui risponde a una visione della letteratura come creazione collettiva, o meglio — secondo una definizione significativa — come *sobornost'*. È importante notare la scelta di questo termine, che porta con sé connotazioni religiose e slavofile molto diversa dalla nozione sovietica di *kollektivnost'*²⁵⁴. L'enunciazione cui si fa qui riferimento appare nella prefazione a *Mašiny i volki*:

Не важно, что я (и мы) сделал, — важно, что я (и мы) сделаем, подсчитывать нас еще рано: какая-то соборность нашего труда необходима (и была, и есть, и будет), я вышел из Белого и Бунина, многие многое делают лучше меня, и я считаю себя вправе брать это лучшее или такое, что я могу сделать лучше. Мне не очень важно, что останется от меня, — но нам выпало делать русскую литературу соборно, и это большой долг (SSPi 2, 8, *Predislovie*).

Sulla connotazione russa antica di questa idea di *sobornost'* letteraria si sofferma, sulla scia delle osservazioni di Auèr, anche Babkina, che sottolinea l'influenza della filosofia dietro

²⁵² V. GOFMAN, *Mesto Pil'njaka* in ID., G. GORBČEV, N. KOVARSKIJ, *Boris Pil'njak. Stat'i i materialy*, Academia, Leningrad 1928, p. 11. Si veda anche la prefazione autoriale a *Mašiny i volki*: «Мои вещи живут со мной так несуразно, что, когда я начинаю писать новую вещь, старые я беру материалом, гублю их, чтоб сделать новое лучше; мне гораздо дороже моих вещей то, что я хочу сейчас сказать, и я жертвую старым трудом, если он идет мне в помощь» (SSPi 3, 8, *Predislovie*).

²⁵³ V. GOFMAN, *Mesto Pil'njaka*, cit., p. 10.

²⁵⁴ T. EDWARDS, *Three Russian Writers and the Irrational. Zamyatin, Pil'nyak, Bulgakov*, Cambridge – London – New York 1982, p. 119.

alla tradizione della *pis 'mennost'*, in cui la parola (*slovo*) si afferma in modo radicalmente non autoriale²⁵⁵. Voronskij, infine, riconduce la mancanza di una *Weltanschauung* unitaria e il carattere artisticamente incompiuto delle opere di Pil'njak a una condizione di contraddittorietà disarmonica all'interno dell'autore stesso²⁵⁶.

Partendo dai due scrittori descritti da Pil'njak, e da qui allargando lo sguardo agli esempi precedenti, la scrittura, e nello specifico la letteratura, si presenta come il luogo di un «ritorno del rimosso»²⁵⁷, per usare un termine freudiano ripreso da Francesco Orlando, ossia come il ricettacolo per la rielaborazione, preservazione e riattivazione di una sfera dell'esperienza ritenuta superflua, obsoleta, indesiderabile, impura e inaccettabile dal discorso ufficiale, a cominciare, come abbiamo cercato di evidenziare in questo capitolo, dall'esperienza del corpo. All'immagine di artista-scarabeo di Wajdi Mouawad si aggiunge a questo punto l'idea heideggeriana del poeta come 'restante' (*ein bleibender*), colui che si fa carico dei resti, che li istituisce (nelle parole di Hölderlin commentate dal filosofo: «Ciò che resta, però, lo istituiscono i poeti»²⁵⁸), in virtù del posto che occupa: «Per essere in grado di istituire ciò che resta, il poeta dev'essere egli stesso uno che resta. Il poeta dev'essere capace di un'unica cosa: di restare nel molto che resta da sopportare durante il tempo lungo e da dire nel canto»²⁵⁹. Ciò non implica una concezione reazionaria del poeta, ma un'urgenza e un'attenzione particolari verso la sfera dell'esperienza (sociale, culturale, linguistica, materiale, ecc.) di cui le rappresentazioni portate avanti dalle istituzioni del potere, soprattutto nel momento delicato, tradizionalmente iconoclasta, in cui si vanno affermando, desiderano il più possibile liberarsi. Ciò è particolarmente rilevante per il conteso russo degli anni Venti, in cui l'apparato ufficiale si affida anzitutto alla retorica di una rottura radicale con il passato e aspira a comprendere e ridisegnare ogni aspetto della nuova realtà sovietica, incanalando qualsiasi risorsa di energia per i suoi fini. Un progetto di purismo e decontaminazione totali (e presto anche totalitari)²⁶⁰,

²⁵⁵ E. BABKINA, *Sistema žanrov v tvorčestve Borisa Pil'njaka*, Togu, Chabarovsk 2013, p. 30.

²⁵⁶ A. VORONSKIJ, *Stat'i*, cit., p. 150.

²⁵⁷ F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit.

²⁵⁸ M. HEIDEGGER, *L'inno Andenken di Hölderlin*, trad. C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 1997, p. 22.

²⁵⁹ Ivi, p. 163.

²⁶⁰ E, a partire dagli anni Trenta, di purga. In un primo periodo Lenin porta avanti un discorso sulla necessità di tollerare certi elementi del passato, ad esempio della classe di specialisti e intellettuali necessaria al progresso e al sostegno del nuovo regime (quindi restando sempre all'interno di una logica della funzionalità e, paradossalmente,

in cui ogni spazio per l'eccesso e il resto è scongiurato, con la conseguenza di ricadere a lungo andare in una sterile staticità.

L'ambizione di ripartire storicamente da una tabula rasa propria al palcoscenico politico della Rivoluzione bolscevica fu al tempo condivisa dai manifesti delle avanguardie artistiche. Resta emblematico il saluto che Trockij rivolge ai menscevichi nel momento in cui abbandonano il Secondo congresso dei Soviet (25 ottobre 1917): «вы — жалкие единицы, вы — банкроты, ваша роль сыграна и отправляйтесь туда, где вам отныне надлежит быть: в сорную корзину истории»²⁶¹. Ne emerge l'ideologema moderno di un inizio assoluto, tecnicamente equivalente alla soluzione dell'inceneritore di rifiuti. Osserva Walter Morse: «As the idea that an historically residual element could be discarded for good and forever in the dustbin of history suggests, the use of the incinerator promises to do away with all remains and to create a situation of cleanliness that would represent a zero moment of garbage»²⁶². Eppure nelle discariche prese in rassegna nei testi commentati troviamo a volte dei personaggi affascinati dai resti, dall'intuizione del potenziale contenuto nella loro qualità di scarti:

Да я его еще возьму. У меня к нему странная привязанность, к дому, — я вот собираю все, что в нем осталось, какие-то старые тряпки, ненужные книги, вещи, — нашла где-то щипцы, которым лет сто, для оправления сальных свечей, берегу их, это остатки какой-то культуры, которой у меня нет... (SSPi 2, 448 *Staryj dom*)²⁶³.

Viene delineandosi un invito a guardare ai resti non come a dei 'rifiuti' esistenti a posteriori, ma come a ciò che nella sua indeterminazione permane in mezzo al cambiamento, la parte eccedente ma inattuabile che non può essere consumata insieme al prodotto. L'operazione di ricondurre la modalità dei resti a un a priori non intende rintracciare in essi una

del profitto). Così si esprime in un articolo del 1919: «У нас есть буржуазные специалисты, и больше ничего нет. У нас нет других кирпичей, нам строить не из чего. Социализм должен победить, и мы, социалисты и коммунисты, должны на деле доказать, что мы способны построить социализм из этих кирпичей, из этого материала, построить социалистическое общество из пролетариев, которые культурой пользовались в ничтожном количестве, и из буржуазных специалистов. И если вы не постройте коммунистического общества из этого материала, тогда вы пустые фразеры, болтуны» (V. LENIN, *Uspechi i trudnosti sovetskoj vlasti* in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, Izdatel'stvo političeskoj literatury, Moskva 1969⁵, t. 38, p. 54).

²⁶¹ N. SUCHANOV, *Zapiski o revoljucii*, Izdatel'stvo Ž.I. Gržebina, Berlin – Peterburg – Moskva 1923, kn. 7, p. 203.

²⁶² W. MOSER, *Garbage and Recycling: From Literary Theme to Mode of Production*, "Other Voices", 3, 1, 2007, <https://www.othervoices.org/3.1/wmoser/index.php#2b> (ultimo accesso 19.10.2024).

²⁶³ Notiamo ancora una volta l'appartenenza del motivo della materia grassa al nostro contesto nelle candele di sego, custodi di una possibile rischiarimento del presente a partire dall'eredità del passato.

dimensione «essenziale»²⁶⁴ in quanto «iniziale»²⁶⁵, il che sarebbe soltanto una diversa declinazione delle aspirazioni aurorali (in senso nietzschiano) delle ideologie rivoluzionarie. Si vuole piuttosto rinviare all'insussistenza di una origine, al suo valore storico, mutevole e, soprattutto, relazionale, invito a una pratica della non-definizione o in-definizione che non prenda l'avvio da una logica della differenza, ma si iscrive appunto dentro la relazione, in un orientamento che passa primariamente attraverso la presenza dell'uomo nel mondo in quanto corpo tra altri corpi. Ci troviamo in questo senso d'accordo con la concezione proposta da Giorgio Agamben nel suo recente saggio *La lingua che resta*:

Ypostasis significa in greco residuo, sedimento (in Ippocrate, il deposito dell'urina, in Aristotele gli escrementi come residui delle nutrizioni). Non è in questo modo che intendiamo qui il termine «resto». Esso esprime, piuttosto, l'impossibilità di qualcosa – dell'essere o della lingua – di coincidere con se stesso e con altro, cioè un principio che ostinatamente resiste all'identità. [...] l'essere e la lingua non sono mai identici a se stessi, ma sono costitutivamente in posizione di resto rispetto a ogni identità. Il resto, in questo senso, non è mai residuo o sostanza inerte, ma qualcosa che si produce nella relazione fra due termini che tendono, senza riuscirci, a identificarsi²⁶⁶.

Lo scarto operato dalla lingua che resta è descritto in termini di resistenza all'identità, volta al riscatto dell'ambivalenza previamente sacrificata in nome dei principi logici di categorizzazione e di astrazione, dettati da una concezione del linguaggio all'insegna dell'economia comunicativa. Accanto a questa realtà di un linguaggio strumentale ed estrattivo poniamo il linguaggio non esauriente della letteratura, dove il residuo di non-detto, attivato da contesti stranianti, è la riserva di senso necessaria a qualsiasi testo, riserva che va preservata

²⁶⁴ M. HEIDEGGER, *L'inno Andenken di Hölderlin*, cit., p. 12.

²⁶⁵ «Ma ogni parola genuina ha, per la verità, i suoi margini di vibrazione, segreti e dai molti risvolti. La poesia essenziale dà testimonianza di sé dapprima per il fatto che il suo poetato si mantiene solo nell'ambito di questi margini, che è la vibrazione stessa a segnare, e parla solo a partire da essi. La ricchezza di ogni parola genuina, ricchezza che non è mai una dispersa molteplicità di significati, bensì l'unità semplice dell'essenziale, ha il suo fondamento nel fatto che tale parola nomina qualcosa di iniziale, ed ogni inizio è inesauribile ed unico nel contempo» (ivi, p. 18). Per quanto la valorizzazione della natura marginale e 'vibrante' della poesia sia pienamente condivisibile, notiamo che l'ossessione per le origini, caratteristica di tutta la prima parte del Novecento, resta problematica, e la decostruzione degli assunti a essa legati verrà affrontata a partire da Derrida, in un operare filosofico che mette a nudo l'assenza di una traccia prima, di un'oralità 'genuina' di cui la scrittura rappresenterebbe un compromesso corrotto (e perciò risanabile).

²⁶⁶ G. AGAMBEN, *La lingua che resta*, cit., p. 141.

come tale, in modo da lasciare spazio alla costruzione partecipata di sensi sempre nuovi nell'evento comune dell'opera rappresentato dalla lettura.

3. Il corpo dell'altro

3.1. Sacro e profano

Gli studiosi di Babel' spiegano diversamente il trattamento 'ingiurioso' o 'dissacrante' che l'autore riserva ai temi religiosi, e in particolare al cristianesimo. Consideriamo la descrizione del monaco di Novograd – «Я вижу тебя отсюда, неверный монах, в лиловой рясе, припухлость твоих рук, твою душу, нежную и безжалостную, как душа кошки, я вижу раны твоего бога, сочащиеся семенем, благоуханным ядом, опьяняющим девственниц» (SSB 2, 46, *Kostel v Novograde*) – esemplare per il cromatismo, il procedere metonimico, dall'abito alle mani all'anima, e poi il salto all'anima di un gatto, che si lega all'impressione sensuale del colore e della pienezza e da lì ancora un altro salto all'immagine di un Cristo al massimo della sua carnalità, con ferite che sprizzano non sangue ma liquido seminale. I piani di trasgressione si moltiplicano esponenzialmente mano a mano che le immagini si accumulano: la figura intermediatrice del religioso è avvicinata a un elemento animale, non nell'aspetto esteriore, ma nell'anima, indovinata tuttavia a partire dal corpo, dal quale scaturisce se non come liquido almeno come odore; l'insistenza sulla manifestazione carnale sia del monaco sia dell'istanza divina da lui rappresentata; gli effetti, infine, delle ferite del Cristo sull'esperienza sensoriale delle vergini, pervase dal godimento più che dalla contemplazione di fronte al corpo di Dio.

Questo tipo di procedimento è stato per lo più interpretato come un atteggiamento autoriale di critica dissacrante e satira. Christopher Luck vede nel trattamento dei motivi religiosi un'espressione di deciso disprezzo e sarcasmo: «Lyutov's disdain for Catholicism and his own Judaism is made readily apparent, although the latter fills him with nostalgia»¹. La natura di Ljutov è essenzialmente «irreligious»² e le descrizioni articolate e metaforiche servono a denigrare anzitutto la decadenza della Chiesa Cattolica³ e in seguito la figura stessa di Cristo, «at which the Jewish finger of derision is pointed most vehemently»⁴. Di fatto, Luck considera

¹ C. LUCK, *Figures of War and Fields of Honour: Isaak Babel's Red Cavalry*, Keele University Press, Keele 1995, p. 48. Si veda anche A. LEE, *Epiphany in Babel's Red Cavalry*, "Russian Literature Triquarterly", 3, 1972, p. 253.

² C. LUCK, *Figures of War and Fields of Honour*, cit., p. 48.

³ Ivi, p. 25.

⁴ Ivi, p. 26.

uno dei motivi ricorrenti del ciclo la rappresentazione di un Gesù voluttuoso, personaggio «of a weak-willed nature ready to succumb to the temptations of the flesh»⁵; un effetto di stile viene interpretato sul piano del ‘contenuto’ e riportato alle ‘idee dell’autore’. Altrove Luck parla di un aspetto perverso nell’associazione dei motivi di primavera e di rinascita, oppure nei passaggi da uno stato inanimato a uno animato o da un piano basso (umiliazione) a uno alto (gloria)⁶. Per quanto inadatta in sede di analisi del testo babeliano, a meno che non si parta dal principio che la perversione sia intrinseca al testo letterario, questa idea sottolinea un fatto importante, ossia la carica sovversiva di questi racconti, trasmessa non tanto nell’iconismo dissacrante, ma a livello di tono. Si ha l’impressione, come afferma Nikolaj Stepanov, che Babel’ vada a cercarsi

почти исключительно такие бытовые положения и детали, которые являются “запрещенными” в литературе, неприемлемыми для привычно-эстетизованного сознания читателя. Отсюда “натурализм” Бабе́ля, “физиологические подробности” его рассказов с детальным описанием “запретных” положений⁷.

Lo stesso si era già detto un secolo prima, nel contesto della ricezione riservata alle «грязные подробности»⁸ di Gogol’ e della scuola naturale.

La posizione di Luck è rappresentativa di quella parte della critica babeliana che tenta di attribuire degli intenti definiti all’autore, e così facendo perdere di vista l’ambivalenza essenziale della sua prosa⁹. In tal senso il tema religioso è soltanto l’esempio più evidente di questa tendenza

⁵ Ivi, p. 137.

⁶ «Babel’s fascination for the perverse association of spring and death»; «the ‘little man’ had emerged to a perverse glory from his crater of humiliation»; «The odious surroundings of the room assume a perverse animation» (ivi, pp. 19, 76, 184).

⁷ N. STEPANOV, *Novella Babelja* in Ju. Tynjanov, red., *Isaak Babel’. Stat’i i materialy*, Academia, Leningrad 1928, p. 20.

⁸ Ibidem.

⁹ Anche David Roskies cerca di attribuire a Ljutov un’identità omogenea, identificandolo con la versione del personaggio che si presenta alla fine del ciclo, dove, secondo il critico, il narratore avrebbe rinunciato al suo passato ebraico per abbracciare il codice di violenza cosacco (D. ROSKIES, *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Harvard University Press, Cambridge MA 1984, p. 161). Condividiamo invece l’opinione di Catherine Géry, che vede in Ljutov un agente discontinuo e volutamente ‘disorganizzante’ (C. GÉRY, *L’individu à l’épreuve des pouvoirs communautaires dans l’épopée lyrique d’Isaac Babel* *Cavalerie rouge*, “Slovo”, 47, 2017, p. 52).

Sebbene anche James Falen inviti a considerarne le posizioni ‘antireligiose’ di Babel’, rinviando a una possibile influenza di Nietzsche, il critico conclude dicendo che «with regard to Christianity, Babel’s attitudes remain essentially ambiguous»¹⁰. La discutibilità dell’affermazione, nuovamente, sta nel credere che il residuo di afflato religioso nella ricerca esistenziale del protagonista sia indesiderato: la Rivoluzione è inquadrata in un tempo religioso-cosmico perché l’autore «can never slay his monster»¹¹ e il volgersi alle figure della cristianità viene interpretato come un tratto ossessivo. Di maggiore interesse sono le osservazioni dello studioso sulla capacità di dotare i personaggi di identità stratificate:

Babel identifies his characters with other figures – real and fictional, historical and mythical, literary and religious. He will often mix several of these mythosymbolic features into a single ambiguous, but highly expressive, composite figure. The symbolic referents are often of a religious type and, interestingly enough, they frequently involve an interweaving of images derived from Judaism, Christianity, and communism¹².

La ricerca di un’identità complessa trova nella componente religiosa associata ai vari personaggi uno spazio di sperimentazione particolarmente espressivo, e ciò proprio a partire dall’apparente contraddizione di alcune combinazioni. Come esempio dell’avvicinamento alla simbologia evangelica si pensi alla «краснощечкая богоматерь, висевшая над супружеской кроватью пани Элизы [...] Мясистое лицо богоматери — это был портрет пани Элизы. И тут я приблизился к разгадке новоградских икон» (SSB 2, 58, *Pan Apolek*). I quadri di Apolek sono misteriosi già per il solo fatto di essere definiti ‘icone’ (SSB 2, 57, 58, 62), termine riservato all’arte cristiana bizantina e ortodossa, non certo cattolica, distinta, tra le altre cose, proprio per una maggiore permeabilità e inclusione di modelli terreni e laici¹³. Allo stesso

¹⁰ J. FALLEN, *Isaac Babel. Russian Master of the Short Story*, University of Tennessee Press, Knoxville 1974, p. 167.

¹¹ Ivi, p. 168.

¹² Ivi, p. 176.

¹³ Per Robert Maguire è intenzione dell’autore infondere all’opera di Apolek la stessa profondità spirituale e valenza liturgica dell’icona ortodossa, in cui immagine e scrittura sacra si incontrano, congiuntura presente anche a livello semantico nel verbo *pisat’* (scrivere), valido tanto per la scrittura quanto per la pittura (le icone, in questo senso, ‘si scrivono’): «even though the painting in question is Roman Catholic in origin, the decollation of John the Baptist is a frequent subject of Orthodox icons too. But Babel may be inviting us to “read” this painting as we would an icon, appealing to what any Orthodox Russian reader would know» (R. MAGUIRE, *Ekphrasis in Isaak Babel* in L. Parts, ed., *The Russian Twentieth-Century Short Story. A Critical Companion*, Academic Studies Press, Brighton MA 2010, p. 36).

Ljutov viene offerta la possibilità di venire trasfigurato in San Francesco, insieme all'accesso a una verità non rivelata, in contrasto con i vangeli di Matteo e Marco:

...И то, что говорят пану попы и евангелист Марк и евангелист Матфей, — то не есть правда... Но правду можно открыть пану писарю, которому за пятьдесят марок я готов сделать портрет под видом блаженного Франциска на фоне зелени и неба. То был совсем простой святой, пан Франциск. И если у пана писаря есть в России невеста... Женщины любят блаженного Франциска, хотя не все женщины, пан... (SSB 2, 64, *Pan Apolek*).

Negli enigmi e negli aforismi con i quali si esprime Apolek si rinforza il legame tra santità e spinta sessuale, come nota Michail Jampol'skij in rapporto all'immagine fallica degli uccelli associata a San Francesco¹⁴. Al tentativo di disegnare una personalità non univoca corrisponde sul piano stilistico l'avvicinamento di atteggiamenti ingiuriosi-sacrileghi ed elogiativi che Michail Bachtin rintraccia nel linguaggio della piazza rinascimentale¹⁵. In particolare, le imprecazioni «sono la forma più antica della negazione figurata ambivalente»¹⁶, negazione già pregna del nuovo oggetto che si configura come fase intermedia del suo venire alla luce. La lode-ingiuria è uno degli attributi del mondo in divenire propri allo stile grottesco: l'una è gravida dell'altra. Non esistono infatti parole 'neutre', e nonostante la lingua ufficiale tracci dei confini tra termini ingiuriosi e termini elogiativi, il linguaggio familiare ignora questa distinzione netta e confonde le due sfere, facendo spesso un uso affettuoso delle ingiurie e immettendo negli elogi dei sottotoni ingiuriosi. Nella sua veste ambivalente anche l'oggetto lascia trasparire, a livello embrionico, dei nuovi potenziali semantici e stilistici, come osserva Bachtin, «è come se questi confini tendessero a impadronirsi dell'oggetto vicino e dello stadio successivo di evoluzione»¹⁷. Il motivo del banchetto, degli scherni del fidanzato e degli invitati, nonché del travestimento di Gesù sono tutti tratti carnevaleschi, e nello scambio di ruolo per

¹⁴ M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II* in ID., A. ŽOLKOVSKIJ, *Babel'/Babel*, Carte blanche, Moskva 1994, p. 279.

¹⁵ Il linguaggio della piazza analizzato da Bachtin, al di là dei limiti temporali e rituali del carnevale, assume tratti iperbolici sia in senso assiologicamente negativo che positivo, mischiando l'ingiuria alla lode in un atteggiamento profondamente autoironico (M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. M. Romano, Einaudi, Torino 1979, pp. 174-175, 476).

¹⁶ Ivi, p. 453.

¹⁷ Ivi, p. 464.

cui Gesù, figlio di Dio, è continuamente preso per criminale Jampol'skij individua il principio 'evangelico'¹⁸ adottato da Babel' in *Konarmija*.

I racconti tornano a varie riprese sulla figura di Gesù, maneggiata prescindendo dall'iconografia tradizionale senza che ciò indichi automaticamente un atteggiamento denigratorio. Nella sua immagine si coagula a mo' di paradosso la questione del dualismo tra carne e spirito: se il figlio di Dio è in ugual parte umano e divino, l'esperienza del versante 'corporeo' della vita gli resta, stando ai Vangeli, preclusa. Allo stesso tempo, la sua non sarebbe stata una vittoria della vita sulla morte se non si fosse manifestato proprio nella forma materiale propria al resto degli uomini, e se non avesse condiviso i loro sentimenti, non da ultimo la paura, il senso di abbandono e solitudine, il dubbio e il dolore (la sua 'passione'). L'esperienza del corpo per eccellenza che resta aliena al soggiorno terreno di Gesù è quella della sessualità, e Babel' ricorre proprio a questa sfera quando si volge alla figura evangelica:

Babel frequently juxtaposes religious and sexual themes, and in so doing seems to insist on a specific involvement of the Christian deities in sexual adventure – an immersion in the reality of flesh – to cleanse them, as it were, of the abstraction of spirit. The tradition of asceticism is central to almost all conceptions of the religious experience, and Babel views it, especially in its Christian version, with a kind of horrified fascination. Christ is the human incarnation of God; he is made to suffer the sins and agonies of man; and yet he is singularly free of that one experience which is the most human of all¹⁹.

Gesù avrà finalmente modo di vivere 'la più umana di tutte le esperienze' – seconda, forse, soltanto alla morte – nella storia apocrifia che Apolek racconta a Ljutov²⁰. Nel congiungimento carnale con una donna Cristo è purificato dall'astrazione mortifera dello spirito e trascende la dimensione divina, arrivando alla piena esperienza della fenomenalità. Possiamo vedere nell'episodio un parallelo con un altro racconto di Babel', *Iisusov grech* (Il peccato di Gesù, 1921), in cui è ugualmente presente il ribaltamento dei rapporti tra l'uomo, o meglio la donna, e la divinità: al fine di tenere alla larga i seduttori che continuamente la assillano, Gesù

¹⁸ M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II*, cit., p. 271.

¹⁹ J. FALEN, *Isaac Babel*, cit., p. 178.

²⁰ Come base della storia di Gesù e Debora Sicher suggerisce la ricca tradizione ebraica di storie denigratorie dei Vangeli, come quelle che compongono *La vita di Gesù*, una sorta di 'antivangelo' ebraico anonimo, composto intorno al II-III secolo (E. SICHER, *Babel' in Context. A Study in Cultural Identity*, Academic Studies Press, Boston 2012, p. 139).

assegna uno dei suoi angeli alla fornicatrice Arina, altra ipostasi narrativa di Maria Maddalena. Dopo il banchetto nuziale, tuttavia, la donna trasgredisce al divieto di giacere con l'angelo e con il peso del suo corpo schiaccia il novello sposo, uccidendolo. La protagonista del racconto si attira così il risentimento di Gesù, che non perdona il suo peccato e la abbandona a una vita di miserie, dimostrando una crudeltà ben maggiore di lei. In un tipico rovesciamento di ruoli sarà proprio Arina in conclusione a non concedere il suo perdono a Gesù, pentito.

La 'parabola' di Gesù e Debora è complementare alla storia di chi la narra, Apolek, un 'quasi' eretico, personaggio che sfugge alle categorie, allo stesso modo in cui Ljutov è un intellettuale pacifista (nonché ebreo in incognito) tra i cosacchi, un invasore tra i polacchi, un tentennante dal passato borghese tra i comunisti. Apolek è un pittore con il vizio del bere, arrivato a Novograd da luoghi ignoti in compagnia di un suonatore di fisarmonica cieco e qui ingaggiato per affrescare la chiesa locale. Al momento in cui gli affreschi sono rivelati a una cerchia di «именитые граждане» (SSB 2, 61) invitati per l'occasione dal curato, questi restano meravigliati di fronte alla vividezza della sua opera, finché non riconoscono nei personaggi di San Paolo e di Maria Maddalena le fattezze di due ebrei locali, emarginati persino nella loro comunità: lo storpio Janek ed El'ka, figlia di ignoti e madre di vari bambini senza padre.

La descrizione degli affreschi di Apolek sottolinea quei tratti dei corpi devianti sia rispetto alle norme fisiche che morali della società:

Их можно видеть и сейчас в боковом приделе новгородского костела: Янека — апостола Павла, боязливового хромца с черной клочковатой бородой, деревенского отщепенца, и ее, блудницу из Магдалы, хилую и безумную, с танцующим телом и впалыми щеками (SSB 2, 62-63, *Pan Apolek*).

El'ka e Janek non soltanto trasgrediscono al confine sacro / profano, valido anche per il quadro del Battista precedentemente comparso nella storia. Segregati già nel regno terreno, Janek ed El'ka sono anzitutto ebrei, e il corpo dell'ebreo porta nella cultura russa di inizio Novecento il marchio della perversione e dell'iper-sessualizzazione. Negli affreschi 'blasfemi' dei due ebrei, come nel caso delle lodi ingiuriose, si esprime così la «pienezza contraddittoria

del tono»²¹ dell'autore, capace di proiettarci al di fuori di un sistema di «giudizi rettilinei»²². Si tratta di un procedimento verbale in parte avvicinabile a quello messo in pratica dal futurismo, la cui poetica si accosta ai procedimenti stilistici di Rabelais laddove, come osserva Bachtin, lo scrittore francese «mescola intenzionalmente i piani gerarchici al fine di rompere il guscio e liberare la realtà concreta dell'oggetto, per mostrare la sua vera fisionomia materiale e corporea, la sua esistenza reale vera e propria»²³.

Dallo scandalo degli affreschi di Novograd nasce una contesa di trent'anni tra la Chiesa cattolica e Apolek, per poco non innalzato «в основатели новой ереси» (SSB 2, 61). Il popolo si erge in difesa di Apolek di fronte al vicario, convocato da Dubno per riportare l'ordine in città. Alle accuse di blasfemia di quest'ultimo controbatte il guardiano del cimitero Witold: «Ваше священство, [...] в чем видит правду всемилостивейший пан бог, кто скажет об этом темному народу? И не больше ли истины в картинах пана Аполека, угодившего нашей гордости, чем в ваших словах, полных хулы и барского гнева?» (SSB 2, 62). A differenza del vicario, preoccupato del fatto che il popolino peccatore di Novograd fosse stato innalzato alla santità vita natural durante, ci pare che sia piuttosto la divinità a essere riportata alla dimensione umana e corporea. Ciò è tanto più convincente quando si considera il racconto nel racconto di Gesù e Debora. L'inclinazione a umanizzare la divinità è legata, secondo Falen, al desiderio di trovare negli eventi rivoluzionari una simbologia religiosa, espressa da figure ambigue e composite²⁴. La trasposizione pittorica del popolino in vesti sante rientra in un gioco di trasformazioni che coinvolge il testo a vari livelli: oltre ai ritratti e agli affreschi sacrileghi Gesù prende, in modo piuttosto blasfemo per Jampol'skij²⁵, le vesti dello sposo di Debora, degli ebrei emarginati diventano santi cristiani, gli stessi spazi sono abitati prima dal curato e poi da Apolek, la cittadina stessa di Novograd passa dal potere polacco a quello bolscevico²⁶.

Il regime rivoluzionario si era in effetti appropriato con grande elasticità delle strategie espressive religiose, non tardando a riempire di nuovi miti lo spazio della cultura popolare

²¹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 470.

²² Ivi, p. 471.

²³ Ivi, p. 444.

²⁴ Ivi, p. 180.

²⁵ M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II*, cit., p. 279.

²⁶ Per Victor Terras, il travestimento (*travesty*) è uno dei tratti stilistici peculiari di Babel' (V. TERRAS, *Line and Color: The Structure of I. Babel's Short Stories in Red Cavalry*, "Studies in Short Fiction", 3, 1966, p. 142).

rimasto vuoto dopo la distruzione dei vecchi valori. Nel suo saggio *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, Oleg Tarasov afferma che la logica oppositiva vero / falso dopo il 1917 viene rivolta contro i nuovi nemici di classe, interni ed esterni, mentre i ritratti dei leader di partito rimpiazzano le icone dei santi nel *krasnyj ugoľ*²⁷. In questo senso, i popolani sulle icone nelle case di Novograd possono essere letti alla stregua di un sottile travestimento satirico degli sviluppi ideologici del socialismo:

комиссия [...] нашла в самых захудалых и зловонных хатах эти чудовищные семейные портреты, святотатственные, наивные и живописные. Иосифы с расчесанной надвое сивой головой, напомаженные Иисусы, многорожавшие деревенские Марии с поставленными врозь коленями — эти иконы висели в красных углах, окруженные венцами из бумажных цветов (SSB 2, 62, *Pan Apolek*).

Nel momento in cui prende piede lo slogan ‘Dio è morto’ e l’uomo viene a occuparne il posto, per il principio di relazione transitiva (se $a = b$ e $b = c$ allora $a = c$) anche il valore dell’uomo si trova azzerato. Conseguenza diretta di tale logica è la possibilità di annientare l’individuo in vista di traguardi che lo trascendono in nome del nuovo ideale, che sia la nazione, la razza, o il proletariato. La Rivoluzione non libera il corpo, ma lo inserisce in un nuovo codice univoco.

Il paradosso della compresenza degli opposti viene sintetizzato, ma non risolto, tanto da Ljutov quanto da Gesù e l’obbligo di interpretare esclusivamente una sola componente della propria identità sfocia nell’opera di Babel’ in una poetica che riscatta la pluralità e le realtà marginali, diventando un modo per affermare la possibilità di molteplici esperienze umane. L’ambivalenza insolubile dell’immagine poetica, la polisemia ‘eretica’ del testo letterario diventano il rifugio di un’identità cangiante, autentica nelle sue contraddizioni costitutive. Sul piano tematico questo porta a una messa in luce del corpo con le sue funzioni fisiologiche, i suoi bisogni e la sua essenziale eccedenza, insostituibilità, l’eterogeneità irriducibile a un modello astratto. Si pensi all’oste: accortosi che i due avventori bislacchi sono partiti senza aver pagato il conto, se si esclude un ritratto della moglie appena abbozzato, si trova mosso dalla compassione al ricordo del fragile corpo nudo di Apolek e si trattiene dal rincorrerli. Si trova

²⁷ O. TARASOV, *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, trad. R. Milner-Gulland, Reaktion Books, London 2002, p. 378.

cioè spinto a un rapporto non transazionale. È il corpo, in conclusione, a farsi garante della misteriosa e polimorfa umanità dell'uomo²⁸.

3.1.1. Ortodossia / eresia

Il sesso permea la raccolta di Babel' non solo laddove si tratta di unioni blasfeme tra divinità e vergini, ma nel contesto di una riflessione generale sull'interconnessione di vita e di morte, come osserva Falen:

Not only his pastoral imagery and his landscape painting, but some of the more lusty and sensual passages as well help to create an impression of earthy simplicity which gives epic density and depth to his picture of life. The broad, panoramic canvas of splendidly posturing heroes and of cavalry squadrons wheeling into battle gives way at times, as is characteristic of the epic vision, to the microcosmic view of life's more eternal and everyday pursuits. Thus Babel is able to insert, in the middle of his description of a cavalry charge, the episode in which Sashka the nurse has her mare illicitly covered by the army commander's stallion. The sexual instincts and the violent passions evoked by war are thus seen to have a common source, and they are linked together to express the ambiguous relationship between the complementary impulses of both life and death²⁹.

È questo generoso spettacolo della vita a essere rappresentato tanto negli 'affreschi letterari' di Babel' quanto in quelli pittorici di Apolek³⁰, in cui i prototipi terreni sono il tramite per la raffigurazione di un mondo fecondo, esaltato da attributi legati alla 'carne' e all'abbondanza delle sue manifestazioni:

Аполек работал с усердием, и уже через месяц новый храм был полон бляения стад, пыльного золота закатов и палевых коровьих сосцов. Буйволы с истертой кожей влеклись в упряжке, собаки с розовыми мордами бежали впереди отары, и в колыбелях, подвешенных к прямым стволам пальм, качались тучные младенцы. Коричневые рубища

²⁸ L. JURGENSON, *Le corps comme enjeu de la modernité et l'expérience de la Première Guerre Mondiale*, "Revue des études slaves", 87, II, 2016, p. 238.

²⁹ J. FALAN, *Isaac Babel*, cit., p. 121.

³⁰ «The same verve and certainty, the same baroque sensuousness and picturesque quality, the same fullness and triumph in color that are visible in Pan Apolek's unholy icons and frescos are also ingredients of Babel-the-artist's own painterly style» (L. IRIBARNE, *Babel's Red Cavalry as a Baroque Novel*, "Contemporary Literature", 14, I, 1973, p. 71).

францисканцев окружали колыбель. Толпа волхвов была изрезана сверкающими лысыми и морщинами, кровавыми, как раны (SSB 2, 60, *Pan Apolek*).

È la varietà stessa delle forme e dei colori, tra personaggi, animali e oggetti, a suscitare il piacere della fruizione artistica, nella commistione della percezione visiva e verbale propria dell'ecfrasi. È interessante a questo punto il collegamento tracciato da Efraim Sicher tra la natura poco ortodossa dell'utilizzo che Babel' fa delle fonti bibliche (evangeliche e veterotestamentarie) e il motivo della natività nei quadri di Marc Chagall³¹. Ljutov riconosce la mano di Apolek anche nella chiesa di San Valentino:

На этой картине двенадцать розовых патеров качали в люльке, перевитой лентами, пухлого младенца Иисуса. Пальцы ног его оттопырены, тело отлакировано утренним жарким потом. Дитя барахтается на жирной спинке, собранной в складки, двенадцать апостолов в кардинальских тиарах склонились над колыбелью. Их лица выбриты до синевы, пламенные плащи оттопыриваются на животах. Глаза апостолов сверкают мудростью, решимостью, весельем, в углах их ртов бродит тонкая усмешка, на двойные подбородки посажены огненные бородавки, малиновые бородавки, как редиска в мае (SSB 2, 141, *Usyjatogo Valenta*).

Più notevole ancora, in questo passaggio, l'attardarsi sui particolari dei corpi prosperi, strabordanti dalle pieghe, davvero reminiscenti della nozione bachtiniana di corpo grottesco che tende a superare continuamente i propri confini e a prendere nuove forme, embrionalmente suggerite dalle verruche color lampone spuntate come germogli primaverili dalla pappagorgia degli apostoli. Quella che da alcuni critici può essere interpretata come una resa satirica e una critica all'istituzione della chiesa e del clero ci appare invece alla luce di un'esplicita fascinazione estetica di fronte a un mondo in continuo divenire. Il corpo grottesco per Rabelais è sempre legato all'avvicendamento delle epoche e nel suo rinnovarsi implica un progresso e un'evoluzione culturale; il corpo è la forza cosmica dominante e nella sua morte si deve vedere «un momento della vita trionfante del popolo e dell'umanità»³². Gli affreschi della chiesa di Berestečko sembrano incarnare una modalità analoga di affrontare le sofferenze umane, dove a

³¹ E. SICHER, *Babel' in Context*, cit., p. 140. Altrove Sicher nota la comunanza tra Babel' e Chagall nel trattamento 'circense' dei personaggi positivi, nell'uso surrealista dei colori e nel sincretismo instaurato da entrambi gli artisti tra miti cristiani e ambientazione ebraica moderna (ID., *Style and structure in the prose of Isaak Babel*, Slavica Publishers, Columbus 1986, p. 122).

³² M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 374.

sopravvivere nel tempo del mito è la vita dei sensi indipendente dal contesto, l'apprezzamento estetico intrinseco all'esperienza percettiva: «В этом храме Берестечка была своя, была обольстительная точка зрения на смертные страдания сынов человеческих. В этом храме святые шли на казнь с картинностью итальянских певцов и черные волосы палачей лоснились, как борода Олоферна» (SSB 2, 141, *U svjatogo Valenta*). Per finire con la chiesa di San Valentino, vediamo come viene resa la figura del Battista, già presente nella chiesa di Novograd:

Тут же над царскими вратами я увидел кощунственное изображение Иоанна, принадлежащее еретической и упоительной кисти Аполека. На изображении этом Креститель был красив той двусмысленной, недоговоренной красотой, ради которой наложницы королей теряют свою наполовину потерянную честь и расцветающую жизнь (SSB 2, 141, *U svjatogo Valenta*).

Torna il legame del motivo religioso con quello sessuale. Della raffigurazione viene accentuata la portata blasfema («кощунственное изображение») contemporaneamente al suo effetto ammaliante («еретической и упоительной кисти Аполека») e alla sua ambigua bellezza («Креститель был красив той двусмысленной, недоговоренной красотой»). La natura non verbale e inesauribile (*nedogovorënnaja*) del piacere sessuale, sensuale ed estetico caratterizza la forza artistica di Apolek e il carattere eretico delle sue opere.

Qual è l'eresia di Apolek? Forse quella di Apollinare di Laodicea, che nel IV secolo nega la piena natura umana di Cristo³³? Sembrerebbe invece che Apolek vada nella direzione opposta. Ma allora qual è il dogma rispetto al quale la sua opera è considerata deviante? Esso va fatto risalire al pensiero filosofico platonico e più in generale a tutta la tradizione metafisica che ne discende, strutturata intorno a coppie oppositive fondamentali quali spirito / materia, proprio / altrui, divino / umano, da cui inoltre le opposizioni umano / disumano, uomo / animale, uomo / macchina. Invece di restare uno strumento cognitivo della riflessione filosofica, e in questo senso convenzionali, le categorie vengono a posteriori dichiarate 'naturali', ossia derivanti dalla realtà stessa. Notano Theodor Adorno e Max Horkheimer:

³³ R. MAGUIRE, *Ekphrasis in Isaak Babel*, cit., p. 37.

I concetti filosofici con cui Platone e Aristotele spiegano ed espongono il mondo, sollevavano – con la loro pretesa di validità universale – i rapporti «fondati» da essi al grado della realtà vera. Essi [...] riflettevano con uguale purezza le leggi della fisica, l'uguaglianza dei cittadini di pieno diritto e l'inferiorità di donne, bambini e schiavi. Il linguaggio stesso conferiva, ai rapporti di dominio, l'universalità che aveva assunto come mezzo di comunicazione di una società civile³⁴.

In anticipo sulla Scuola di Francoforte, il modernismo si interrogava sulla validità di queste categorie e cominciava a mettere in discussione l'eredità dell'Illuminismo³⁵. In particolare con il modernismo assistiamo alla crisi dell'umanesimo con la sua pretesa di definire valori universali e soprattutto un'idea universale di 'uomo'. Alle correnti filosofiche con aspirazioni di universalismo è notoriamente connaturata una spinta omologatrice che tende a ridurre ogni alterità dentro gli schemi dei propri principi astratti, previamente eletti a norma. La categoria dell'«umano» diventa per forza di cose il polo positivo rispetto al quale il diverso si trova immediatamente nella sfera dell'«inumano». Oltre a sancire l'inferiorità di donne, bambini e schiavi, sostiene Umberto Galimberti nel suo fondamentale studio sul corpo, «l'universalizzazione dell'uomo si fa a spese [...] dei vecchi, dei pazzi, degli dèi, degli antenati, degli stranieri, degli animali, dei morti»³⁶, considerati una devianza dalla categoria principale. Il segno, in questo caso il segno Uomo, si afferma in modo crudele perché con-segna, di fatto condanna la molteplicità alla similitudine, cioè all'as-similazione in categorie standardizzate e reificanti:

Il segreto del gruppo è il segreto del codice che sottrae il corpo all'*ambivalenza* dei suoi possibili significati, per consegnarlo a quell'*identità* di gruppo a cui deve as-similarsi, uni-formarsi. Nella

³⁴ M. HORKHEIMER, T. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. R. Solmi, Einaudi, Torino 1966, p. 30.

³⁵ Per un'analisi dei complessi rapporti tra modernismo occidentale e illuminismo si vedano l'introduzione di Stephen Ross in Id., ed., *Modernism and Theory, A Critical Debate*, Routledge, London – New York 2009, pp. 1-17 e C. ALTIERI, *Modernist Innovations: A Legacy of the Constructed Reader* in A. Eysteinson, V. Liska, eds., *Modernism*, vol. 1, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007, pp. 83-85. Se in Europa l'illuminismo comincia a essere messo in crisi già da un'opera come *Candide* di Voltaire (1759), e sarà apertamente sconfitto con gli eventi storici del 1790, in Russia si diffonde soprattutto nella seconda metà del XVIII secolo; a tal proposito si rimanda a R. BARTLETT, *Russia and the Enlightenment* in R. Reid et al, eds., *Structure and Tradition in Russian Society. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yuri Mikhailovich Lotman*, Helsinki University Press, Helsinki 1994. Sul ruolo fondamentale di Nikolaj Karamzin nella ricezione russa dell'illuminismo, e in particolare di una certa filosofia dell'ottimismo mediata dal modello letterario di Jean-François Marmontel, si veda il saggio T. SMOLIAROVA, *Karamzine, ou de l'optimisme* in I. Podoroga, éd., *Concepts migrants. Les lettres et les arts russes, espaces de circulations et de métamorphoses (XVIII^e-XX^e siècles)*, Eur'Orbem Editions, Paris 2024.

³⁶ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 571.

similitudine, nell'uniformità, come rimozione delle differenze, è la crudeltà del segno, più dolorosa dell'incisione cruenta, perché recide dal corpo ogni possibilità che non sia conforme al significato che il gruppo sociale vuole trasmettere all'individuo³⁷.

La metafisica infatti trova «la sua legge in quel principio di identità e non contraddizione per cui «A è A e *non* è non-A»³⁸, istituendo così scale di valori strutturate intorno a delle antinomie (bene / male, bello / brutto, natura / cultura, divino / terreno, spirito / corpo, sano / malato), mentre il corpo si distingue nella sua essenziale *ambivalenza*, la sua vita è incodificabile, è questo, «*ma anche* quello»³⁹, «A e non-A»⁴⁰.

Il principio di identità non faceva parte della realtà degli dèi dell'Olimpo, che mutano continuamente forma, e ogni anima aveva più di una sede, ogni corpo più di un'anima. Adorno e Horkheimer osservano che nella fase omerica «l'identità del Sé è [a tal punto] funzione del non-identico, dei miti sparsi e inarticolati, da doversi desumere proprio da essi»⁴¹. Il corpo, nel suo essere eterogeno, contraddittorio e insostituibile con altri corpi, non trova posto nel modello livellante della metafisica e costituisce un 'problema' all'interno del sistema. La sua insubordinazione al taglio netto tracciato dalle categorie nella realtà recupera l'ambiguità originaria della dimensione sacra, presente nella parola latina *sacer*, che, come nota Mary Douglas, pertiene allo stesso tempo alla consacrazione e alla sconsacrazione, legando divinità e contaminazione, protezione e profanazione⁴², in uno spirito affine all'arte di Apolek. Ai fini della nostra trattazione il 'dogma' di *Pan Apolek* è perciò identificabile nel dominio di un codice univoco, mentre l'eresia è la sua messa in discussione, intrecciata alla questione del corpo, che naturalmente tende a sfuggire alla codificazione e a presentarsi in modo multiforme.

In una raffigurazione esteticamente efficace del corpo si rende necessaria una prospettiva obliqua. Nel racconto *Guy de Maupassant* (1932), ci viene descritta Raisa, un'altra

³⁷ Ivi, p. 372.

³⁸ Ivi, p. 19.

³⁹ Ivi, p. 11.

⁴⁰ Ivi, p. 12.

⁴¹ M. HORKHEIMER, T. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 56.

⁴² M. DOUGLAS, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London – New York 2001, p. 8. Si veda anche G. BATAILLE, *Définition de l'hétérologie*, "Cahiers", 1, 2011, p. 235: «Ce que les choses sacrées, les choses obscènes et certaines parties sociales ont en commun, c'est d'être *tout autres* à l'écart d'une région homogène caractérisée comme monde de l'activité pratique, connaissant seulement des fins utilitaires».

delle figure cristologiche di Babel⁴³: «Она прижалась к стене, распластав обнаженные руки. На руках и на плечах у нее зажглись пятна. Из всех богов, распятых на кресте, это был самый обольстительный» (SSB 1, 233). La nota blasfema varia da un apparente ammicciare erotizzante all'uso tipicamente satirico delle similitudini animali: «Куски истлевшей ваты валялись под ней и смехотворные кости святого, похожие больше всего на кости курицы» (SSB 2, 141, *U svjatogo Valenta*). Ma Babel' non usa la similitudine in maniera tradizionale e l'effetto straniante dell'accostamento genera una percezione finale più 'realistica' in confronto a una descrizione 'letterale'.

La vena tematicamente sacrilega degli atti osceni appare dall'inizio del ciclo: «Кто-то тонет и звонко порочит богородицу. Река усеяна черными квадратами телег, она полна гула, свиста и песен, гремящих поверх лунных змей и сияющих ям» (SSB 2, 43, *Perechod čerez Zbruč*). L'impatto della bestemmia è più forte se inquadrriamo la scena biblicamente, come un «travesty of the Exodus story, a parting of a Red Sea that marks the passage from the promised land of socialism into the land of bondage»⁴⁴. La Vergine, nel cui appellativo *bogorodica* (madre di Dio) è reso esplicito il fulcro contraddittorio della religione cristiana (la doppia natura, divina e umana, di Cristo), riceve nel ciclo un trattamento decisamente dissacratorio, sin dalle sue figurazioni iconografiche. Così, nella chiesa di Novograd, «Богоматери, униженные драгоценными камнями, следят наш путь розовыми, как у мышей, зрачками» (SSB 2, 47, *Kostel v Novograde*). Oltre a notare il ricorso, nuovamente, a un termine di paragone zoomorfo, bisogna considerare che gli stessi cosacchi in quel momento intenti a perquisire la chiesa hanno qualcosa di equino: «Сверкая расшитыми конскими мордами наших обшлагов [...] мы кружимся по гулкому зданию» (SSB 2, 47, *Kostel v Novograde*). Sconsacrante, e forse dissacrante, non è ancora sinonimo di dispregiativo; a Babel' può scappare qualche rara nota ironica in riferimento all'istanza divina, come quando il crepuscolo diventa «то время как за кулисами понурый электротехник держит палец на

⁴³ A. ŽOLKOVSKIJ, *Čast' I* in ID., M. JAMPOL'SKIJ, *Babel'/Babel*, cit., p. 132 e M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II*, cit., p. 244.

⁴⁴ E. SICHER, *Babel' in Context*, cit., p. 136.

выключателе луны» (SSB 2, 66, *Solnce Italii*), ma questo procedimento rientra piuttosto nella tecnica di sottile bilanciamento tra lirismo e concretezza⁴⁵.

Se le descrizioni blasfeme della Madonna e dei Santi non sono una novità nella sua produzione narrativa – nel racconto *Konec svjatogo Ipatija* (La fine di Sant’Ippazio, 1924) compare una «российская богородица: худая баба, с раздвинутыми коленями и волочащимися грудями, похожими на две лишние зеленые руки» (SSB 3, 119-120) – in *Konarmija* si trova tesa al massimo l’unione dell’intensità artistica e cromatica con l’abbassamento e la banalizzazione totale del tema. È il caso del «самое необыкновенное изображение бога из всех» (SSB 2, 142, *U svjatogo Valenta*) che Ljutov scorge nella chiesa di San Valentino:

В глубине открывшейся ниши, на фоне неба, изборожденного тучами, бежала бородатая фигурка в оранжевом кунтуше — босая, с разодранным и кровоточащим ртом. Хриплый вой разорвал тогда наш слух. Человека в оранжевом кунтуше преследовала ненависть и настигала погоня. Он выгнул руку, чтобы отвести занесенный удар, из руки пурпурным током вылилась кровь. [...] курчавый жиденок с клочковатой бородкой и низким, сморщенным лбом. Впалые щеки его были покрашены кармином, над закрывшимися от боли глазами выгнулись тонкие рыжие брови. Рот его был разодран, как губа лошади, польский кунтуш его был охвачен драгоценным поясом, и под кафтаном корчились фарфоровые ножки, покрашенные, босые, изрезанные серебряными гвоздями (SSB 2, 142-143, *U svjatogo Valenta*).

Il lettore-spettatore è portato a vedere, a costruire l’immagine prima di riconoscervi la figura di Cristo, lezione nel migliore spirito formalista già impartita da Apolek (e gli affreschi anche in questo caso sono naturalmente i suoi): l’immagine raggiunge una forza ‘più vera del vero’, dal momento in cui uno dei cosacchi occupati nel saccheggio-perquisizione della chiesa si spaventa di fronte alla raffigurazione e fugge urlando, quasi si fosse trovato di fronte a un uomo vivo. Il paragone zoomorfo («Рот его был разодран, как губа лошади») ricalca un uso già individuato sia a livello generale della produzione di Babel’, sia a quello più in circoscritto

⁴⁵ Per Joost van Baak si tratterebbe della messa a nudo della conflittualità, all’interno di Ljutov, di una visione romantica (ambientazione al limite del gotico-fantastico, trama romantica) e di una controparte realistica (dettaglio anticlimatico dell’elettricista) (J. VAN BAAK, *Story and Cycle: Babel’s Poceluj and Konarmija*, “Russian Literature”, 15, III, 1984, p. 341).

della sfera sacra, nella quale permette di raggiungere degli effetti di contrasto particolarmente efficaci (ricordiamo gli occhietti rosa da topo della Madonna della chiesa di Novograd).

Louis Iribarne riconduce l'ampio uso di procedimenti contrastivi babeliani allo stile barocco⁴⁶, tuttavia il gusto per gli estremi può considerarsi onnipresente nella letteratura degli anni Dieci e Venti. Anche Pasternak non esita infatti a inserire una sfumatura sacrilega nella descrizione degli abitanti di Pisa nel racconto *Apellesova čerta*: «Искры эти переполняли чашу терпения итальянцев; с жарким фанатизмом произнося свои ругательства, словно бы это молитвы были, отирали они при первом же взгляде на Кассиопею грязный пот со лбов» (PSSPa 3, 8). Il microcosmo della cittadina si lega al macrocosmo delle costellazioni attraverso un'atmosfera di caldo che suscita, come gocce di sudore, le imprecazioni-preghiere della gente, e se l'ironia romantica di questo racconto giovanile abbandonerà presto Pasternak, l'accostamento di piani lontani nei passaggi più figurativi e in particolare nelle descrizioni degli spazi resta un tratto predominante della sua produzione in prosa degli anni Venti: «Это было простительно заре, прижавшейся к задней стене огромного, на сотни верст загаженного хлева, где во всякую минуту могли взбеситься и подняться со всех концов волны. Теперь же они ползали на брюхе и чуть заметно терлись друг о дружку, словно несметное стадо черных и скользких свиней» (PSSPa 3, 91, *Vozdušnye puti*). Il sublime è ritratto sul piano dell'ordinario e del basso, il marino sul terreno, le onde sono riportate al porcile come un branco di maiali untuosi.

Tra i personaggi babeliani in cui traspare con più evidenza il problema del pensiero metafisico, caratterizzato da un ragionamento strutturato in sillogismi (a loro volta retti dalla logica dei principi di identità e non contraddizione già citati), si trova sicuramente Gedali. Partendo da un desiderio di conciliare l'identità dell'ebraismo con quella del socialismo («Революция — скажем ей “да”, но разве субботе мы скажем “нет”?» SSB 2, 72, *Gedali*) emerge gradualmente l'inconciliabilità di questa visione con la realtà rivoluzionaria. Subito si presenta una complicazione: se l'armata di Buděnnij porta il socialismo e si pone come obiettivo la liberazione della Polonia e in particolare degli strati più sfruttati della popolazione, è bene che i polacchi vengano picchiati: «Это замечательно, это революция!» (SSB 2, 72, *Gedali*), ma è incomprensibile perché anche gli ebrei vengano vessati dai cosacchi. Se gli

⁴⁶ L. IRIBARNE, *Babel's Red Cavalry as a Baroque Novel*, cit., p. 73.

sparano tanto i polacchi quanto i russi, com'è possibile che i due gruppi rappresentino ufficialmente delle istanze contrapposte? È quanto Gedali chiede a Ljutov: «Но поляк стрелял, мой ласковый пан, потому что он — контрреволюция. Вы стреляете потому, что вы — революция» (SSB 2, 72-73, *Gedali*). Meno di tutto gli è comprensibile come il socialismo possa sposarsi con la violenza, dal momento in cui «Революция — это хорошее дело хороших людей. Но хорошие люди не убивают» (SSB 2, 73, *Gedali*). Se polacchi e rivoluzionari sono ugualmente ingiusti perché entrambi uccidono, dov'è la differenza del loro operato? Verrebbe da pensare che rivoluzione e controrivoluzione sono la stessa cosa, dunque «Кто же скажет Гедали, где революция и где контрреволюция?» (SSB 2, 73, *Gedali*). In questo genere di ragionamento rientra ugualmente la parabola dell'ape che, nonostante gli incitamenti del moscerino, non riesce a pungere Gesù in croce perché «он плотницкого классу...» (SSB 2, 83, *Put'v Brody*). E sebbene Afon'ka rassicuri Ljutov dicendogli che i cosacchi lottano anche per l'ape («И для нее небось ковыряемся» SSB 2, 83, *Put'v Brody*), in verità spaccano gli alveari in cui si imbattono e causano la scomparsa delle api dalla regione.

Alla stregua di Apolek, per poco non innalzato «в основатели новой ереси» (SSB 2, 61, *Pan Apolek*) anche Gedali viene presentato come l'«основатель несбыточного Интернационала» (SSB 2, 74, *Gedali*). Entrambi i personaggi, nella loro pratica artistica o filosofica, sono alla ricerca di una visione che abbracci aspetti contraddittori della realtà. Potremmo affermare insieme a Sicher che «in the author's taste for the heretical and the apocryphal may be sensed his belief in the potential of ordinary mortals for the epic and the spiritual»⁴⁷, aggiungendo tuttavia che il potenziale si trova nell'intreccio contaminante di varie sfere della vita e non in una dimensione trascendente cui l'ordinario può a volte trovarsi 'elevato'.

Anche il figlio di Gedali Il'ja, un giovane «с лицом Спинозы, с могущественным лбом Спинозы, с чухлым лицом монахини» (SSB 2, 81, *Rabbi*) rientra nella cerchia dei grandi eretici del ciclo⁴⁸, forse il più vicino a Ljutov, che ne raccoglie le ultime parole prima della morte. Il ricorso alla figura di Spinoza, considerato un eretico all'interno della comunità ebraica, in combinazione al volto di una monaca suggerisce che il personaggio Il'ja Braclavskij

⁴⁷ E. SICHER, *Babel' in Context*, cit., p. 141.

⁴⁸ I. SUCHICH, *Kinderbal'zam sredi kentavrov* in I. BABEL', *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach*, t. 2, Vremja, Moskva 2006, p. 27.

non rispetta le tradizioni del padre rabbino: fuma durante lo Shabbat e abbandona la famiglia per aderire alla causa bolscevica, trovando infine la morte in questa impresa. La ricerca di un'identità complessa in cui all'educazione chassidica si aggiungono aspirazioni politiche socialiste è evidente a partire dai contenuti del suo baule di viaggio:

Здесь все было свалено вместе — мандаты агитатора и памятки еврейского поэта. Портреты Ленина и Маймонида лежали рядом. Узловатое железо ленинского черепа и тусклый шелк портретов Маймонида. Прядь женских волос была заложена в книжку постановлений шестого съезда партии, и на полях коммунистических листовок теснились кривые строки древнееврейских стихов. Печальным и скупым дождем падали они на меня — страницы «Песни песней» и револьверные патроны (SSB 2, 193, *Syn rabbi*).

Joost Van Baak porta la valigia di Il'ja come l'esempio più lampante del procedimento stilistico di «metonymic listing»⁴⁹ impiegato da Babel', a parere del critico, per evocare i mondi conflittuali, reciprocamente incompatibili, ma compresenti alla percezione del narratore. Lenin e Maimonide, il Cantico dei cantici e i decreti del congresso di partito, altrettanti elementi contraddittori che l'esperienza (letteraria) fa confluire nella storia di un unico personaggio. Preghiere e pallottole, amore e violenza, figurano d'altronde insieme non solo sulle pagine presenti nel bagaglio di Il'ja, ma in ogni racconto della *Konarmija*. Non sorprende allora che Ljutov si aggiunga alla genealogia 'eretica' di Gedali e di suo figlio. Così, dopo una battaglia in cui Ljutov si lancia con la pistola scarica il cosacco Akinfiev lo accusa apertamente di essere un traditore:

— Поляк тебя да, а ты его нет... — бормотал казак, вертясь и ворочая разбитым бедром.
— Где тому причина?..
— Поляк меня да, — ответил я дерзко, — а я поляка нет..
— Значит, ты молокан? — прошептал Акинфиев, отступая.
— Значит, молокан, — сказал я громче прежнего. — Чего тебе надо?
— Мне того надо, что ты при сознании, — закричал Иван с диким торжеством, — ты при сознании, а у меня про молокан есть закон писан: их в расход пускать можно, они бога почитают... (SSB 2, 186-187, *Posle boja*)

⁴⁹ J. VAN BAAK, *Isaak Babel's Cemetery at Kozin*, "Canadian Slavonic Papers", 36, I-II, 1994, p. 70.

Di nuovo, come per Gedali nel caso della rivoluzione, la questione viene posta da Akinfiev quasi alla stregua di un problema logico («Поляк тебя да, а ты его нет»), in cui a frustrarlo è l'assenza di una causa comprensibile. Il ragionamento del cosacco e la sua rabbia di fronte all'incomprensione sembrano riferirsi a un evento che sfida le leggi della fisica: a un'azione deve corrispondere una reazione uguale e contraria. «Ты патронов не залаживал, — с замиранием прошептал Акинфиев над самым моим ухом и завозился, пытаясь большими пальцами разодрать мне рот, — ты бога почитаешь, изменник...» (SSB 2, 187, *Posle boja*): Ljutov è un eretico allo stesso grado dei *molokane*, setta religiosa apparsa da una frattura interna a quella dei *duchoborcy* durante gli anni Settanta del XVIII secolo⁵⁰, alla quale, dal punto di vista di Akinfiev, appartengono automaticamente (ancora una volta, secondo le leggi indisputabili della logica e della fisica) quelli che non partecipano al massacro in tempo di guerra. Il termine *molokan* viene adoperato dal cosacco come insulto generico, contemporaneamente sinonimo di 'eretico' e 'pacifista', dal momento che all'inizio degli anni Venti il principio di ortodossia si era trasferito all'ideologia rivoluzionaria bolscevica.

La scelta della setta dei *molokane* è interessante, sia per i principi su cui è basata, sia per la retorica attraverso la quale viene presentata nelle pubblicazioni ufficiali del periodo. Insistendo più degli altri movimenti sull'uguaglianza dei beni⁵¹ – principio condiviso con il socialismo – il nuovo governo sentì di doverne dare una rappresentazione particolarmente critica. In un pamphlet che rientrava in un ciclo sulle sette religiose russe, Vasilij Družinin evidenzia anzitutto la connivenza dei *molokane* con lo zar, la composizione prevalentemente borghese della setta – «молокане – секта буржуазная»⁵² – nonché la forte gerarchia in cui i giovani venivano sottomessi e messi a tacere dai membri più anziani. Una volta ottenuta la libertà di fede nel 1805, i *molokane* si sarebbero arricchiti fino a trasformarsi in dei «верных слуг самодержавия»⁵³. Soltanto nel momento di opporsi alla rivoluzione, infine, i *molokane-kulaki* si armano schierandosi naturalmente dalla parte dei bianchi⁵⁴.

⁵⁰ R. DE GIORGI, *Le sette russe (XVIII-XIX secolo). Tentativi di classificazione* in M. Ciccarini, N. Marcialis, G. Ziffer, a cura di, *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, vol. 1, FUP, Firenze 2014, p. 96.

⁵¹ J. BILLINGTON, *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*, Vintage Books, New York 1970, p. 178.

⁵² V. DRUŽININ, *Molokane, Priboj*, Leningrad 1930, p. 5.

⁵³ Ivi, p. 10.

⁵⁴ Ivi, p. 12.

Se c'è qualcosa che avvicina Ljutov ai *molokane* è la presenza di una forte componente cosmopolita e sincretica, in cui certe pratiche dell'ebraismo vengono incorporate alle forme di venerazione cristiana⁵⁵. La vita nell'armata a cavallo distorce l'identità di persone e oggetti, portando il protagonista a rivolgere al destino la sua preghiera sacrilega di conseguire «простейшее из умений — умение убить человека» (SSB 2, 188, *Posle boja*), mentre strumenti che prima della guerra erano legati al ciclo della vita e dell'agricoltura si trovano pervertiti in mezzi di morte, base di nuove strategie militari dal gusto *bricoleur*:

Таков задуманный нами Махно, сделавший тачанку осью своей таинственной и лукавой стратегии, упразднивший пехоту, артиллерию и даже конницу и взамен этих неуклюжих громад привинтивший к бречкам триста пулеметов. Таков Махно, многообразный, как природа. Вozы с сеном, построившись в боевом порядке, овладевают городами. Свадебный кортеж, подъезжая к волостному исполкому, открывает сосредоточенный огонь, и чахлый попик, развеяв над собою черное знамя анархии, требует от властей выдачи буржуев, выдачи пролетариев, вина и музыки (SSB 2, 85, *Učenie o tačanke*).

3.1.2. L'artista eretico e parricida

Iscritto nei concetti di ortodossia ed eresia c'è il discorso sulla trasmissione del sapere, sulla sua integrità e retta interpretazione, che le generazioni più giovani apprendono ed ereditano da quelle più anziane. Questo discorso è evidentemente sotteso da diverse visioni rispetto al progresso della storia e alla continuità del suo corso, espresse, in letteratura, mediante immagini più ampie come il ricambio delle generazioni e delle stagioni:

Десять лет человеческой жизни — оглянуться назад на десятилетие — все это было вчера: все помнится до мелочей, до морщинки у глаз, до запаха в комнате. Но в каждые десять лет уходит с земли из жизни — одна пятая всех живущих на земле людей, десятки миллионов людей идут гнить в землю, кормить червей; впрочем, в эти же каждые десять лет и приходят в жизнь миллионы людей, рождаются, растут, живут, идут в новые земли, множатся, буйствуют половодьями весен, изобилуют летами, покойствуют эмалевыми днями бабьего лета, сгорают красными зимними зорями — — (SSPi 2, 499, *Čelovečeskij veter*).

⁵⁵ J. BILLINGTON, *The Icon and the Axe*, cit., p. 178.

Pil'ňjak è forse l'autore meno 'moderno' e più sensibile all'immaginario ciclico del tempo in cui uomo e natura sono compresi e commisurati, laddove con modernità si intenda l'affermarsi di un nuovo paradigma basato su brusche fratture e su radicali cambi di orizzonti concettuali. Se la tematica 'parricida' era già presente nella tradizione letteraria russa, e può essere compresa attraverso la lettura offerta da Bachtin, secondo il quale il motivo rientra nella logica carnevalesca per cui il nuovo nasce dal vecchio in un processo violento e gioioso allo stesso tempo, trova uno spazio minore la forma inversa del conflitto, in cui i padri insorgono contro i propri figli. La tematica viene estesamente sviluppata nei racconti di Babel', a partire da *Pis'mo*:

И папаша начали Федю резать, говоря — шкура, красная собака, сукин сын и разное, и резали до темноты, пока брат Федор Тимофеич не кончился. Я написал тогда до вас письмо, как ваш Федя лежит без креста. Но папаша пымали меня с письмом и говорили: вы — материны дети, вы — ейный корень, потаскухин, я вашу матку брюхатил и буду брюхатить, моя жизнь погибшая, изведу я за правду свое семя, и еще разное. Я принимал от них страдания, как спаситель Иисус Христос (SSB 2, 50).

Al conflitto intergenerazionale viene qui ad aggiungersi l'opposizione politica: il padre, Timofej, è un comandante di compagnia nell'esercito bianco di Denikin, mentre i figli marciano sotto lo stendardo rosso di Budënnij. Se l'assassinio del figlio Fedja da parte di Timofej appare un atto contronatura, non per questo la vendetta del fratello Sen'ka sul padre al momento della sua cattura risulta meno 'eretica':

И тогда Сенька плеснул папаше Тимофей Родионычу воды на бороду, и с бороды потекла краска. И Сенька спросил Тимофей Родионыча:

— Хорошо вам, папаша, в моих руках?

— Нет, — сказал папаша, — худо мне.

Тогда Сенька спросил:

— А Феде, когда вы его резали, хорошо было в ваших руках?

— Нет, — сказал папаша, — худо было Феде.

Тогда Сенька спросил:

— А думали вы, папаша, что и вам худо будет?

— Нет, — сказал папаша, — не думал я, что мне худо будет.

Тогда Сенька повернулся к народу и сказал:

— А я так думаю, что если попадусь я к вашим, то не будет мне пощады. А теперь, папаша, мы будем вас кончать...

И Тимофей Родионыч зачал нахально ругать Сеньку по матушке и в богородицу и бить Сеньку по морде, и Семен Тимофеич услали меня со двора, так что я не могу, любезная мама Евдокия Федоровна, описать вам за то, как кончали папашу, потому я был усланный со двора (SSB 2, 52-53, *Pis'mo*).

L'intonazione del dialogo è biblica⁵⁶, con la ripresa nella risposta di sintagmi presenti nella domanda, inoltre torna la dissimulazione del principio evangelico che, secondo Jampol'skij, caratterizza tutto il testo babeliano. Il parricidio ricorre in tutta la produzione di Babel', oltre a *Konarmija* lo troviamo in *Odesskie rasskazy* (I racconti di Odessa, 1921-1924), nel racconto *Zakat* (Tramonto, 1924-1925) e nell'omonima pièce del 1926-1927, in cui, secondo Sicher, con l'omicidio di Mendel' trova fine il suo regno di terrore e viene reinstaurato il naturale avvicendamento tra padri e figli⁵⁷.

La violenza dei vecchi nei confronti dei giovani non è in ogni caso una prerogativa delle classi inferiori, né una questione di genere. A Berestečko circolano voci sulla vecchia contessa abituata a battere il figlio con una frusta per cavalli – tipico dettaglio che esaspera la bestialità della storia – per il fatto di non averle dato dei nipoti, esempio, tra l'altro, della degenerazione della nobiltà e della perversione del ruolo materno, tramutato in tirannia (SSB 2, 122, *Berestečko*). Nello stesso racconto Ljutov ritrova il frammento di una vecchia lettera, scritta in francese, in cui si riporta l'esperienza di un parto andato a buon termine: «Berestetchko, 1820. Paul, mon bien aimé, on dit que l'empereur Napoléon est mort, est-ce vrai? Moi, je me sens bien, les couches ont été faciles, notre petit héros achève sept semaines» (SSB 2, 122, *Berestečko*). La sterilità presente – e si può pensare anche al parto prematuro del feto morto in *Detstvo Luvers* di Pasternak, oppure alle difficoltà nel realizzare il progetto di maternità nel racconto *Snega* di Pil'njak, che sarà approfondito più avanti – si scontra con la notizia di un parto avvenuto due secoli prima, in un contesto segnato da grandi eventi storici come la guerra civile o la morte di Napoleone. Quest'ultimo evento appare come un'interruzione nella linea del progresso storico, a favore di un avvenimento privato e superiore nella vita dell'individuo.

⁵⁶ A. VORONSKIJ, *Literaturnye siluëty: Babel'*, "Krasnaja nov'", 5, 1924, p. 278.

⁵⁷ E. SICHER, *Babel in Context*, cit., p. 144.

I conflitti tra padri e figli, e in senso ampio tra vecchi e giovani, possono essere interpretati sulla scia degli studi di Bachtin come la traslazione di una riflessione sulla successione dei periodi storici (aggiungiamo anche le declinazioni di storia del pensiero filosofico, culturale, artistico, letterario). Nel quadro di una visione grottesca la morte è sempre feconda, rinnova il corpo nelle generazioni e si lega per questo al tempo storico di avvicendamento delle epoche, che nel loro rinnovarsi implicano un'evoluzione culturale. Il corpo dell'uomo è la forza cosmica dominante e la sua morte è solo «un momento della vita trionfante del popolo e dell'umanità»⁵⁸. All'inizio del Novecento, tuttavia, questa fiducia in uno spontaneo riequilibrarsi delle forze in gioco nel mondo e nel tempo sembra venire meno, insieme all'attuabilità di un bagaglio socioculturale improvvisamente divenuto obsoleto. La complessità del cambiamento è ben colta da Walter Benjamin:

Non si era notato, che, dopo la fine della guerra, la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana dei libri di guerra, era stato tutto fuorché esperienza passata di bocca in bocca. E ciò non stupisce. Poiché mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalle battaglie caratterizzate da grande dispiego di mezzi e materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni, il minuto e fragile corpo dell'uomo⁵⁹.

È il corpo dell'uomo nel tempo della solitudine, in cui viene a mancare la sincronizzazione tra i cicli umani e quelli di larga scala, naturali e storici. Se il passato non è riattivato e assunto con responsabilità dalle nuove generazioni la sua eredità finisce per degradarsi in un rifiuto. Tra le esperienze meno trasmissibili nel contesto del dopoguerra e in seguito al 1917 si trovano sicuramente quelle legate alla morte, denudata dei significati trascendenti per secoli assicurati dalla religione e diventata essenzialmente un'esperienza del corpo. Sarà necessario soffermarsi un istante su questo tema, sia per il posto che occupa nelle circostanze storiche affrontate e nell'opera dei nostri autori, sia per l'importanza rivestita dal

⁵⁸ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 374.

⁵⁹ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. R. Solmi in ID., *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino 2004, p. 321.

corpo in tale discorso. La morte rappresenta uno dei nodi ermeneutici fondamentali nell'esperienza degli uomini in quanto corpi vivi, valorizzati (o svalutati) e concettualizzati in gran parte a partire dalla loro condizione ineluttabilmente limitata.

La sepoltura e il culto dei morti costituiscono uno dei momenti fondanti della civiltà umana, e il modo di pensare la morte e soprattutto il rapporto tra quest'ultima e la vita, in un'ottica più o meno oppositiva, segnano le differenze tra varie culture e religioni. Accanto alla coppia vita / morte se ne articola un'altra tra il mortale e l'immortale, intorno alla quale si delinea inoltre uno degli attributi distintivi dell'istanza divina, in particolare nelle religioni monoteiste. La logica dello scambio che modula la vita delle società arcaiche rendeva invece superflua l'idea di immortalità: la morte non è inquietante fino al momento in cui tutto il valore positivo non viene confinato al polo della vita, finché esiste una comunità regolata da scambi continui tra la società dei morti e dei vivi. Ogni nascita e morte sono riportate a dei rituali che le rendono oggetto di scambio all'interno della comunità, non sono 'naturali' – non esiste morte naturale nella società arcaica – e diventando fatti sociali diventano anche reversibili. Quando la nascita si definisce quale evento unilaterale e privato viene inevitabilmente a crearsi uno squilibrio e la presenza di una nuova vita è ormai separata dalla comunità. L'individuo diviene il depositario solitario della propria vita e le energie non coinvolte nello scambio diventano distruttive. Riferendosi della morte nelle società arcaiche Galimberti parla di un corpo comunitario, o cosmico:

per loro *il corpo è il centro di quell'irradiazione simbolica*, per cui il mondo naturale e sociale si modella sulle possibilità del corpo, e il corpo si orienta nel mondo tramite quella rete di simboli con cui ha distribuito lo spazio, il tempo e l'ordine del senso. Mai quindi il corpo nella sua *isolata singolarità*, ma sempre un corpo *comunitario*, per non dire *cosmico*, dove avviene la circolazione dei simboli e dove ogni corpo trova, proprio in questa circolazione, non tanto la sua identità, quanto il suo luogo⁶⁰.

Anche nella tradizione biblica non esiste d'altronde un corpo intrinsecamente cattivo contrapposto a un'anima buona, poiché «le cose visibili e corporee sono creazione divina allo stesso modo di quelle invisibili, e [...] Dio trova buona tutto ciò che crea, per cui il male non è

⁶⁰ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 33.

nel corpo, ma nella separazione dell'uomo da Dio»⁶¹. Il dualismo instaurato nella Bibbia non è dunque tra anima e corpo, ma tra vita e morte, tra peccato e alleanza, un dualismo cosmico: morte, peccato, carne in opposizione a vita, alleanza, soffio divino. Il dono di Dio, che il cristianesimo chiamerà grazia, non trova eguali nei contro-doni degli uomini e ciò porta a una rottura dello scambio simbolico. Tuttavia, l'uomo non è semplice «carne, ma corpo, cioè *carne vivificata* da Dio, e perciò sottratta al dominio della morte»⁶², per questo è peccaminoso spargere sangue, tramite materiale, nelle sue forme umane e animali, nel rapporto con Dio. Chi danneggia l'immagine dell'uomo danneggia l'immagine di Dio dentro di sé. Il corpo deve essere redento, ma, non essendoci corrispondenza gerarchica tra uomo e Dio, ciò può avvenire soltanto attraverso il sacrificio del figlio di Dio. Si instaura così quell'economia della salvezza che vede compiersi ogni sacrificio durante la vita terrena in vista dell'aldilà, secondo la logica dell'accumulo. L'uomo si vede così sottratta la componente di morte connaturata e intrinseca alla sua vita. Allo stesso tempo la caduta di tale confine coinciderebbe con quella del cristianesimo, costruito intorno alla vittoria divina sulla morte e sulla «*economia politica della salvezza individuale*, mediante accumulo di opere di bene con relativo bilancio finale e sue equivalenze»⁶³. La morte è ridotta a un attimo che coincide con il giudizio di una vita. La dottrina della resurrezione dei corpi conferma che l'opposizione non si costruisce contro il corpo, ma contro la morte, che può essere sconfitta solo essendo attraversata: «Il cristianesimo si attesterà sulla *resurrezione*, sulla vittoria della vita sulla morte, in quella rinnovata opposizione che fa della vita un valore assoluto e della morte la sua negazione, con conseguente soppressione dell'ambivalenza simbolica»⁶⁴. È soprattutto quest'ultimo punto a interessarci, laddove l'esperienza ambivalente della morte si riattiva trasversalmente nel testo letterario a partire dalla funzione del corpo, ma anche delle altre linee direttrici dell'immaginario grottesco. Ciò che la letteratura ha in comune con le religioni del libro, come afferma Jampol'skij, è infatti la fede nel potere della parola⁶⁵.

Tutto il ciclo della *Konarmija* è strutturato intorno al tema della morte: dal racconto di apertura (*Perechod čerez Zbruč*), incentrato sulla coppia dell'ebrea incinta e del cadavere di suo

⁶¹ Ivi, p. 61.

⁶² Ivi, p. 63.

⁶³ Ivi, p. 67.

⁶⁴ Ivi, p. 65.

⁶⁵ M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II*, cit., p. 178.

padre, fino alla morte di I'lja, figlio del rabbino (*Syn rabbi*), passando per il centro compositivo, apparentemente trascurabile, del *Kladbišče v Kozine* (Cimitero di Kozin)⁶⁶. Nel primo racconto la funzione plurivoca del motivo si attiva su vari livelli: a livello di apparenze, giacché Ljutov si corica accanto a un uomo che presume addormentato e che più avanti scopre essere il corpo morto del padrone di casa, e nella contemporanea presenza del cadavere del vecchio ebreo e della sua figlia incinta. Non si tratta tuttavia di un caso bachtiniano di morte gioiosa, né tantomeno allegra; il patto tra le generazioni sembra venire meno, l'uomo, nonostante le sue suppliche, viene ucciso di fronte alla figlia. All'urlo di dolore della figlia, climax ascendente sul quale si chiude il racconto, si aggiunge la taciuta assenza del padre del bambino non ancora nato, nonché il lamento per la scomparsa di un'idea di paternità più ampia, che sia una fede, una civiltà passata oppure una tradizione estetica irrecuperabile nella sua integrità: «И теперь я хочу знать, — сказала вдруг женщина с ужасной силой, — я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец...» (SSB 2, 45, *Perechod čerez Zbruč*).

Nel racconto *U svjatogo Valenta*, dove i cosacchi si lanciano in un'azione di perquisizione-saccheggio, trova uno sviluppo più esplicito il tema della distruzione dei resti del passato e della dissacrazione dell'autorità veicolata da simili resti, tale che il campanaro della chiesa non osa toccarli: «Старик не решился накинуть покрывала на выброшенные мощи, потому что человеку простого звания не дозволено касаться святыни» (SSB 2, 142). Per Iribarne la combinazione di tratti lirici e naturalistici nelle immagini di morte e corruzione, apertamente 'di cattivo gusto', ossia intese a scioccare i lettori, denoterebbe un'affinità della prosa di Babel' allo stile barocco, in cui le descrizioni della morte spesso e volentieri assumono tratti 'trionfali'⁶⁷. Carol Luplow ritiene che Babel' trovi nella violenza cosacca la base di un approccio fisico alla realtà⁶⁸, esemplarmente espressa da Pavličenko, per il quale l'assassinio a mani nude coincide con il raggiungimento della più autentica conoscenza della vita:

И тогда я потоптал барины моего Никитинского. Я час его топтал или более часу, и за это время я жизнь сполна узнал. Стрельбой, — я так выскажу, — от человека только отделаться можно: стрельба — это ему помилование, а себе гнусная легкость, стрельбой

⁶⁶ J. VAN BAAK, *Isaak Babel's Cemetery at Kozin*, cit., p. 84.

⁶⁷ L. IRIBARNE, *Babel's Red Cavalry as a Baroque Novel*, cit., p. 75.

⁶⁸ C. LUPLOW, *Paradox and the Search for Value in Babel's Red Cavalry*, "The Slavic and East European Journal", 1979, 23, II, p. 222.

до души не дойдешь, где она у человека есть и как она показывается. Но я, бывает, себя не жалею, я, бывает, врага час топчу или более часу, мне желательно жизнь узнать, какая она у нас есть... (SSB 2, 108, *Žizneopisanie Pavličenki, Matveja Rodionyča*).

Il narratore babeliano dimostra lungo tutto il ciclo un atteggiamento a dir poco ambivalente nei confronti della violenza e della morte: si rifiuta di dare il colpo di grazia a Dolgušov (*Smert' Dolgušova*) e parte all'attacco con il fucile scarico, ma supplica il destino di concedergli la capacità di donare la morte, «простейшее из умений» (*Posle boja*) e ha il cuore pesante per aver spezzato il collo a un'oca (*Moj pervyj gus*). Si dimostra particolarmente ambiguo nel mascheramento della sua identità ebraica e nella collusione con i cosacchi nelle loro vessazioni delle comunità ebraiche della Volinia; tutto ciò accade non tanto in modo esplicito – Ljutov non prende parte attiva agli atti di aggressione – ma obliquamente, nell'uso insistito del pronome inclusivo *my* (noi) e nella trasposizione della violenza in un mea culpa rivolto alla comunità delle api: «Мы осквернили неопиcуемые ульи. Мы морили их серой и взрывали порохом. [...] Лишенные хлеба, мы саблями добывали мед» (SSB 2, 82, *Put' v Brody*). Luba Jurgenson ricorda che la traslazione del discorso nel contesto degli agenti animali, oltre a essere un procedimento straniante caro ai nostri tre autori, è una strategia stilistica familiare alla letteratura di testimonianza poiché permette all'autore di iscrivere «en filigrane dans son oeuvre l'identité des victimes»⁶⁹. Il motivo delle api emerge a più riprese nel ciclo, associandosi a immagini di pacifismo e di unione di poli divergenti, come quella tra l'ebrea Debora – nel cui nome risuona il traduce nte ebraico di 'ape' דבורה (Deborah), formato sulla radice DaVaR, Parola⁷⁰ – e Gesù in *Pan Apolek*. Jurgenson considera simili istanze di inserimento di discorso altrui e di distacco dal soggetto dell'enunciazione all'interno del fenomeno più ampio della polifonia, intesa non tanto, e non solo, come una strategia adoperata dall'autore in modo intenzionale, ma piuttosto come una

«empreinte» paradoxale de la complexité du réel dans le discours, une trace des négociations et des compromis que la vie impose dans des situations de mutation, de crise ou de catastrophe,

⁶⁹ L. JURGENSON, *Quelques réflexions sur la polyphonie* in C. Rousselet, F. Kuhn Kennedy, a cura di, *Les expressions du collectif dans les écritures juives d'Europe centrale et orientale*, Presses de l'Inalco, Paris 2018, p. 37.

⁷⁰ Ibidem.

une ambivalence énonciative indissociable du vacillement identitaire généré par des postures morales ou éthiques entraînant l'altération du moi⁷¹.

Sembra esserci una serie di problemi nella trasmissione intergenerazionale a livello dei nostri testi. La morte del neonato al momento del parto prematuro della signora Luvers potrebbe essere letta come l'esito 'naturale' di una inadeguatezza al nuovo contesto storico, tanto più che in un passaggio isolato del testo veniamo a sapere che il padre di Ženja è colpito da una malattia non meglio specificata, di cui non si danno altre informazioni; l'unica cosa nota al lettore è che «С некоторых пор он стал догадываться, что болен и что его болезнь неизлечима» (PSSPa 3, 60, *Detstvo Luvers*). Il quadro in cui Pasternak inserisce i personaggi e la loro storia, tuttavia, è assai lontano dall'invito ad avanzare ipotesi socialmente deterministiche, e nel racconto ai due giovani Luvers si apre la possibilità di trovare una strada nel mondo nuovo, principalmente mediante le interazioni con gruppi sociali eterogenei e ambienti promiscui.

Anche in Pasternak l'instabilità identitaria rientra nello sviluppo del motivo della morte, che agisce anzitutto come principio di trasformazione. In *Detstvo Luvers* la presa di consapevolezza relativa alla morte dell'Altro, inteso in senso cristiano, è prefigurata nel testo dalla fase di malattia acuta attraversata da Ženja, nel misterioso accenno a una condizione di salute più grave e incurabile del padre, nella chiamata di Negarat al servizio militare; il motivo trova infine piena realizzazione nella morte contemporanea e interconnessa di Cvetkov e del neonato. La malattia ricorre più e più volte nell'immaginario letterario di Pasternak, comparando nella forma di morbillo infantile sia in *Detstvo Luvers* che in *Povest'* e agendo in entrambi come un elemento importante di deformazione della normale percezione sensoriale dei due ammalati, Ženja e Harry. La malattia rappresenta in tal senso una fase dello sviluppo 'spirituale' dell'individuo e, nello specifico, preannuncia l'avvento della consapevolezza artistica.

Se la funzione 'iniziatica' è evidente nel caso delle malattie infantili, un'altra questione importante riguarda il contagio: nel caso di *Povest'*, Miss Arild contrae il morbillo da Harry ed è costretta a letto. In tali circostanze Serëža si rende conto di accusare l'assenza della donna, accorre al suo capezzale e dichiara per la prima volta i propri sentimenti. Dopo il confronto con

⁷¹ Ivi, p. 39.

l'amata-malata, l'ispirazione romantica si trasforma in un 'attacco' creativo e il protagonista passa la notte a lavorare sul suo manoscritto. Passione d'amore e malattia coincidono, parrebbe, negli effetti di alterazione percettiva essenziali alla creazione poetica. Nel motivo della malattia traspare così la cessazione di un vecchio ordine necessaria all'emergere del nuovo. La morte è presente nella vita fin dalla nascita⁷² e allo stesso modo nella morte si trova già il germe di una vita in potenza. Il racconto individua uno dei suoi più pregnanti nuclei simbolici nell'intreccio narrativo che lega la morte di Cvetkov, travolto dai cavalli della carrozza dei Luvers, e il parto della signora, dove il decesso del primo e il mancato compimento della nascita del secondo si specchiano l'uno nell'altro.

L'evento si inserisce in un disegno dettato da una causalità sotterranea, scientificamente eterodossa, in cui affiorano l'interconnessione del mondo esterno e dello spazio domestico, la relazione misteriosa tra le vite di Ženja e di Cvetkov. Non si attivano legami di causa ed effetto su base logica, ma rapporti di contiguità e di simultaneità basati sulla condivisione di un luogo nel mondo, o per meglio dire di una situazione non identificabile attraverso le sue coordinate fisiche.

L'anonimato relativo della morte di Cvetkov, che Ženja rende equivalente alla scomparsa «человека вообще» (PSSPa 3, 66, *Detstvo Luvers*), «другой человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви» (PSSPa 3, 85, *Detstvo Luvers*), ossia del 'prossimo' in senso cristiano, ricompare nella conclusione di *Vozdušnye puti*, dove la condanna a morte del figlio di Lëlja è inevitabile e inestricabile dal motivo dell'ignoto; la madre infatti ignora lo pseudonimo usato dal figlio nella sua attività clandestina:

И опять он перестал ее слышать, поняв, что ее ребенок может крыться за любой из фамилий, известных ему по бумагам, и стоял у стола, и куда-то звонил, и что-то узнавал,

⁷² Riflessione condivisa da Rainer Maria Rilke, alla cui memoria Pasternak dedica la prosa autobiografica *Ochrannaja gramota* (Il salvacondotto, 1931): «Prima si sapeva (o forse si presentiva) che l'uomo aveva in sé la morte, come il frutto il nocciolo. I bimbi ne avevano una piccola e gli adulti una grande. Le donne l'avevano nel grembo e gli uomini nel petto» (R.M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, trad. G. Zampa, Adelphi, Milano 1992, p. 14). Sui rapporti tra la famiglia Pasternak e Rilke si veda A. VON GRONICKA, *Rilke and the Pasternaks: A Biographical Note*, "The Germanic Review: Literature, Culture, Theory", 27, IV, 1952; sulle affinità poetiche tra Boris Pasternak e Rilke si vedano A. LIVINGSTONE, *Pasternak i Rilke in Boris Pasternak, 1890-1960. Colloque de Cerisy – La-Salle (11-14 septembre 1975)*, Institut d'études slaves, Paris, 1979 e EAD., *Some Affinities in the Prose of the Poets Boris Pasternak and Rainer Maria Rilke*, "Forum for Modern Language Studies", 19, III, 1983.

и от соединения к соединению уходил все глубже и дальше в город и в ночь, пока перед ним не разверзлась пропасть последней и окончательно правильной информации (PSSPa 3, 97, *Vozdušnye puti*).

Passando a Pil'njak, va notato che nei racconti risalenti agli anni Dieci (*God ich žizni, Celaja žizn', Smertel'noe manit*) la morte rientra organicamente nel ciclo della vita, ed è a partire dagli anni Venti che il tema convoglia riflessioni più varie e complesse. Nel racconto *Bol'soe serdce* la prospettiva degli imprenditori inglesi in 'trasferta' in Cina permette all'autore di avvalersi di un punto di vista altro, 'straniero', per descrivere una realtà socioeconomica in cui la vita umana è massimamente svalorizzata:

В дробильном отделении, где дробятся бобы в крупу, в барабанах стоят женщины, или старухи, или подростки, голые, с тряпками на чреслах. Они вертятся вместе с барабаном, посередине барабана, подметая сор и сортируя бобы: на этой работе женщины, — старухи или подростки, безразлично, — меняются каждые три месяца, ибо через три месяца такой работы люди умирают. На эту работу — у отцов и сыновей — женщины покупаются с тем условием, что жалованье выплачивается вперед, отцам или сыновьям (SSPi 3, 85, *Bol'soe serdce*).

All'interno dello strato gerarchicamente svantaggiato delle donne diventa persino indifferente la fase della vita in cui vengono vendute alle fabbriche di olio di soia, dal momento che l'aspettativa di vita nella loro mansione sarà in ogni caso di tre mesi. Il compito di spartire i baccelli di soia e di eliminare i rifiuti è un'amara metadescrizione del funzionamento della società nei confronti dei suoi lavoratori, valutati in termini di resa quantitativa ed estromessi dal sistema una volta consumati.

In un altro passaggio, analizzato nel secondo capitolo relativamente al motivo della decapitazione (cfr. §2.2.2.), gli inglesi sono confrontati alle pratiche di sepoltura celeste in uso presso i mongoli, nel cui territorio stanno tentando di penetrare economicamente:

Автомобили идут к колодам, — собаки неохотно отбегают от автомобиля. Около колоды лежит человеческий труп, труп, почему-то без головы, труп раздет, труп изорван собаками. Мистер Смит усердно фотографирует и колоду, и труп. Мистер Смит просит мистера Грэя увековечить его, мистера Смита, около трупа — Фотографией (SSPi 2, 97, *Bol'soe serdce*).

La fotografia apre il discorso a un altro tipo di immortalità, quella dell'immagine, della copia e del documento, in cui emergono chiaramente il prestigio e il potere della scrittura nella sempre più meccanicizzata cultura occidentale. L'usanza riservata al cadavere nella tradizione locale viene di fatto consumata, e il consumo coloniale-turistico viene fissato nella fotografia. Il corpo individuale esposto non riceve attenzione, e l'avrebbe invece meritata, poiché si tratta della spia mongola corrotta dagli inglesi e scomparsa insieme all'aiuto-cuoco Ada-Bekir, *bezličnyj* 'boy' (SSPi, 3, 93, *Bol'shoe serdce*), aiuto-cuoco sul treno degli inglesi ma soprattutto rivoluzionario mongolo con alle spalle soggiorni a Urga (capitale della Mongolia) e in Russia, che fa saltare i piani degli stranieri comunicandoli al gun, il capo mongolo.

Tornando per un momento alla fotografia, è importante notare il privilegio che le viene riconosciuto ai suoi albori per il legame apparentemente diretto con la realtà, tratto che la differenzia, al tempo, dalle altre forme artistiche. Con la Prima Guerra Mondiale e la guerra civile spagnola, in particolare, il suo ruolo documentario fu variamente sfruttato dal discorso ufficiale e non ufficiale, e svolse una funzione determinante nel 'disincantare', demistificare certa propaganda bellica. Da questo punto di vista, molti artisti ne riconobbero il valore e le riflessioni sulla fotografia permearono la loro produzione, inclusa quella letteraria⁷³. Eppure lo stesso Max Weber, cui va ascritta la nozione filosofica di *disenchantment*, risente della retorica sacrificale della propaganda militare e considera la morte nel contesto della guerra come la sua forma più nobile e sensata, poiché è la sola in cui l'uomo ha coscienza della ragione per la quale sta morendo.

Per concludere questa sezione, vale la pena di soffermarsi sulla mutata visione del nuovo «canone sovietico della morte»⁷⁴. L'ambizione suprema che la scienza sovietica eredita dalla religione – manifestatasi già alla fine del XIX secolo, come testimoniano, ad esempio, le riflessioni di Nikolaj Fëdorov – è la sconfitta della morte e la resurrezione dei defunti. L'imbalsamazione della salma di Lenin in tal senso è l'evento culminante della messa in atto di

⁷³ S. COLE, *At the Violet Hour. Modernism and Violence in England and Ireland*, Oxford UP, Oxford – New York 2012, p. 29. Cole si sofferma in particolare sul rapporto con la fotografia di Virginia Woolf alla quale contrappone i dubbi esposti da Susan Sontag ormai agli inizi del XXI secolo rispetto all'immediatezza e alla oggettività apparenti della rappresentazione fotografica (ivi, p. 55).

⁷⁴ G. PIRETTO, *L'ultimo spettacolo. I funerali sovietici che hanno fatto storia*, Cortina editore, Milano 2023, p. 35.

questa visione⁷⁵. Accanto a un passato imbalsamato ufficiale coesisteva tuttavia il ricordo dei morti non elevati a eroi della Rivoluzione e della guerra civile, dei sacrifici imposti all'intera popolazione dalle condizioni estremamente violente di quegli anni, nonché dell'obliterazione dell'eredità secolare della storia russa precedente al 1917. La memoria di questo passato rischiava di rallentare l'avvento della futura prosperità comunista e così il disconoscimento del *genos* passa a rappresentare un valore positivo, trovando il suo apice nella figura-culto di Pavlik Morozov⁷⁶:

Thus ties of blood become secondary to the interests of ideology; loyalty to one's class is placed higher than filial piety. In its most benign form, this philosophy meant only greater calls for "proletarianizing" the family; at its worst, it lent support to the Pavlik Morozovs of the subsequent decade, children who reported on their parents to the NKVD⁷⁷.

Liberarsi del proprio passato, individuale e ancor più collettivo, implica la perdita dei modelli interpretativi da esso trasmessi e, come nota Ricoeur, della nozione del presente come «lien entre futurité et passéité [...] assuré par un concept pont, celui d'être en dette. La résolution devançante ne peut qu'être assumption de la dette qui marque notre dépendance du passé en termes d'héritage»⁷⁸. Vladimir Solov'ëv, contemporaneo di Fëdorov, aveva colto il segno prospettando l'avvento di un'amnesia storica, nel quadro di un'umanità che può godere della propria immortalità soltanto a patto di dimenticare i sacrifici delle generazioni passate che hanno reso possibile un tale traguardo. Si configura un paradosso per cui la più avanzata delle

⁷⁵ Un esempio eloquente di questi ragionamenti si può trovare nell'opera di Andrej Platonov, in particolare nella *povest' Kotlovan* (Lo sterro) del 1929: «Прушевский! Сумеют или нет успехи высшей науки воскресить назад сопревших людей? – Нет, – сказал Прушевский. – Врешь, – упрекнул Жачев, не открывая глаз. – Марксизм все сумеет» (A. PLATONOV, *Čevengur. Kotlovan*, Vremja, Moskva 2011, p. 515). In attesa che il marxismo raggiunga anche questo obiettivo, viene abolito il tempo del lutto privato, improduttivo e ostile all'entusiasmo socialista. L'unica forma di lutto permessa o promossa sarà quella dei personaggi ufficiali, sancita dal governo e di natura strettamente pubblica e collettiva. A questo proposito si veda lo studio di Gian Piero Piretto *L'ultimo spettacolo*, cit.

⁷⁶ Altra eco evangelica presente nella dottrina sovietica. Gesù è tra i primi 'leader' a sospendere i legami di lealtà con la famiglia e con il passato nella chiamata ad abbracciare la nuova fede rivolta ai seguaci: «E tutti quelli che, per causa mia, hanno abbandonato fratelli e sorelle, padre e madre, case o campi... riceveranno cento volte di più e avranno in eredità la vita eterna» (Mt 19: 29). Ciò è notato anche in Z. HETÉNYI, *Bloki, paralely i konceptual'nye kody cikla Isaaka Babelja «Konarmija»* in E. Pogorel'skaja, red., *Isaak Babel' v istoričeskom i literaturnom kontekste: XXI vek. Sbornik materialov Meždunarodnoj naučnoj konferencii v Gosudarstvennom literaturnom muzeje 23–26 ijunja 2014 g.*, Knizniki, Moskva 2016, p. 83.

⁷⁷ E. BORENSTEIN, *Men Without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917-1929*, Duke University Press, Durham – London 2000, p. 13.

⁷⁸ P. RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris 2000, p. 472.

società, in cui la morte individuale è sconfitta, si costituisce anche come la meno civilizzata⁷⁹. La nuova gioventù socialista, ‘straniera’ nel proprio luogo di nascita perché privata di una certa eredità storica e culturale, appare incurante delle proprie radici e alienata dalle ragioni del suo doloroso stato. Il mancato riconoscimento di una responsabilità storica – al di là di quella promossa dalla propaganda dell’Internazionale – e dell’inevitabile debito nei confronti dei morti la priva dell’esperienza del lutto riferito a una «histoire comme sépulture»⁸⁰, e nella dispersione del passato perde la possibilità stessa del suo futuro⁸¹.

Se da un lato la nuova realtà sovietica si inserisce nel paradigma storico di brusche inversioni di rotta che caratterizzano tutta la storia russa e a posteriori si impone persino come l’esempio culminante di tutte le fratture precedenti, dall’altro essa perde la vitalità euristica propria dei movimenti eretici per il fatto di non configurarsi più come una minoranza critica interna al sistema. Prendendo il posto del sistema la rivoluzione si irrigidisce in un’ideologia che non contempla la possibilità di ulteriori rotture, nonostante le aspirazioni originali del marxismo prevedessero un sistema in divenire, costruito sulla continua auto analisi del proprio funzionamento⁸². L’eresia nell’eresia, in questo quadro, consiste allora nell’attingere a sorgenti culturali eterogenee del passato e del presente e nel porle in dialogo.

79 «Но чтобы быть при этом счастливыми, им нужно еще одно условие: они должны забыть своих отцов, забыть настоящих виновников этого своего благополучия, потому что, какое бы фантастическое значение ни приписывалось личному подвигу, все-таки нужно было, чтобы тысячи и тысячи поколений своим совокупным собирательным трудом создали ту культуру, те нравственные и умственные построения, без которых задача индивидуального перерождения не могла бы быть не только исполнена, но и задумана. И эти миллиарды людей, положивших свою жизнь за других, будут тлеть в своих могилах, а их праздные потомки будут равнодушно наслаждаться своим даровым счастьем! Но это предполагало бы нравственное одичание и даже хуже, потому что и дикири чтут своих предков и сохраняют общение с ними. Каким же образом окончательное и высшее состояние человечества может быть основано на несправедливости, неблагодарности и забвении? Человек, достигший высшего совершенства, не может принять такого недостойного дара; если он не в состоянии вырвать у смерти всю ее добычу, он лучше откажется от бессмертия» (V. SOLOV’EV, *Smysl ljubvi* in ID., *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 2, Mysl’, Moskva 1988, p. 539).

⁸⁰ P. RICEUR, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, cit., p. 653.

⁸¹ Negli anni Trenta il futuro sarà svuotato da un meccanismo inverso, ossia dalla cristallizzazione della storia in un eterno presente, come argomenta Vladimir Papernyj partendo dalla ricostruzione del mausoleo di Lenin in pietra: «Временный деревянный мавзолей заменяется сначала более основательным (тоже деревянным), а потом, в 1930 г., каменным, рассчитанным на вечность. Будущее, превратившееся в вечность, настолько однородно и неизменно, что там уже ничего, в сущности, нельзя увидеть, туда бессмысленно и смотреть – взгляд культуры постепенно оборачивается назад, как бы развернувшись на 180°. Настоящий момент оказывается уже не начальной точкой истории, а скорее ее финалом» (V. PAPERNYJ, *Kul’tura Dva. Sovetskaja arhitektura 1932-1954 gg. Opyt kul’turologičeskoj interpretacii*, NLO, Moskva 1996, p. 45).

⁸² M. MERLEAU-PONTY, *Umanismo e terrore*, trad. A. Bonomi, SugarCo, Milano 1978, pp. 110-111. Si veda anche il capitolo “Rastekanie – Zatverdevanie” in V. PAPERNYJ, *Kul’tura “Dva”*, cit.

La prosa che si sviluppa in Russia dopo la Rivoluzione e durante gli anni Venti è l'esperienza di una riforma assoluta, alla ricerca di nuovi procedimenti in grado di rispondere alla frattura storica e culturale in corso⁸³. In questo processo il posizionamento rispetto alla tradizione diventa determinante e gran parte delle avanguardie storiche sceglie di rompere completamente con il passato. La discontinuità viene eletta a strumento di indagine per eccellenza mentre la costruzione del senso appare come la necessità di una incessante, violenta, riformulazione. Punto nevralgico dell'indagine che nel corso del primo decennio postrivoluzionario coinvolge praticamente tutti i campi del sapere si rivela proprio la nozione di frattura: all'interno degli studi letterari critici quali Viktor Šklovskij e Jurij Tynjanov mettono a punto concetti quali, rispettivamente, lo scarto (*sdivig*) e l'intervallo (*promežutok*). Nel 1923, in anni di rinnovate contrapposizioni, Evgenij Zamjatin traspone la dinamica rivoluzionaria in campo epistemologico e si schiera dalla parte degli eretici, da lui considerati come «единственное (горькое) лекарство от энтропии человеческой мысли»⁸⁴, entropia che subentra inevitabilmente dopo ogni spinta innovatrice. In questo quadro l'errore, l'eresia, si riconfigura non come ostacolo, ma come la deviazione necessaria al rinnovamento. Zamjatin individua negli eretici, simili ai bambini nella freschezza della loro visione, i motori della modernità e dell'evoluzione culturale, basata non su un progresso lineare ma su salti qualitativi e spirali crescenti.

3.2. Infezioni, inversioni e fine della linea romantica

⁸³ Nella postfazione al secondo volume dell'antologia di prosa del primo Novecento Mario Caramitti osserva, ad esempio, che «Il terreno su cui la convergenza di dinamiche utopiche e sociopolitiche ha l'impatto più vistoso è però, fuor di dubbio, quello artistico in senso lato. Per un sorprendente concorso di circostanze le avanguardie storiche e la rivoluzione insistono sugli stessi piani funzionali di ribaltamento integrale del canone antecedente e introduzione di forme di assoluta novità [...]. In maniera del tutto inaspettata l'avanguardia si ritrova al potere e dà vita a uno dei più prodigiosi decenni creativi della storia» (M. CARAMITTI, *Come alla vigilia di una felicità eterna* in Id., a cura di, *Sogni. La grande prosa russa del primo Novecento*, Atmosphere Libri, Roma 2022, p. 336). Una delle vie percorse dalle ricerche della letteratura in questo periodo, non necessariamente applicabile a tutti e tre dei nostri autori, è l'interesse per la storiografia: «The Revolution period caused dramatic review of all underlying principles of existence, destroyed the common lifestyle, world outlook, concepts of morality and faith, aggravating the crisis of consciousness typical for the turn of the 19th-20th centuries. It also triggered the search for a way out of crisis, development of new social, philosophic, moral and spiritual coordinates of existence. As a result, it did not only strengthen the interest for historiosophical problems typical of Russian literature, but also developed a certain quality of artistic consciousness we refer to as historical consciousness» (L. TRUBINA, *Artistic Codes of Historical Consciousness in Prose by Boris Pilnyak*, "Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences", 10, 2017, p. 1611). Questa tendenza, in parte propria a tutta la letteratura russa, si era intensificata soprattutto con il simbolismo.

⁸⁴ E. ZAMJATIN, *O literature, revoljucii, èntropii i pročem*, in Id., *Sočinenija*, t. 4, A. Neimanis buchvertrieb und verlag, München 1988, p. 292.

3.2.1. Il corpo femminile

I personaggi femminili hanno, naturalmente, presenza e funzione variabili nella produzione dei tre autori, differenti, inoltre, a seconda dell'opera, della forma e del periodo. Un tratto costante della figura femminile nei testi del corpus, come speriamo di far emergere a breve, è un'accentuata componente di corporalità, in cui il ruolo tradizionale di Altro della donna si somma all'alterità intrinseca al corpo e, in questa forma esponenziale di Altro², lasciando forse intuire un'altra via del linguaggio, alternativa a un tipo di espressione e di comunicazione lineare e logico. Nelle sue varie età e attraverso i suoi connotati di animalità, estraneità, alterità e alternativa linguistica, la donna si pone così come polo di raffronto, diffrazione e deformazione delle altre istanze narrative e autoriali.

L'appartenenza a un mondo più 'naturale' che non socialmente organizzato caratterizza Marina, protagonista femminile del racconto *God ich žizni* (Un anno della loro vita, 1917) di Pil'njak. La ragazza, ventenne, è introdotta con una descrizione tutta fisica:

Марине было двадцать лет, и она пошла на откос. Удивительно было сложено ее высокое, тяжелое немного тело, с крепкими мышцами и матово-белой кожей. Грудь ее, живот, спина, бедра, ноги очерчивались резко — крепко, упруго и выпукло. Высоко поднималась круглая, широкая грудь. У нее были черны очень — тяжелые косы, брови и ресницы. Черны, влажны, с глубокими зрачками были глаза. Щеки ее сизо румянились. А губы казались мягкими, звериными, красные очень и большие. Ходила она всегда, медленно переставляя высокие свои, сильные ноги и едва покачивая упругие бедра (SSPi 1, 313-314, *God ich žizni*).

Gli occhi sono neri, profondi e umidi come la terra della tradizione folclorica, *mat'syrazemlja* (lett. madre umida terra)⁸⁵, mentre la bocca assume una linea esplicitamente ferina, abbondante e sensuale. L'incontro con il coprotagonista maschile Demid è riportato in modo laconico, come un evento ordinario all'interno del ciclo della natura: «Демид пошел на яр к девушкам, увел Марину с яра к себе на урочище, и Марина стала женой Демида» (SSPi 1, 315, *God ich žizni*). Nella fisicità di Marina sono interamente sussunte la sua spiritualità e la

⁸⁵ Pil'njak pubblicherà un racconto lungo con questo titolo nel 1925. Per approfondire la concezione divinizzante della terra in ambito folclorico si veda C. PIERALLI, *La tradizione epica orale delle byliny russe: Mat' syra zemlja e il culto della terra*, "Esamizdat", 3, II-III, 2005.

sua psicologia, che nel corso di tutto il racconto si manifestano a livello del suo corpo, dapprima illibato e pieno di desiderio, quindi abbandonato all'unione con Demid, e in seguito nel pieno dell'esperienza della gravidanza e del parto. L'assenza di incursioni psicologiche è, come accennato, uno dei tratti caratterizzanti del personaggio:

И Марина вытягивалась страстно, немела вся, уходила в песню, и пела; и вздрагивала лишь при возбужденных, всгогатывающих голосах парней. А потом дома, в душной клетке, ложилась Марина на свою постель; закидывала руки за голову, отчего высоко поднималась ее грудь; вытягивала ноги; открывала широко темные, туманные глаза; сжимала губы и, снова замирая в весенней томе, пролеживала так долго. Двадцать лет было Марине, и от дня рождения росла она, как чертополох на обрыве, — свободно и одиноко — со звероловами, тайгой, обрывом и рекою (SSPi 1, 314, *God ich žizni*).

L'affinità della ragazza, che cresce «come un cardo su un dirupo», alla realtà animale e vegetale insieme alla sequenza del suo 'corteggiamento' da parte di Demid può far pensare a un discorso di gerarchie tra l'elemento maschile e femminile, umano e animale, in cui il secondo si trovi sottoposto e 'vinto' dal primo, ma l'opposizione assiologica non si dà in termini di sottomissione dal momento che Demid stesso non rappresenta un'istanza razionale o volitiva superiore rispetto alla fisicità della compagna, ed è governato dalle stesse leggi. Se il corpo è tradizionalmente simbolo di un'entità ignota e selvaggia da addomesticare, il corpo della donna occupa una posizione ancora più ambigua, essendo l'unione di due campi intrinsecamente inconoscibili ('corpo' rispetto a 'spirito' o 'ragione' e 'donna' rispetto a 'uomo'): a differenza del corpo maschile, spesso proiettato sul mondo come metafora per comprenderlo meglio e assimilarlo, quello femminile sfugge a una categorizzazione univoca e diventa piuttosto il simbolo di un'entità disorganizzante e mutevole⁸⁶. L'espressione logica-verbale è sopravanzata dalla voce, o dal silenzio, del corpo, vicino per Pil'njak all'essenza musicale («немела вся, уходила в песню, и пела»), per cogliere il quale ci si deve consegnare all'ascolto del fluire sotterraneo dei suoi istinti:

⁸⁶ In tal modo, il corpo della donna tende a diventare il luogo di traslazione per eccellenza, la figura di una figura: «While, as Leonard Barkan notes, the body has, throughout history, been used as a metaphor for apprehending and domesticating the unknown, the normative body of his discourse, like that of Foucault, is indisputably male. Women's bodies occupy no such stable and comforting relation to the unknown; since they are themselves the unknowable, the unpenetrable mystery, they are not so much vehicles of epistemological consolation as they are sources of change, disruption, and complication» (H. MICHIE, *The Flesh Made Word. Female Figures and Women's Bodies*, Oxford UP, Oxford – New York 1987, p. 7).

Марина не умела думать, — ее мысли ворочались, как огромные, тяжелые булыжники, — медленно и неуклюже. Она умела чувствовать, она вся отдавалась Демиду-мужу, и бледными, безнебными ночами, жаркая, пахнувшая телом, разметавшись на своей медвежьей шкуре, она принимала Демида; и отдавалась, подчинялась ему вся, желая раствориться в нем, в его силе и страсти, избывая свою страсть (SSPi 1, 316, *God ich žizni*).

Anche il senso prevalente di Marina, lo *čujanje* (fiuto) la mette nuovamente su un piano di condivisione con gli animali, associazione rafforzata dalla presenza nel racconto dell'orso convivente con la coppia e contrapposto all'attività di pensiero (*dumat'*). Compare qui un altro motivo che incontreremo più volte: la perdita di margini personali netti e lo sconfinamento nel corpo dell'altro («желая раствориться в нем») mediante l'atto sessuale e il sentimento romantico, che qui riceve una declinazione prettamente fisica, ma non per questo esclusivamente 'carnale'. È il corpo a suggerire a Marina il corso degli eventi, dell'accoppiamento, della consapevolezza di aspettare un bambino e dell'amore che in questa scoperta stringe Marina a Demid:

Марина села на своей постели. У нее кружилась голова и ее тошнило. Рядом с ней лежал медведь. Он уже проснулся и глядел на Марину. Его глаза светились тихими зеленоватыми огоньками, будто сквозь щелочки было видно небо весенних сумерок, покойное и зыбко-тихое. Еще раз подступила к горлу тошнота, накатило головокружение, — и эти огоньки глаз Макара подсознательно и углубленно переродились в душе Марины в огромную, нестерпимую радость, от которой затрепетало больно ее тело, — беременна. Билось сердце, точно перепел в силках, и накатывало головокружение, зыбкое и туманное, как летние утра. Марина поднялась с своей постели, — с медвежьей шкуры, — и быстро, нелепо-неуверенными шагами, голая, пошла к Демиду. Демид спал, — обхватила голову его горячими своими руками, прижала ее к широкой своей груди (SSPi 1, 317, *God ich žizni*).

La sensazione di nausea, di cui abbiamo colto alcune funzioni nel secondo capitolo (§2.1.3.), assale Marina a due riprese, intervallate dalla descrizione dello sguardo dell'orso, che in un testo caratterizzato da tanta economia espressiva porta il carattere di una precisa scelta autoriale. La presa di coscienza della sua nuova condizione passa dapprima attraverso il sapere muto, averbale, contenuto negli occhi dell'animale, nei quali traluce la più ampia presenza naturale del «небо весенних сумерок», dove oltre al motivo tradizionale della rigenerazione primaverile si trova affiancato il motivo del crepuscolo, momento tipico di indefinitezza che

ritroveremo in altri testi. La nausea e le vertigini trasmettono anche in questo caso il formarsi di un nucleo interno ma estraneo all'io che ne fa esperienza, in un istantaneo riconfigurarsi di un'identità inseparabilmente fisica e spirituale.

La momentanea instabilità dei confini identitari è un motivo fondamentale che accompagna le dinamiche tra i generi e assume particolare rilevanza nel corso del primo incontro e dell'infatuazione. Nel racconto giovanile di Pasternak *Apellesova čerta*, nella descrizione di questa condizione esistenziale prende il sopravvento l'immaginario 'acquatico':

— Синьора,— театрально восклицает Гейне у ног Камиллы,— синьора,— глухо восклицает он, спрятав лицо в ладони,— провели ли вы уже ту черту?.. Что за мука! — полупшепотом вздыхает он, отрывает руки от внезапно побледневшего лица... и, взглянув в глаза все более и более теряющейся госпожи Арденце, к несказанному изумлению своему замечает, что...

IV

...что женщина эта действительно прекрасна, что до неузнаваемости прекрасна она, что биение собственного его сердца, курлыча, как вода за кормой, подымается, идет на прибыль, заливая вплотную приблизившиеся колени и ленивыми, наслаивающимися волнами прокатывается по ее стану, колышет ее шелка, затягивает ровною гладью ее плечи, подымает подбородок и — о чудо! — слегка приподымает его, приподымает выше,— синьора по горло в его сердце, еще одна такая волна, и она захлебнется (PSSPa 3, 16-17, *Apellesova čerta*)!

Anche qui il motivo centrale dell'amore, legato certo a quello dell'arte, costituisce la sfida presente fin dal titolo del racconto, in cui il tratto di Apelle – un tratto di sangue – figura come un segno non verbale e tuttavia posto al vertice della possibilità espressiva dell'uomo. Nel punto cruciale del passaggio da una strategia artistica – quella di sedurre l'amante del proprio sfidante – a una realtà sentimentale 'extra-letteraria' Heine pone a Camilla l'interrogativo sul 'tratto decisivo', al che si genera nel testo una frattura narrativa marcata anche a livello tipografico con l'interruzione del periodo e l'inizio di un nuovo capitolo. La dinamica di 'competizione' tra strategie artistiche e strategie 'di vita' ricorda lo spirito proprio agli intrecci dei *Racconti di Belkin* (1831), esempio illustre del versatile talento letterario di Puškin.

La sorpresa dell'innamoramento si inserisce dunque in un'articolata immagine acquatica, dove il battito del cuore di Heine straborda dal suo corpo – istantaneamente trasportato altrove, trasformato in barca («как вода за кормой») – fino ad avvolgere le ginocchia, il tronco, le spalle e infine il mento di Camilla, interamente assorbita dall'emozione-sensazione del protagonista, che all'apice del climax torna a essere singolo organo, innegabilmente mutato dall'unione con l'amata («синьора по горло в его сердце»). Le onde dell'attrazione reciproca culminano in un bacio dove da affogata Camilla si fa scialuppa (*šljupka*) di baci, allo stesso tempo trasportata e portante:

И Гейне подхватывает тонущую; поцелуй — и какой! — поцелуй на себе выносит их, но стоном стонет он под напором разыгравшихся сердец, дергает и срывается ввысь, вперед, черт его разберет — куда; а она не сопротивляется, нет. Нет, хочешь, — поет поцелуем влекомое, поцелуем взнузданное, вытянувшееся ее тело, — хочешь — буду шлюпкой таких поцелуев, только неси, неси ее, неси меня... (PSSPa 3, 17, *Apellesova čerta*).

Il motivo dell'acqua, delle onde e del mare, più che il topos romantico del fuoco della passione, si accompagna alla poeticità della prosa, con tanto di sintagmi di prosa metrizzata («срывается ввысь, вперед, черт его разберет»), assonanze («но стоном стонет он под напором»), polittoto («стоном стонет»), omeottoto e anafora («поцелуем влекомое, поцелуем взнузданное»), epanalessi («неси, неси ее, неси меня»). L'onda dei baci si tramuta per Camilla in un episodio di vertigini e nausea che destabilizza i suoi punti di riferimento spaziali e la getta in uno stato di disorientamento:

Камилла вся — одно движение бесповоротно стремительного маневра. Их разделяет только столик. Камилла хватается за спинку кресла, что-то встало меж ней и ее решением, что-то вселилось в нее, и, как карусель, круговой волной повело кофейню вверх, наоткос... Пропала!.. Сорвать его, сорвать кольцо... Той же тошнотворной, карусельной бороздой тронулась, пошла и потекла цепь лиц... эспаньолок... моноклей... лорнетов, в ежесекундно растущем множестве наводимых на нее; разговоры за всеми столиками претыкаются об этот несчастный столик, она еще видит его, еще опирается, может, пройдет... Нет... нестройный оркестр сбивается с такта... — Камерьере, воды (PSSPa 3, 21, *Apellesova čerta*)!

L'erosione dei confini personali, dalla prima immagine dei marosi emotivi, si è spostata sull'ambiente fisico circostante, sugli spazi e sui volti degli astanti («потекла цепь лиц») fino

alla perdita dei sensi finale. Il malore di Camilla, concomitante con la realizzazione di un nuovo amore, si evolve in uno stato febbricitante che la costringe a letto nella camera d'albergo di Heine. Il passaggio dalla conoscenza all'amore più e più volte in Pasternak si realizza attraverso una sospensione dell'io e la sua ridiscussione in una condizione di 'malattia', quando questa non rappresenta una fase iniziatica di maturazione individuale (come accade con Ženja Luvers). È, ad esempio, il caso di Arild e Serëža in *Povest'*:

Едва получив предложение [sic], она захворала, и по жестокости болезни все решили, что это она схватила от Гарри. Между тем сильный, как в кори, жар, в первый же вечер сваливший ее в постель и зашедший за сорок градусов, на другое утро так же стремительно упал до тридцати пяти с десятками. Все это осталось загадкой, врачом не разъясненной, и до крайности бедняжку ослабило (PSSPa 3, 123, *Povest'*).

Accanto al motivo del contagio come qualità della natura relazionale degli uomini e al motivo della mancanza di spiegazioni scientifiche, è opportuno notare che l'amore si presenta in primo luogo come un'esperienza del corpo, esperienza di scombussolamento fisiologico originatosi da un eccesso di vitalità, una nuova fonte di creatività, che sia artistica, poetica o emotiva. La malattia coinvolge tanto l'ammalata quanto l'innamorato:

«Господи, господи!»—громче лошадиного топота толклось у него в ушах и в груди, тем временем как, вглядываясь в ослепительную бледность ее глухих, полновесных век, он точно куда-то стремительно и без достижения падал, увлекаемый тяжестью ее затылка. Он задыхался и сам был недалеко от обморока. Вдруг она очнулась. — You, friend? — невнятно пробормотала она и открыла глаза. Дар речи вернулся не к одним людям. Заговорило все в комнате. Она наполнилась шумом, точно в нее напустили детей (PSSPa 3, 127, *Povest'*).

Serëža è prossimo al mancamento, lo stato di alterazione psicologica è da lui vissuto come una condizione di cedimento del corpo, attirato da quello spossato dell'amata. Il contagio virale si realizza dunque in parallelo a quello sentimentale. A sua volta attratta o sollevata dalla condivisione cui Serëža si presta, prendendo su di sé una parte del malessere, Arild si rianima e lo interpella, restituendogli in tal modo le forze. Da notare l'uso dell'inglese, lingua terza che

sottolinea il carattere intrinsecamente straniero, e straniante, dell'amore⁸⁷. In questo quadro Arild, danese ma di origini scozzesi, è doppiamente straniera⁸⁸ e sviluppa, in un'inversione di genere, la figura di Negarat, vallone belga legato alla giurisdizione francese (e dunque obbligato a prestare servizio militare in Francia): si tratta di un personaggio secondario ma fondamentale nella maturazione di Ženja in *Detstvo Luvers*. Di fatto con il risveglio della donna riprende forma e colore tutta la stanza, che soltanto a questo punto viene descritta («номер, выходящий на север, плыл в лиловой тени», PSSPa 3, 127, *Povest'*); vi si trovano, come già in *Detstvo Luvers*, boccette di medicinali con scritte distinguibili nonostante il crepuscolo, segnali di una possibile leggibilità del mondo al di fuori di un sistema di definizioni, in un luogo connotato dall'ambiguità e dall'indefinitezza: «аптечные этикетки можно было прочесть в любом углу, и вовсе не требовалось, разбирая пузырьки и склянки, подбегать с каждой в отдельности к свету. Делалось это лишь с тем, чтобы дать выход радости, требовавшей шумного выраженья (PSSPa 3, 127, *Povest'*). La gioia, come già l'amore e il malessere, è informata da una manifestazione fisica, dal corpo in movimento, dalla dimensione dell'azione contrapposta alla staticità impotente e silenziosa che l'ha preceduta.

Di fatto, fin dalla sua prima comparsa Arild viene descritta come un corpo nello spazio: «Именно так, в духе гнетущей странности, она себя и держала, широкой походкой в широкой юбке пересекая залу по диагонали, с высокой прической узлом, и сочувственно, как сообщница, улыбалась Сереже» (PSSPa 3, 111, *Povest'*). Emerge qui il tratto di estraneità-stranezza correlato al corpo che gioca un ruolo nei rapporti tra i generi o nel confronto con corpi marcati da un certo grado di eterogeneità⁸⁹. In questo caso la cupa stravaganza di Arild la rende complice («сообщница») di Serëža, considerato dalla padrona di casa «прирожденным чудаком» (PSSPa 3, 115, *Povest'*), persona di natura strampalata da cui ci si può aspettare solo stramberie. Arild stessa nota questa attrazione per tutto ciò che è altro nella

⁸⁷ Si tratta di un motivo piuttosto tradizionale del tema romantico in letteratura, si pensi alla dichiarazione d'amore in francese fatta dal tedesco Hans Castorp alla russa Madame Chauchat nella *Montagna incantata* (1924) di Thomas Mann. La dichiarazione, tra le altre cose, è anche un inno all'eterogenea bellezza del corpo umano.

⁸⁸ «Ее предки были выходцами из Шотландии. За этими подробностями была упомянута Мария Стюарт» (PSSPa 3, 145, *Povest'*). Rimandiamo al commento di Aleksandr Žolkovskij a proposito di alcune affermazioni di Pasternak nella prosa *Neskol'ko položenij* (Alcune considerazioni, 1918): «Для Пастернака Мария Стюарт была одним из воплощений инвариантного у него образа "пленной красавицы", яркой падшей женщины, сродни Ларе из *Доктора Живаго*» (A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka. Invarianty, struktury, interteksty*, NLO, Moskva 2011, p. 475).

⁸⁹ Cfr. §3.3. per un'analisi del discorso che circonda il corpo dell'ebreo, dello straniero e del bambino.

sua prima conversazione con Serëža, ascrivendola a una generale inclinazione dei russi: «Я не видала русской деревни. А в городах ваша падкость к закоулкам показывает, что вы живете не своей жизнью и, каждый по-разному, тянетесь к чужой. Не то у нас в Дании» (PSSPa 3, 112, *Povest'*). Più in là nella conoscenza tra i due, dopo il momento cruciale della malattia, Arild tornerà su questo punto da una prospettiva dapprima generale e poi da quella individuale di Serëža:

Но, — задумчиво протянула она, отчеркнув рукою в воздухе нечто неопределенно пустое, и в голосе у нее появились усталость и хрипота, — но существуют вещи, которые больше нас. Скажите, нет ли в вас чего-нибудь такого? В жизни это одинаково страшно, я бы этого боялась, как присутствия постороннего (PSSPa 3, 130, *Povest'*).

La ‘cosa più grande’ relativa a entrambi è la furia creativa che travolge Serëža subito dopo il tenero confronto avuto con Arild, tale da fargli dimenticare l’appuntamento concordato per lavorare al suo manoscritto. La stranezza riceve infine una connotazione giocosa, ma nondimeno religiosa, e convoglia una riflessione sulle aspettative della società:

Однако и переживать, то есть выставлять свои секреты для внешнего обозрения, вероятно, можно по-человечески, между тем как на другое утро это совершенно неузнаваемый, ни на что не пригодный человек, Христос Христом, сама пассивность: предложи всерьез — головой будет ящички заколачивать; а увы, никак не это требуется в хозяйстве, и не с такой целью держат воспитателя в порядочной семье... (PSSPa 3, 143, *Povest'*)

Pur uniti da una comune diversità la posizione dei due personaggi all’interno di casa Fresteln è molto diversa, a cominciare dal luogo designato al consumo dei pasti: «Вы обедаете наверху, с ней и с Гарри и с гостями, когда бывают гости» (PSSPa 3, 114, *Povest'*). La situazione di Arild, assunta come dama di compagnia ma trattata alla stregua di una cameriera, è il riflesso di una gerarchia economica e sociale oltre che della sua doppia vulnerabilità in quanto donna e straniera:

Каждое утро мне приходится, как ребенка, принимать из ванны в простыни эту трепещущую драгоценность и потом до изнеможенья растирать тряпками, щетками, пемзой и уж, право, не знаю чем. И ведь я не все могу назвать, — неожиданно тихо заключила она и, вся в краске, переведя дыхание, как после бега, утерла платком разгоревшееся лицо и повернула его к собеседнику (PSSPa 3, 114, *Povest'*).

Ad Arild sono affidati i compiti più ‘bassi’ della vita domestica, tra cui la cura igienica del vecchio Fresteln e altre mansioni cui non è lecito neanche accennare («я не все могу назвать»); da qui il trattamento riservatole e l’esilio dai luoghi ‘alti’ (la sala da pranzo) di chi è delegato a sbrigare le faccende del corpo. Inoltre, l’incomunicabilità che circonda il corpo e le sue funzioni merita attenzione laddove è collegato alla figura femminile, al cui risveglio, lo ricordiamo, «Дар речи вернулся» (PSSPa 3, 127, *Povest*). Nella reazione di Serëža di fronte alla triste condizione dell’Arild viene nuovamente ribadita la presenza di qualcosa di strano: «видеть ее в положениях, в какие ее часто ставили обязанности, было тяжело и странно» (PSSPa 3, 111, *Povest*).

Il rapporto tra un personaggio maschile russo e un personaggio femminile straniero si trova rovesciato nel racconto di Pil’njak *Rasskaz o tom, kak sozdajutsja rasskazy*, in cui la giovane russa Sonja Gnedych fa la conoscenza di un ufficiale giapponese in servizio a Vladivostok. Il giovane presenta sin da subito tratti e comportamenti che Sonja percepisce come alieni e (perciò) parzialmente minacciosi:

Соня Гнедых написала маме письмо о серьезных намерениях офицера, — — в биографической же своей исповеди она подробно изложила, как однажды вечером, засидевшись у ней, офицер вдруг померк, лицо его полиловело и глаза налились кровью, — он сейчас же вышел из комнаты, — она поняла, что в нем вспыхнула страсть, — а она долго плакала в подушку, ощущая, как физически страшен ей этот японец, расово чужой человек. «Но потом именно эти вспышки страсти, которую он умел так сдерживать, стали распалать мое женское любопытство». Она его полюбила (SSPi 3, 344).

Come abbiamo già avuto modo di vedere, il timore suscitato da una presenza sensuale del corpo tende ad accompagnarsi a una forza di attrazione uguale e contraria, come se il corpo di chi assiste a tali impeti fosse gradualmente condotto a riconoscere in sé la stessa spinta vitale. Il fatto che il giapponese sia descritto come «расово чужой человек» ha in verità un carattere positivo all’interno della produzione letteraria di Pil’njak, in cui la ‘contaminazione’ delle etnie viene percepita come una delle strade evolutive della specie, laddove la cultura sotto forma di moltiplicazione dell’uguale con l’uguale porta al deperimento e al declino delle genealogie

familiari⁹⁰. In *Goljy god* (L'anno nudo, 1922), in particolare, è l'unione carnale tra Russia e Occidente, incarnati nei personaggi di Olen'ka Kunc e Lajtis, a rappresentare una possibile via di salvezza alla catastrofe storica. D'altro canto, le maniere del giapponese corrispondono perfettamente al galateo russo prerivoluzionario, a partire dal modo in cui chiede a Sonja di diventare sua moglie: «Предложение он сделал — по-тургеневски, в мундире, в белых перчатках, в праздник утром, в присутствии квартирохозяев. Он отдавал свои руку и сердце — по всем европейским правилам» (SSPi 3, 344).

A questo punto l'ostacolo viene a trovarsi dall'altra parte del mare dell'Est, poiché agli ufficiali giapponesi non è permesso sposare donne straniere, e agli ufficiali del quartier generale il matrimonio è vietato del tutto fino alla conclusione del servizio. Sonja accetta a ogni modo di lasciare la Russia e di andare a vivere con i genitori del fidanzato, tenendo la loro unione segreta («он просил меня держать нашу помолвку в самой строгой тайне» SSPi 3, 344), partecipe di una componente di indicibilità e trasgressione. Il paese straniero le si presenta in tutta la sua alterità, fin dal viaggio in treno: «Все кругом было страшно и непонятно, когда японцы, ехавшие с нею в вагоне, мужчины и женщины, стали раздеваться перед сном, не стыдясь обнаженного тела» (SSPi 3, 346). L'incomprensione, prima ancora che a livello linguistico, passa attraverso la vita quotidiana in ciò che Sonja percepisce come trasgressione ai divieti e alle prescrizioni alla base, in senso lotmaniano, della sua cultura di origine⁹¹. Tutte le istanze di scarto culturale sono legate alla sfera del corpo, sia nella sua fisicità che nel suo ruolo di veicolo di comunicazione non verbale:

⁹⁰ O. DAŠEVSKAJA, *Tema otказа ot otcov i ideja paternalizma v proze B. Pil'njaka 1920-ch godov*, "Russkaja literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyj dialog", 9: "Otcy" i "deti" v russkoj literature XX veka, 2008, pp. 40-41, 44. Il tema è presente sin dai primi racconti: Helen Halva parla di *Smertel'noe manit* (Il richiamo del mortale, 1918) in termini di «a symbolic or allegorical story of an epoch or culture that has lost its vitality and turned in on itself, as through intermarriage, resulting in sterile or degenerate offspring rather than robust issue» (H. HALVA, *Primitivist or Moralist? The Biological Ethos in Boris Pil'njak's Shorter Prose*, tesi di dottorato, University of North Carolina, Chapel Hill 2010, p. 332). Di 'intermarriage' parla anche Edward Brown, intendendolo tuttavia in senso opposto (come unione 'esogama') e positivo: «Pilnyak introduces another of his favorite notions, the need for the nobility to regenerate itself through intermarriage with the lower classes, and once again we see his insistence on blood and genes» (E. BROWN, *Russian Literature since the Revolution*, Collier-Macmillan, London 1969, p. 107). Pil'njak stesso insiste molto sulle sue origini 'ibride', da un punto di vista più biologico che autobiografico (ivi, p. 104). Per un approccio interdisciplinare al tema della degenerazione come nozione antitetica a quella di progresso tra fine Ottocento e inizio Novecento si veda E. Chamberlin, S. Gilman, eds., *Degeneration. The Dark Side of Progress*, Columbia University Press, New York 1985. Si rimanda inoltre a §2.2.1.

⁹¹ JU. LOTMAN, B. USPENSKIJ, *O semiotičeskom mehanizme kul'tury* in *Trudy po znakovym sistemam V*, Tartuskij Gos. Universitet, Tartu 1971, p. 147.

В Осака она последняя вышла на перрон, и сейчас же перед ней стал человек в коричневом суконном, в крапинку, кимоно, на деревянных скамеечках, — и этот человек очень обидел ее, он зашипел кланаясь, подпер руками колени в поклоне, передал визитную карточку и не подал руки: она не знала, что он здоровается по японским правилам, она готова была броситься в объятия к родственнику, — он не подал даже руки (SSPi 3, 346).

Il cognato, delegato dal fidanzato a portare Sonja a casa, la mette a disagio nelle varie tappe del viaggio, costringendola a una 'promiscuità' degli spazi per lei inedita: «После брекфеста он отвел ее в уборную и не отходил от нее: она не знала, что в Японии общие для мужчин и женщин уборные. В смущении, жестом она указала, чтобы он вышел, — он не понял и стал мочиться» (SSPi 3, 346). Allo stesso tempo è il personaggio che le insegna, semplicemente indicandole i gesti appropriati, a muoversi in questa cultura nuova e spaventosa. La trasformazione di Sonja parte dall'esteriorità (gli abiti, le scarpe) e arriva fino alla sua identità, culminando nell'assegnazione del nuovo nome giapponese, Tagaki-nooku-san, formato a partire dal nome dell'ormai marito:

Она шла в голубом кимоно, в японской прическе из аржанных волос, — оби — пояс — мешал ей дышать и больно давил на грудь, — от тэта натерлась мозоль на ноге между пальцев: — она стала: Тагаки-нооку-сан — вместо Сони Гнедых. И — единственное, чем она могла отплатить мужу, любимому мужу, — это была не благодарность, а подлинная страсть, тогда, ночью, на полу, в ночных кимоно, когда она отдалась ему и когда, в передышках от нежности, боли и страсти, бухало приливом внизу море (SSPi 3, 347).

Nella descrizione dell'intimità tra gli sposi, la passione si unisce in Sonja / Tagaki-nooku-san a un timore quasi reverenziale nei confronti del marito. Tenerezza, sofferenza e voluttà, nell'atto dell'unione sessuale, affermano la libera e gioiosa manifestazione del corpo, in cui trovano spazio di espressione istinti altrove inconciliabili:

Многие ночи уходили на страсть: муж был страстен и изощрен в страсти, долгою культурою своих предков, культурою, чуждою европейской, когда в первый день их замужества, его мать, бессловесно, ибо у них не было общего языка, подарила ей эротические картинки на шелку, исчерпывающе изображающие половую любовь. Она — любила, уважала и боялась мужа: уважала потому, что он был всемогущ, благороден, молчалив и все знал, — любила и боялась — во имя его страсти, испепеляющей, всеподчиняющей, обессиливающей ее, а не его (SSPi 3, 347-348).

L'arte dell'amore viene presentata come una specifica della cultura nipponica, una lunga tradizione cui la cultura europea, sotto l'influenza della morale cristiana, sarebbe rimasta aliena. È interessante notare come qui, a differenza di altri testi, la Russia sia considerata parte dell'Europa rispetto a un Estremo Oriente che ridisegna le dinamiche del confronto interculturale. La prospettiva resta tuttavia segnata dagli stereotipi presenti in Occidente rispetto a un Oriente che sembra impegnato a perlustrare soltanto la dimensione carnale dell'individuo, nel qual caso, di riflesso, l'Europa si distinguerebbe per la sua tradizione di pensiero astratto (teologico, filosofico, politico) e di senso della misura. Allo stesso tempo comincia a farsi strada in vari pensatori oltre che scrittori dell'inizio del Novecento, tra cui certamente Pil'njak, una necessità di messa in discussione di un modello di civiltà 'esangue', resa sterile dall'assoluta prevalenza della sfera intellettuale su quella sensibile, e una ricerca di possibili alternative 'organiche'⁹². Robert Maguire colloca l'inizio della produzione di Pil'njak in quella che definisce la linea 'primitiva' della letteratura di quegli anni:

He began around 1915 as an allegorist in the "primitive" vein, which writers had been mining since the turn of the century in rebellion against reason, humanism, and esthetics. The cult of violence and death (Andrejev), of sex and instinctual will (Artsybashev), of children, savages, and outlaws (Sologub, Gumilyov, Gor'kii), the attempt to destroy beauty with nonsense, dissonance, ugliness, formlessness, or artlessness — these had been but a few of the ways in which the theme displayed itself⁹³.

Nella seconda parte del racconto appare più chiaramente il motivo della scrittura. Di fatto all'interno del testo possono essere individuate tre figure narratoriali. La prima apre la

⁹² In tal senso Pil'njak rientra nella linea antipetrina inaugurati dagli slavofili. Come nota Natal'ja Grjakalova, Pil'njak si inserisce nel contesto delle ricerche degli anni Venti sulla nascita dell'ideologia rivoluzionaria, per cui «генезис русского нигилизма, на почве которого укрепилось социалистическое учение, — в усвоении образованными слоями общества западноевропейского мирозерцания (скептицизма и рационализма), дорогу которому открыли реформы Петра» (N. GRJAKALOVA, *Istoričeskaja real'nost' i prostranstvo teksta. Istoričeskaja koncepcija Borisa Pil'njaka načala 1920-ch gg.* in Ju. Stennik, red., *Literatura i istorija. Istoričeskij process v tvorčeskom soznanii russkich pisatelej i myslitelej XVIII-XX vv.*, vol. 3, Nauka, Sankt-Peterburg 2001, p. 425). Pil'njak tenta tuttavia di superare la rigida contrapposizione tra le istanze degli slavofili e degli occidentalisti, tenuti in scacco dall'impossibilità di una sintesi 'logica': «Подобно тому, как, описывая быт, предметный мир, он соединял "плоть" и "память", "миг" и "вечность", так же, погружаясь в стихию революционного времени, он стремился показать взаимообращенность понятий "программное и стихийное", "осознанное и бессознательное", "объективное и субъективное"» (ivi, pp. 430-431).

⁹³ R. MAGUIRE, *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920's*, Cornell University Press, Ithaca – London 1987, p. 101.

narrazione introducendo lo scritto autobiografico di Sonja (seconda istanza narratoriale) e ne prende le distanze con ironia, constatando la mancanza di interesse per gli accadimenti storici:

Свою автобиографию Софья Васильевна исхитрилась написать так, что ни по консульской линии, ни по моей — выудить оттуда многого невозможно, кроме недоумения (для меня, к слову сказать, не очень большого), — недоумения в том, как ухитрилась эта женщина пройти мимо всего, чем жили мы в эти годы. Как известно, японская императорская армия была на Дальнем российском Востоке в 1920 году затем, чтобы оккупировать Дальний Восток, — и известно, что изгнаны были японцы партизанами: ни словом об этом не упоминается в биографии (SSPi 3, 342-343).

In seguito a questa giustificazione preventiva, la narrazione si compone per gran parte di un discorso rielaborato a partire dall'autobiografia, in cui il primo narratore si astiene da ulteriori commenti, e da alcuni inserti diretti dal testo di Sonja, segnalati tra virgolette. Un testo in cui la parola dell'altro si intreccia alla propria e la trasforma, nell'ottica della *sobornost'* creativa propugnata da Pil'njak di fronte alle critiche di epigonismo e plagio che gli sono state mosse⁹⁴. Il terzo narratore, infine, è il marito di Sonja, che si guadagna la fama di scrittore grazie a un romanzo sulla sua vita coniugale, ricca di tutti i particolari erotici e fisiologici a essa legati: «клинически описано, как содрогалась она в страсти и расстройстве живота» (SSPi 3, 351). Si insiste sulla precisione e sulla freddezza, 'clinica', con cui il romanzo esplora le azioni e reazioni di Sonja, e curiosamente questo carattere 'analitico' della scrittura viene associato a un modo di pensare 'russo':

Японская мораль не стыдится обнаженного тела, естественных человеческих отправления, полового акта: с клиническими подробностями был написан роман Тагаки, — русским способом размышлять размышлял Тагаки-сана о времени, мыслях и теле своей жены (SSPi 3, 350).

Tagaki, a modo suo, costruisce una storia di successo sulla corporalità della moglie, intrigante in quanto straniera, donna occidentale sottoposta a un'iniziazione fisica nella cultura d'arrivo. È interessante notare che il giudizio sull'estrema 'naturalità' e disinvoltura

⁹⁴ Per dettagli sulla critica di un Pil'njak 'epigono' non solo di Belyj si veda P. JENSEN, *Nature as Code. The Achievement of Boris Pil'njak. 1915 – 1924*, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen 1979, p. 271 ss. Si rimanda inoltre a §Introduzione, nota 21.

dell'approccio dei giapponesi al corpo e al sesso espresso nel racconto negli stessi anni veniva proiettato sulla neonata Unione Sovietica dall'Occidente, dove scrittori antisovietici ne parlano in termini di una cultura decadente, esotica e sfrenata: «No matter if one called it African, Oriental, Russian, or Slavic, it certainly was not a product of civilized Europe or America»⁹⁵. Nel suo studio sulla nuova società sovietica del 1929, Maurice Hindus esprime inoltre la convinzione che il carattere sessuale 'naturale' dei sovietici non sia soltanto un prodotto della Rivoluzione, ma vada ricercato nel carattere 'innato' dell'individuo russo: «Violent as has been the jolt it has received at the hands of the Revolution, it has left the Russian the elemental human being that he was, possibly the most elemental of all white peoples. He still lives with his nose, as it were, in the earth»⁹⁶. Il russo sarebbe così il più 'orientale' e, pur non esplicitandolo, 'primitivo' di tutti i 'popoli bianchi': «He is a rugged animal, vital in his physical urges and natural in his mode of gratifying them»⁹⁷. La disinvoltura di Tagaki nel trattare del tempo, delle idee o del corpo di sua moglie viene rilevata da Hindus rispetto alla donna russa, che «talks of sex with no more reserve than of music, the theatre, the weather. Conventions never did have a special meaning to her»⁹⁸.

Sebbene Hindus sia favorevole rispetto ai cambiamenti in atto in Unione Sovietica, la visione che ne ha è certamente parziale, utopica e tendente alla retorica della propaganda ufficiale. Gregory Carleton, nel suo studio *Sexual Revolution in Bolshevik Russia* (2005), ripercorre i principali studi sull'argomento, ne evidenzia i limiti e conclude mettendo in luce l'eterogeneità delle spinte di rinnovamento risvegliate dalla Rivoluzione e invitando a riconoscere la complessità del discorso che circonda la sessualità in Unione Sovietica:

Moreover, revolutions are never of one valency or direction. The iconoclasm that marks sociopolitical upheaval unleashes many voices and a spirit of inquiry that may be at odds with or may supersede the "official" revolutions intentions. In the 1920s, sexuality was a domain of

⁹⁵ G. CARLETON, *Sexual Revolution in Bolshevik Russia*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2005, p. 9.

⁹⁶ M. HINDUS, *Humanity Uprooted*, Jonathan Cape and Harrison Smith, New York 1929, p. 103. È curioso il riferimento al fiuto e alla vicinanza al suolo, tratto che, come abbiamo avuto modo di vedere nel capitolo precedente, è considerato da Sigmund Freud come una tappa fondamentale nello sviluppo filogenetico della specie (S. FREUD, *Sull'universale degradazione della vita amorosa*, 1912 in ID., *La vita sessuale*, Boringhieri, Torino 1970, p. 181). Una volta superata questa fase con l'assunzione della postura eretta, certi stimoli olfattivi, soprattutto se legati alla sessualità, causerebbero nell'individuo 'civilizzato' una reazione di nausea in risposta a un carattere percepito come 'alieno' e dunque minaccioso.

⁹⁷ M. HINDUS, *Humanity Uprooted*, cit., pp. 103-104.

⁹⁸ Ivi, p. 98.

just such a conflict of interests, reflected in nearly all segments of the population. Indeed, some authorities complained that sex often seemed to be the only part of the revolution that young people cared about⁹⁹.

La letteratura è uno degli spazi in cui il discorso manifesta la molteplicità dei punti di vista sulla questione. Il racconto di Pil'njak, a partire dal titolo metaletterario (lett. Racconto su come si scrivono racconti) fino ai riferimenti a Turgenev, passando per la riflessione presente sia nell'incipit che nell'explicit sulla 'divinità' della scrittura, rappresentata come una volpe, è l'occasione per Pil'njak di confrontarsi con la tradizione. La riscrittura della trama romantica passa attraverso una riflessione sul corpo della donna e sui limiti della libertà letteraria.

L'ultimo nodo tematico che emerge in modo distinto e ricorrente nelle relazioni tra personaggi maschili e femminili nei testi del corpus è il limite contro il quale si imbatte il linguaggio verbale nell'espressione della realtà. L'accento è posto, ad esempio, sull'inquietudine derivante dall'incomprensibilità linguistica, culturale, di genere («Всё кругом было страшно и непонятно», SSPi 3, 346, *Rasskaz o tom, kak sozdajutsja rasskazy*). La barriera linguistica nell'esperienza dell'attrazione romantica comincia dall'infanzia: nel racconto *Staryj dom* (La vecchia casa, 1926) la nonna causa una brusca separazione del piccolo Boris dalla cugina Nadja, limitando la propria spiegazione a poche «непонятные и гнусные слова о кровосмешении» (SSPi 2, 440), nonostante l'innocenza del legame tra i due bambini. Nel complesso possiamo dire che i rapporti tra uomini e donne nel ciclo *Rasplēsnutoe vremja* di Pil'njak è contrassegnato da questo scarto tra espressione e comprensione. Nel racconto dallo stesso titolo (*Rasplēsnutoe vremja*, 1926, la traduzione non è immediata, *rasplesnut'* può significare versare, rovesciare, dissipare) tra i due protagonisti si instaura una comunicazione epistolare in cui il personaggio maschile, noto scrittore, esprime una visione più 'antiquata' sul tema della sessualità ed elogia la larghezza di vedute della sua interlocutrice:

Вы написали искренно и заговорили о том, о чем так трудно говорят женщины и о чем вообще трудно говорить, — я не принимал наши отношения такими, как показались они Вам. [...] Вы написали искренно и просто — и давайте будем писать друг другу по-

⁹⁹ G. CARLETON, *Sexual Revolution in Bolshevik Russia*, cit., p. 11.

хорошему, о самом главном, о чем не говорят... Хорошо (SSPi 2, 481-482, *Rasplēsnuotoe vremja*)?

Al contrario l'interlocutrice, legata al destinatario da un rapporto di conoscenza fuggitiva ai tempi della giovinezza, gli rimprovera il fatto di considerare la sessualità il tema 'più importante', 'spinoso' e in particolare 'ostico' da affrontare per le donne:

Мне хотелось бы знать, что Вы в письме своем называете «главным»; разве то, о чем Вы сказали «трудно говорить», есть самое главное? Может быть, оно могло быть главным для меня, для других, а разве Вы физиологическое влечение полов считаете главным? А разве Ваша работа, занятия, общественная жизнь не есть самое главное? Может быть, я не так поняла, тогда объясните. Потом скажите, почему Вы думаете, что женщины вообще трудно говорят об этом. Разве? Я лично смотрю на вещи проще и шире и не нахожу, что было бы трудно или неудобно говорить о чем бы то ни было, тем более с мужчиной, да еще в письме (SSPi 2, 483, *Rasplēsnuotoe vremja*).

Parrebbe così che una parte della popolazione femminile si sia trovata nel nuovo clima rivoluzionario a godere di, o almeno a ostentare, una grande disinvoltura, ai confini dell'indifferenza, rispetto al tema della sessualità. Il vuoto generatosi dall'indifferenza in ambito romantico veniva bilanciato dalla maggiore rilevanza assegnata alla sfera del lavoro e alle questioni della vita collettiva. Il pudore imperante nelle interazioni e nelle conversazioni tra i sessi 'ai tempi della borghesia' viene azzerato, il tema romantico-sessuale neutralizzato con l'assimilazione indifferente delle donne agli uomini¹⁰⁰. Le considerazioni sulle donne russe (o perlomeno sovietiche) di Hindus trovano in questo racconto una esemplificazione narrativa, con un protagonista che si presenta come variante russa di Tagaki nel racconto posteriore

¹⁰⁰ Carleton ritiene che gli eccessi dimostrati negli usi e abusi sessuali dopo il 1917 andassero riportati agli strascichi dell'influenza occidentale sulla gioventù sovietica: «Ideological sin and sexual deviance were the result of bourgeois influence. In a pure environment, the working class would never exhibit unhealthy, degenerate sexual activity. In fact, the indigenous sexual identity of the proletariat was diametrically opposed to that of the bourgeoisie» (ivi, p. 57). Riguardo alla neutralizzazione della sessualità lo studioso cita il racconto di Aleksandra Kollontaj *Skoro (čerez 48 let)* (Presto, tra 48 anni, 1922), un'utopia in cui «Sexuality itself would be neutralized; people would fall in love and procreate, but these functions would not affect how people thought, dressed, and behaved» (ivi, pp. 57-58). Su questo argomento si veda anche il commento *en passant* di Lotman, inserito nel contesto di una riflessione contrastiva sulla natura femminile della poesia di Pasternak in confronto a quella maschile di Cvetaeva: «в дальнейшем в России именно идея равенства мужчины и женщины превратилась в форму угнетения женщины, потому что природное отличие было принесено в жертву нереализуемой утопии, на практике превращавшейся в эксплуатацию» (JU. LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, Progress, Moskva 1992, p. 173).

Rasskaz o tom, kak sozdajutsja rasskazy. Un esempio delle conseguenze di un comportamento ‘moderno’ e libero in fatto di costumi sessuali nelle cerchie conservatrici, in questo caso di emigranti ebrei, si ha invece in *Rasskaz o ključach i gline*. Da una parte i costumi a bordo della nave sono tradizionalmente rigidi, per quanto lo permettono la continua promiscuità e l’ineludibile visibilità dei malori fisici provocati dal viaggio, dall’altra sono segnati dalle abitudini della ciurma – usa a ‘procacciarsi’, oltre alle vettovaglie, anche donne con cui passare le notti sottocoperta – e di certi passeggeri, tra cui un dentista solito fare capolino nella camera della moglie del telegrafista in sua assenza. Il divario esistente nel rapporto con l’intimità di questi due ‘spazi’, delimitati non da ultimo dalla provenienza sociale e religiosa, si manifesta nella vicenda di una ragazza ebrea:

Однажды, уже в Средиземном море, на юте был большой шум: старик-отец ночью, проходя из моленной, увидел, что дочери его нет на месте; он пошел ее искать и нашел лежащей с юношей за якорями. Отец ее проклял. И утром толпа стариков, вместе с отцом, громко проклинала ее, на древнем языке. Она стояла у решетки фальшборта, над ней повисали проклинаящие руки, вокруг нее тряслись седые бороды, и было непонятно, почему она не бросается за борт от безобразия и — почему это старики только орут, но не избивают ее камнями. Девушка же была покойна и, когда зацеплялась за кого-нибудь взглядом, покойно говорила, одно и то же: — Ну, и что (P 3, 327, *Rasskaz o ključach i gline*)?

La maledizione del padre e degli anziani ha in questo caso una funzione molteplice, tipica dei gruppi sociali ebraici: da una parte si tratta di un atto linguistico di regolamentazione sociale attraverso il controllo dei comportamenti dei membri e dall’altro di una sanzione simbolica in mancanza di un assetto giuridico stabile. Se la sposa ebrea Debora, nel racconto di Babel’, era stata schernita dallo sposo e dagli invitati per non aver ottemperato al dovere nuziale, qui una ragazza viene condannata per essersi unita a un giovane fuori dai vincoli del matrimonio: in ogni caso, i corpi delle donne ricoprono un ruolo decisivo nella comunità e, per mezzo delle prescrizioni e costrizioni cui vengono sottoposti in un dato gruppo, contribuiscono a modellare il sistema di norme sociali sulle quali questo si costituisce. Il linguaggio rituale si sostituisce a pratiche più antiche di punizione corporale («было непонятно [...] почему это старики только орут, но не избивают ее камнями»). Similmente ai farisei che vogliono linciare l’adultera nell’episodio evangelico, gli anziani appaiono colpevoli perché riducono la ragazza alla sua ‘colpa’, senza riconoscerle la possibilità di ridefinirsi nel corso della sua vita ulteriore. In questo senso la legge è intrinsecamente violenta, poiché il colpevole è di fatto

‘risolto’ nelle sue colpe e dunque reificato: «togliere la libertà a un uomo», infatti, «non significa privarlo di *qualcosa*, ma privarlo della sua *natura*, che è quella di oltrepassare la fissità di ogni situazione nella trascendenza dischiusa dalla libertà»¹⁰¹.

In tribunale si condanna un individuo sulla base di un momento della sua vita, lo si fa coincidere per sempre con il momento dell’atto. Le sentenze si possono emettere solo su qualcosa di statico, sotto la guida dello spirito del ‘fatto’, come quello incontrato dal protagonista di *Povest’* alla fine del racconto: «Во-первых, он знал этого человека, и, кроме того, перед ним стояло не что высокое, чуждое и всего Сережу с головы до ног обесценивавшее. Это был мужской дух факта, самый скромный и самый страшный из духов» (PSSPa 3, 146-147, *Povest’*). Il corpo si pone come discrimine tra l’astrazione disumanizzante del potere politico moderno e la vita concreta dell’individuo; se la legge universalizza, il corpo, situando, personalizza¹⁰². È la situazione a rendere all’uomo la sua libertà poiché solo trovandosi in un dato tempo e spazio esso viene posto in contatto con il mondo e diventa in grado di agire al suo interno. L’individuo è libero per natura poiché è un progetto aperto al futuro e per questo mai concluso e definibile. La ragazza del racconto di Pil’njak, in ogni caso, si configura come una ‘donna nuova’, che non avrebbe ragione di emigrare, e che alle maledizioni risponde con uno sprezzante «Ну, и что?». Questa risposta, apparentemente semplice e quasi indifferente, rappresenta un gesto di rottura radicale: con il suo tono disincantato, la giovane non solo si sottrae al giudizio e alla condanna degli anziani, ma afferma la propria autonomia rispetto alla generazione dei padri e alle regole imposte dalla tradizione. È la voce di una modernità che si affaccia sulla scena sociale rivendicando il diritto di ridefinire i valori e le norme, e che, con poche parole, mette in discussione l’autorità delle consuetudini, aprendo le porte a una nuova libertà femminile.

Da ultimo consideriamo tre occasioni in cui la donna appare come oggetto più o meno partecipe del desiderio maschile all’interno del ciclo *Konarmija*. Per quanto riguarda Ljutov, si

¹⁰¹ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 223.

¹⁰² Per Michel Foucault, il corpo proprio è il punto zero rispetto al quale si definisce uno spazio: «È, infatti, intorno a lui che le cose si dispongono, è rispetto a lui – e rispetto a lui come rispetto a un sovrano – che ci sono un sopra, un sotto, una destra, una sinistra, un avanti, un indietro, un vicino, un lontano. Il corpo è il punto zero del mondo; laddove le vie e gli spazi si incrociano, il corpo non è da nessuna parte: è al centro del mondo questo piccolo nucleo utopico a partire dal quale sogno, parlo, procedo, immagino, percepisco le cose al loro posto e anche le nego attraverso il potere infinito delle utopie che immagino» (M. FOUCAULT, *Il corpo utopico*, in ID., *Utopie. Eterotopie*, a cura di A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006, pp. 42-43).

rileva la quasi totale assenza di una linea romantica. Fanno eccezione il racconto più tardo *Poceluj* (Il bacio, 1937) e l'occorrenza onirica di una figura femminile nel racconto *Zamost'e* (1924):

Я был простерт на безмолвном ложе, и ласка сена под затылком сводила меня с ума. Потом двери сарая разошлись со свистом. Женщина, одетая для бала, приблизилась ко мне. Она вынула грудь из черных кружев корсажа и понесла ее мне с осторожностью, как кормилица пищу. Она приложила свою грудь к моей. Томительная теплота потрясла основы моей души, и капли пота, живого, движущегося пота, закипели между нашими сосками (SSB 2, 169, *Zamost'e*).

Riconoscibile lo scarto tra l'ambientazione effettiva dell'azione e la presenza di un personaggio di fantasia, la donna in abito da ballo, descritta in un atto allo stesso tempo fantastico, grottesco (la simbologia del latte offerto dalla donna nel contesto della stalla ricorda il soggetto pittorico dell'allattamento)¹⁰³ e fisiologico (il sudore, i particolari corporei che tanto negativamente colpiscono la critica sovietica). Per Jampol'skij, la presenza del motivo della morte si lega a un immaginario saffico, per cui il contatto dei petti nudi si sostituisce alla penetrazione e Ljutov stesso viene temporaneamente a rivestire un'identità femminile¹⁰⁴. La difficoltà espressiva che emerge nell'episodio può essere interpretata come sintomatica della natura onirica dell'incontro¹⁰⁵:

«Марго, — хотел я крикнуть, — земля тащит меня на веревке своих бедствий, как упирающегося пса, но все же я увидел вас, Марго...»

Я хотел это крикнуть, но челюсти мои, сведенные внезапным холодом, не разжимались. Тогда женщина отстранилась от меня и упала на колени.

«Иисусе, — сказала она, — прими душу усопшего раба твоего...»

Она укрепила два истертых пятака на моих веках и забила благовонным сеном отверстие рта. Вопль тщетно метался по кругу закованных моих челюстей, потухающие зрачки

¹⁰³ Il soggetto viene considerato da Bachtin come una delle ultime tracce del legame persistente tra il corpo vecchio e il corpo nuovo, il corpo che genera e il corpo generato (M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 352).

¹⁰⁴ M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II*, cit., p. 309.

¹⁰⁵ È noto che nei sogni emergono contenuti dell'inconscio esiliati dall'espressione verbale della veglia. Altri ambiti in cui questi aspetti vengono alla luce, nella teoria psicanalitica di Freud, sono gli atti mancati (lapsus, dimenticanze), l'ansia, le psicosi e le libere associazioni (si veda in particolare S. FREUD, *Psicopatologia della vita quotidiana*, trad. C. Piazza, M. Ranchetti, E. Sagittario, Boringhieri, Torino 1971).

медленно повернулись под медяками, я не мог разомкнуть моих рук и... проснулся (SSB 2, 169-170, *Zamost'e*).

Il limite linguistico evoca un conflitto per cui la soddisfazione romantica / sessuale risulta impossibile. La fantasia sessuale si trasforma in cerimoniale funebre e compianto dove desideri e soddisfazioni sono definitivamente dimessi. Nel sogno trapelano alcuni elementi della realtà 'extra-onirica', in cui Ljutov si è addormentato dopo aver legato il cavallo al piede, e questo in sonno lo ha trascinato via sfregiandogli il volto («земля тащит меня на веревке своих бедствий») e riempiendogli la bocca di fieno («забила благовонным сеном отверстие рта»). Soffermendo l'attenzione sul legame tra tensione erotica e ferita fisica viene in mente il forte impatto che ebbe su Babel', per sua stessa ammissione¹⁰⁶, il racconto *Pervaja ljubov'* (Primo amore, 1860) di Turgenev, in particolare la frustata con cui il padre di Vladimir, in un atto di sadomasochismo consenziente, colpisce Zinaida sulla guancia, influenza già rilevata da Aleksandr Žolkovskij in merito alla più ampia produzione dello scrittore odessita¹⁰⁷. Nel 1925 Babel' pubblica un racconto dallo stesso titolo, *Pervaja Ljubov'*, in cui viene descritto l'amore infelice di un bambino di dieci anni per la sua bella vicina Galina Apollonovna (patronimico parlante in cui riecheggia anche il nome di Apolek), in molto simile alla Margot sognata da Ljutov:

Я видел в них удивительную постыдную жизнь всех людей на земле, я хотел заснуть необыкновенным сном, чтобы мне забыть об этой жизни, превосходящей мечты. [...] Под кружевами ее рубашки, вырезанной низко, видно было углубление и начало белых, вздутых, отдавленных книзу грудей, а на халате розовыми шелками вышиты были драконы, птицы, дуслистые деревья (SSB 1, 166, *Pervaja ljubov'*).

¹⁰⁶ «Уроки я кончил и принялся за чтение книги, я тогда читал “Первую любовь” Тургенева. Мне все в ней нравилось, ясные слова, описания, разговоры, но в необыкновенный трепет меня приводила та сцена, когда отец Владимира бьет Зинаиду хлыстом по щеке. Я слышал свист хлыста, его гибкое кожаное тело остро, больно, мгновенно впивалось в меня. Меня охватывало неизъяснимое волнение. На этом месте я должен был бросить чтение, пройтись по комнате» (SSB 1, 178, *Detstvo. U babuški*).

¹⁰⁷ A. ŽOLKOVSKIJ, *Čast' I* in ID., M. JAMPOL'SKIJ, *Babel'/Babel*, cit., p. 39 ss. Questa parte dello studio è disponibile anche in inglese: A. ZHOLKOVSKY, *How a Russian Maupassant was Made in Odessa and Yasnaya Polyana: Isaak Babel' and the Tolstoy Legacy*, “Slavic Review”, 1994, 53, III, p. 678. Patricia Carden avvicina invece Babel' a Turgenev da un punto di vista stilistico per quanto riguarda i suoi ultimi racconti sull'infanzia: «In the last stories, the stories of childhood, the style is that of Turgenev, but a Turgenev who has been pruned, chastened, improved» (P. CARDEN, *Ornamentation and Modernism* in G. Gibian, H. Tjalsma, eds., *Russian Modernism: Culture and the Avant-garde, 1900-1930*, Cornell University Press, Ithaca 1976, p. 63).

Žolkovskij rileva inoltre la ripresa della struttura del titolo turgeneviano in altre due occasioni: *Moj pervyj gus'* e *Moj pervyj gonorar* (Il mio primo onorario, scritto tra il 1922 e il 1928, pubblicato soltanto nel 1963 a New York), e cita come altro possibile rinvio intertestuale i titoli di Gor'kij¹⁰⁸. Riguardo ad altri titoli babeliani, il critico rintraccia l'eredità di Tolstoj, si pensi al racconto *Posle boja* (Dopo la battaglia, 1924) di Babel', calco quasi esatto di *Posle bala* (Dopo il ballo, 1903), racconto tolstojano di cui il nostro si sarebbe servito anche nella costruzione dei suoi personaggi, tra cui D'jakov (*Načal'nik konzapasa*), la cui «*апс хлестанди*»¹⁰⁹ rimanderebbe direttamente al colonnello di *Posle bala*. Più in generale, la presenza di Tolstoj si manifesta nella capacità di Babel' di unire e di portare all'estremo «предельную, жестокую до цинизма, репортерскую документальность с причудливой условностью языковой и сюжетной оболочки повествования, а обнажение телесной природы человека — с ее вербальным приукрашиванием»¹¹⁰.

Una temporanea soddisfazione romantica viene concessa in *Konarmija* soltanto a Pavličenko, pastore di vacche, nella cui descrizione ritroviamo degli indizi di inversione di genere (come già in *Zamost'e*): «молоком меня навyleт прохватило, воняю я, как разрезанное вымя, бычки вокруг меня для порядку ходят, мышастые бычки серого цвета» (SSB 2, 109, *Žizneopisanie Pavličenki, Matveja Rodionyča*). Il personaggio è traslato dall'inizio nell'immagine del «разрезанное вымя», impregnato dell'odore di latte vaccino e circondato di torelli, per cui ricopre una posizione più femminile che maschile¹¹¹. Questi attributi ricompaiono poco più avanti, nella dichiarazione di Pavličenko a Nastja: «сердце мое вам известно, Настя, оно от всего пустое, оно, небось, молоком прохвачено, это ужасное дело, как я молоком воняю...» (SSB 2, 103, *Žizneopisanie Pavličenki, Matveja Rodionyča*); segue un periodo di felicità segnato dalla vicinanza fisica e dal calore condiviso dei corpi, finché

¹⁰⁸ A. ŽOLKOVSKIJ, *Čast' I*, cit., p. 40.

¹⁰⁹ Ivi, p. 38.

¹¹⁰ Ivi, p. 35. Per Patricia Carden, il tratto saliente della poetica babeliana si trova piuttosto nella combinazione di *skaz*, procedimenti della prosa 'ornamentale' e un certo primitivismo, all'interno di una cornice stilistica afferente alla più ampia temperie culturale del modernismo europeo (P. CARDEN, *The Art of Isaac Babel*, Cornell University Press, Ithaca 1972, pp. 62-63).

¹¹¹ «Milk, a typically female symbol, is frequently associated with non-Cossack behavior in *Red Cavalry*. Matvei Pavlichenko describes himself in his young life as wasting away as a herdsman – not a warrior – surrounded by and infused with the smell of milk, for he has not yet entered true adult Cossackdom» (J. KORNBLATT, *The Cossack Hero in Russian Literature a Study in Cultural Mythology*, University of Wisconsin Press, Madison – London 1992, p. 204). Judith Kornblatt ricorda inoltre che nel racconto *Posle boja* Ljutov viene accusato di essere un *molokan* (da *moloko*, latte), un settario eretico e pacifista (ivi, p. 204). Le stesse osservazioni sono riprese in E. BORENSTEIN, *Men Without Women*, cit., p. 88).

lo stesso vecchio che aveva spinto Pavličenko a dichiararsi gli rivela che il suo padrone è in intimità con Nastja. Alla luna di miele segue il confronto con il padrone, l'umiliazione e altri anni di sfruttamento. Dopo il 1918 Pavličenko torna nella tenuta di Nikitinskij e si vendica battendo il padrone a morte di fronte alla moglie Nadežda, la sua Nastja, ormai completamente pazza. La perdita del senno come esito della soddisfazione sessuale è un motivo ricorrente in Babel', influenzato dai racconti e dal destino personale di Maupassant, morto di sifilide in manicomio.

Il solo racconto in cui Ljutov si trova attivamente coinvolto in una trama romantica è *Poceluj*, che rientra solo nelle edizioni postume di *Konarmija*. Considerato come un secondo finale alternativo (il primo è *Argamak*, 1932)¹¹², il racconto svolge un ruolo connettivo importante all'interno del ciclo¹¹³ e costituisce inoltre una risposta ironica al racconto omonimo di Čechov del 1887¹¹⁴. Inversamente al motivo del legame romantico tra personaggi russi e stranieri, in questo caso il russo Ljutov alloggia in casa di compatrioti, tra i quali la giovane vedova Elizaveta Tomilina. La famiglia condivide l'impostazione culturale e intellettuale del narratore, e rappresenta così, tra cosacchi e polacchi, un focolare nostalgico e familiare in mezzo alla complessiva estraneità della campagna militare. Van Baak contrappone i cosacchi e la famiglia russa anche da un punto di vista semiotico: i primi rispondono alla logica di uno spazio itinerante, mentre la seconda si inserisce in uno spazio radiale e statico¹¹⁵. Dopo il fallimento di un primo tentativo di conquista, Ljutov entra nelle grazie della famiglia e finisce

¹¹² Ivi, p. 196. Il trionfo sessuale che ha finalmente luogo in *Poceluj* è confrontabile a quello del protagonista di *Guy de Maupassant*, dove secondo Leonid Livak esso coincide con l'avvenuta emancipazione dalla propria identità ebraica; la stessa dinamica contraddistingue il racconto *Argamak*, in cui Ljutov raggiunge l'assimilazione ai cosacchi dopo aver imparato a cavalcare nel modo giusto (L. LIVAK, *The Jewish Persona in the European Imagination. A Case of Russian Literature*, Stanford University Press, Stanford 2010, pp. 319 e 321). Igor Suchich ritiene invece che Ljutov non possa più essere considerato il protagonista di *Poceluj* (I. SUCHICH, *Kinderbal'zam sredi kentavrov*, cit., p. 16).

¹¹³ J. VAN BAAK, *Story and Cycle*, cit., 1984.

¹¹⁴ P. CARDEN, *The Art of Isaac Babel*, cit., p. 196, nota 16. Van Baak, dal canto suo, aggiunge il rimando intertestuale all'incontro tra Nikolaj Rostov e Mar'ja Bolkonskaja in *Guerra e pace* (J. VAN BAAK, *Story and Cycle*, cit., p. 323).

¹¹⁵ L'opposizione tra lo spazio itinerante (*espace itinérant*), privo di un centro fisso, delle culture nomadi e lo spazio radiale (*espace rayonnant*) che organizza concentricamente le culture urbane e rurali viene individuata dall'antropologo Leroi-Gourhan e quindi ripresa da van Baak nella sua tesi dottorale: J. VAN BAAK, *The Place of Space in Narration. A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space. With an Analysis of the Role of Space in I.E. Babel's Konarmija*, Rodopi, Amsterdam 1983. Il volume ha visto una recente riedizione da parte di Brill (Amsterdam 2024).

con l'intrattenere una breve e frammentata relazione con la Tomilina, personaggio descritto indirettamente tramite l'insistenza su alcuni tratti fisici:

invariant elements are found especially in the descriptions of her hands and head (eyes in particular), and in the verticality (static and dynamic) of her bodily appearance at various portentous moments of the love plot [...]. These recurrent physical details together act as vehicles of attitudes, suggesting her changing emotional conditions in an indirect, and often ambiguous, or mysterious way¹¹⁶.

In conclusione, per Van Baak il racconto segna la svolta verso una fase più realistica della produzione di Babel', in cui assumono una maggiore importanza strutturale gli elementi della trama e della psicologia dei personaggi¹¹⁷.

3.2.2. Il corpo come valore di scambio

L'associazione tradizionale del nome Saša con la prostituzione ricorre in alcuni racconti di Babel' e Pasternak che faranno oggetto di questa sezione. In *Saška Christos* di Babel', sebbene non sia una prostituta e nemmeno una donna, il protagonista vede la sua vita cambiare dopo un episodio che lo coinvolge in un rapporto sessuale transazionale. Oltre all'ambiguità di genere intrinseca al nome, nel personaggio di Saška Christos si trovano affiancati il motivo della prostituta e la figura di Gesù, crasi onomastica in parte caratteristica anche di pan Apolek, che qui tende al massimo la coesistenza grottesca di sacro e profano: «Сашка — это было его имя, а Христом прозвали его за кротость. Он был общественный пастух в станице и не работал тяжелой работы с четырнадцати лет, с той поры, когда заболел дурной болезнью» (SSB 2, 95, *Saška Christos*). A differenza della linea classica per cui le prostitute sono più giovani del protagonista, che in tal modo riveste un ruolo 'paterno' rispetto al personaggio femminile, come spesso accade in Babel' la situazione è invertita, in accordo con il motivo del complesso edipico prevalente nei suoi racconti¹¹⁸. Il contagio di Saška con la sifilide coincide

¹¹⁶ J. VAN BAAK, *Story and Cycle*, cit., p. 329.

¹¹⁷ Ivi, p. 342.

¹¹⁸ M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II*, cit., p. 400.

con la sua iniziazione al sesso da parte del patrigno Tarakanyč, nel cui nome, oltre allo scarafaggio (*tarakan*) è presente un'allusione alla fornicazione¹¹⁹:

— Здравствуйте, иногородние крестьяне. Обратите внимание на мое положение.

— Какое там положение? — сказал Тараканыч. — Заходи, калечка.

Побирушка завозилась за стеной и потом вскочила в комнату. Она прошла к столу и поклонилась в пояс. Тараканыч схватил ее за косынку, кинул косынку долой и почесал в волосах. У побирушки волосы были серые, седые, в клочьях и в пыли.

— Фу, ты, какой мужик занозистый и стройный, — сказала она, — чистый цирк с тобой...

Пожалуйста, не побрезгуйте мной, старушкой, — прошептала она с поспешностью и вскарабкалась на лавку.

Тараканыч лег с ней и набаловался, сколько мог. Побирушка закидывала голову набок и смеялась.

— Дождик на старуху, — смеялась она, — двести пудов с десятины дам... (SSB 2, 96, *Saška Christos*).

I tratti di anzianità della *pobiruška* ('mendicante') sono accentuati, così come il motivo dello scambio economico, soprattutto nelle battute della vecchia («двести пудов с десятины дам»). Nel testo si attiva più di una dinamica di inversione, a partire dall'idea che sia la mendicante a pagare in cambio di qualcosa, quindi l'età e l'aspetto del personaggio femminile, fino alle conseguenze che il contagio avrà sulla vita di Saška, 'costretto' a unirsi con la prostituta dopo il patrigno:

Сашка подошел к ней — и захватил дурную болезнь. Но об дурной болезни в тот час никто не думал. Тараканыч дал побирушке костей с обеда и серебряный пяточок, очень блестящий.

— Начисть его, молитвенница, песком, — сказал Тараканыч, — он еще более вида получит. В темную ночь ссудишь его господу богу, пяточок вместо луны светить будет...

Калечка обвязалась косынкой, забрала кости и ушла. А через две недели все сделалось для мужиков явно. Они много страдали от дурной болезни, перемогались всю зиму и лечились травами (SSB 2, 97, *Saška Christos*).

¹¹⁹ E. SICHER, *Babel' in Context*, cit., p. 140.

In cambio della malattia, segno ancora invisibile di una conseguenza duratura che surrettiziamente occupa il posto del piacere, la vecchia riceve da Tarakanyč i resti della cena e una moneta, la cui funzione di mediazione e valore di scambio è doppiamente messa in luce dalla sua reincarnazione metaforica in luna («пятачок заместо луны светить будет»). Il motivo della luna ricorre varie volte in concomitanza con episodi legati al sesso e alla contaminazione. All'interno del ciclo si instaura inoltre un legame tra la sfera della santità, già inversamente connessa alla prostituta («молитвенница») e al denaro, e la malattia, creando dei «инвертированные знаки»¹²⁰, cioè assiologicamente divergenti dal loro valore 'normale'. La sifilide si presenta in questo caso come un segno invertito della santità e il denaro, già alla base del sistema di scambi diretti, si rivela svolgere la medesima funzione anche nel contesto degli scambi indiretti, in cui si trovano cioè coinvolti simili segni invertiti.

In seguito al palesarsi della loro condizione, Saška torna a chiedere al patrigno il permesso di abbandonare il loro lavoro per unirsi ai pastori, poiché «все святители из пастухов вышли» (SSB 2, 98, *Saška Christos*), al che Tarakanyč reagisce con ironia, osservando come «Сашка-святитель [...] у богородицы сифилис захватил» (SSB 2, 98, *Saška Christos*). L'unione della malattia venerea, simbolo di impurità, e della santità della Vergine ricorda l'accoppiamento di Gesù e Debora in *Pan Apolek*, con una parte maschile inizialmente 'pura' e una femminile 'contaminata'¹²¹. Per Jampol'skij nella citazione della Vergine la 'poetica' della contaminazione e dell'inversione è portata all'estremo: la Vergine è santa proprio in virtù della sua capacità di contagiare e per la sua infermità, allo stesso modo in cui la santità di Saška viene in essere grazie all'intervento della prostituta malata di sifilide. Anche l'inversione assiologica dei segni rientra nella grande linea stilistica di Dostoevskij e possiamo considerare la vecchia prostituta di Babel' uno sviluppo del personaggio di Lizaveta Smerdjaščaja ne *I fratelli Karamazov*¹²². Il critico lo definisce un principio stilistico «evangelico»:

Ролевой принцип Евангелия в упрощенной форме таков: если ты видишь богатого и сильного мира сего, знай — это лишь раб, прах. Если же ты видишь нищего, больного,

¹²⁰ M. JAMPOL'SKIJ, *Cast' II*, cit., p. 275.

¹²¹ Per Sicher l'affinità tra i personaggi di Saška Christos e Apolek sta nella loro accettazione della natura peccaminosa dell'uomo: «It is by explicitly sexual compassion and an earthy acceptance of sin that Sashka, like Jesus in Apolek's parable, becomes himself something of a Jesus figure» (E. SICHER, *Babel' in Context*, cit., p. 140).

¹²² M. JAMPOL'SKIJ, *Cast' II*, cit., pp. 273-274.

проститутку, — ищи среди них святого, мессию, царя. Евангелие поэтому — текст с негативно зашифрованными ролевыми признаками¹²³.

In questa logica l'impuro prende il posto del puro e il sacro si configura nella sua accezione arcaica di *sacer*, qualcosa di intoccabile perché contemporaneamente venerabile ed esecrabile¹²⁴. Saška è contaminato dal contatto con la dimensione ambivalente del sacro¹²⁵. La componente profana e impura non è soltanto quella della malattia, ma anche del sacrificio del corpo immacolato della madre al patrigno in cambio di una moneta e in seguito del permesso di abbandonare la sua vita 'secolare':

— Не обижай мать, Тараканыч, ты порченный.

— А ты мой характер знаешь? — спросил Тараканыч.

— Я твой характер знаю, но только ты видал мать, при каком она теле? У нее и ноги чистые, и грудь чистая. Не обижай ее, Тараканыч. Мы порченые.

— Мил человек, — ответил отчим, — уйди от крови и от моего характера. На вот двугривенный, проспи ночь, вытрезвись... (SSB 2, 100, *Saška Christos*).

Il sacrificio della madre è ricondotto sul piano degli scambi a partire dal «двугривенный» che Tarakanyč consegna a Saška per allontanarlo. La rinuncia a proteggere il corpo della donna, specie di figura mariana per l'associazione con una maternità pura e sofferente, si pone come l'ennesimo valore sulla sua strada di emancipazione. Nell'unione di poli opposti la vena grottesca dello stile babeliano sfiora, come già nel racconto di Apolek, il paradosso e trasmette obliquamente qualcosa sulle convinzioni del narratore sfuggente di *Konarmija*. Nota a tal proposito Luplow: «This union of the earthly and divine, the physical and spiritual, approaches the ideal for which the narrator yearns»¹²⁶. Nella ricerca di un piano,

¹²³ Ivi, p. 272.

¹²⁴ Jampol'skij riconduce la presenza di questo motivo alla fascinazione di Babel' per il misticismo ebraico, la cabala e la setta dei sabbatiani: «Эта неортодоксальная доктрина провозглашает изначальное присутствие зла в Боге еще до всякого творения. Она приобщает Мессию к миру зла. Представляется, что в бабелевской концепции мессианства просвечивают отголоски саббатеи доктрины, в которой роль Мессии в мире порока (на его языке — в мире российской гнилости и извилистости) сводится к некому световому присутствию и самоосквернению» (ivi, p. 198).

¹²⁵ Luplow arriva a una conclusione simile: «It is through his physical impurity that Sas'ka attains sainthood, for he uses his syphilis to coerce his father into letting him become a shepherd, in which role he leads his saintly life. In the people's perception, too, the paradoxical traits are linked as inextricable attributes of his saintliness» (C. LUPLOW, *Paradox and the Search for Value in Babel's Red Cavalry*, cit., p. 229).

¹²⁶ Ibidem.

anzitutto estetico, in cui si possano incontrare senza risolversi tali dicotomie, si riflette il grande conflitto etico tra la violenza e l'intellettuale che soggiace a tutta l'opera. Lionel Trilling, nella sua introduzione a una delle prime edizioni inglesi dei racconti di Babel', porta l'attenzione sulle contraddizioni interne che emergono da questo confronto: se la violenza è la negazione dell'approccio con cui l'intellettuale fa esperienza della realtà, la razionalità propria al procedere dell'intelletto non è a ben vedere immune da impeti violenti. Rifacendosi al mito platonico della caverna, Trilling osserva che «To grasp, to seize – to *apprehend*, as we say – reality from out of the deep dark cave of the mind – this is indeed a very violent action»¹²⁷.

Questa riflessione può essere inquadrata nell'ampio discorso su razionalità e violenza sollevato dalla Scuola di Francoforte, per cui la ragione tende appunto ad apprendere, ghermire la realtà nelle sue componenti rendendola manipolabile; dopo di che la spinta alla categorizzazione si sposta da un piano meramente strumentale alla concettualizzazione stessa del mondo, diviso ormai in categorie separate, soggette all'analisi logica e al controllo da parte delle istituzioni sociali, economiche, culturali repressive¹²⁸. In questo quadro, la figura del santo malato di sifilide e ancora più quella dell'artista suggeriscono forse una relazione diversa con la realtà in cui la componente razionale non occupa il primo posto ma ha tuttavia modo di esprimersi. Per questa ragione, a nostro avviso, i personaggi profondamente ambivalenti di Apolek e Saška Christos godono di un rilievo particolare in *Konarmija*.

¹²⁷ L. TRILLING, *Introduction* in I. BABEL, *The Collected Stories*, trad. W. Morison, New American Library, New York – Scarborough 1955, p. 31.

¹²⁸ «Gli uomini si distanziano col pensiero dalla natura per averla di fronte nella posizione in cui dominarla. Come la cosa, lo strumento materiale, che si mantiene identico in situazioni diverse, e separa così il mondo – caotico, multiforme e disparato – da ciò che è noto, uno ed identico, il concetto è lo strumento ideale, che si apprende a tutte le cose nel punto in cui si possono afferrare» (M. HORKHEIMER, T. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, cit., p. 47). Questo tipo di sapere trova la sua massima espressione nella tecnica: «La tecnica è l'essenza di questo sapere. Esso non tende a concetti e ad immagini, alla felicità della conoscenza, ma al metodo, allo sfruttamento del lavoro altrui, al capitale. [...] Potere e conoscenza sono sinonimi» (ivi, pp. 12-13). Carlo Galli nella sua *Introduzione* al volume evidenzia bene il concetto dell'ap-prendere e la natura contraddittoria della ragione, «che è portatrice di vere istanze di libertà, da sempre però atteggiata nella forma della mediazione razionale, da sempre cioè pensate all'interno delle categorie della violenza, del potere – il ragionare per concetti, il *begreifen*, è in realtà un *ergreifen*, la 'presa' del soggetto sull'oggetto. Ma questa contraddizione della ragione è piuttosto un'ambivalenza, che impone di purificare la ratio dal dominio, di attuare il 'salto' fuori dalle categorie trascendentali della ragione per pensarla – come si è visto – non come mediazione ma come 'costellazione', non come concettualità ma come antitesi riflessa, come prossimità non ostile, come solidarietà, fra singolo concreto e natura» (ivi, pp. XXXIII–XXXIV). Questo elemento di apertura ambivalente e incompiuta della corrente filosofica della Scuola di Francoforte – d'altronde assai interessata all'arte d'avanguardia – ci sembra affine alle poetiche dei nostri tre autori, nonché alla specifica funzione poetica del corpo nei loro testi.

Nel racconto *Ivany* (I due Ivan, 1924) la malattia venerea si associa invece all'estremo opposto della duplice nozione di *sacer*, quello di una manifestazione demoniaca. Il cosacco sifilitico Akinfiev cerca di smascherare Aggeev, significativamente un sacerdote, nella sua simulata sordità, eppure gli si affida per la somministrazione delle punture 'contro la sifilide': «айда беса выгонять» (SSB 2, 158, *Ivany*). Al di là della volontà di umiliare il disertore sospettato, potremmo vedere in questa interazione uno strascico del ruolo anticamente riconosciuto ai sacerdoti di curare non soltanto lo spirito ma anche la 'carne' dei peccatori¹²⁹.

Ma il ciclo raffigura anche un altro personaggio di nome Saška, infermiera e 'dama' dello squadrone, che è sicuramente la figura femminile più elaborata del ciclo: «Шпоры на ее туфлях гремели, ажурные чулки были забрызганы грязью и убраны сеном, чудовищная грудь ее закидывалась за спину» (SSB 2, 182, *Česniki*). Nell'immagine grottesca dei seni gettati sulla schiena traspare uno dei segni fisici legati alle forze demoniche del folclore slavo, in cui traspare ancora una volta il tratto dell'inversione:

Эта необычная манера изображать грудь демонических женщин перекинутой на спину в народных толкованиях обычно объясняется тем, что свисающая до колен грудь мешает демоническим женщинам быстро передвигаться, бегать. [...] Между тем, эта черта (грудь сзади) может рассматриваться как признак «обратности», «вывернутости», который в научной литературе считается универсальным свойством демонической асимметрии, широко представленной в мифологии самых разных народов¹³⁰.

¹²⁹ Ciò è particolarmente valido per quanto riguarda la sfera della sessualità. Foucault individua nel sacramento della confessione una delle prime pratiche discorsive adoperate nel controllo della sessualità, fondamentale allo sviluppo della successiva 'scienza sessuale' (M. FOUCAULT, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. P. Pasquino e G. Procacci, Feltrinelli, Milano 2011, p. 63). La sfera del corpo fisico costituisce inoltre un bacino metaforico costante per la predicazione cristiana: «Le modèle médical est utilisé avec une grande fréquence: les péchés y sont représentés comme des blessures ou des plaies, la pénitence comme un remède. Thème d'autant plus courant qu'il pouvait s'appuyer aussi bien sur la tradition hébraïque de la faute-blessure que sur la conception grecque des maladies de l'âme. L'idée d'une médication pénitentielle est un lieu commun dans la pastorale chrétienne dès les premiers siècles, et elle le restera par la suite. [...] c'est le prêtre, dans la mesure où il détient le pouvoir d'absoudre, qui occupera la place du médecin. La nécessité de la confession sous la forme d'un aveu individuel, secret et détaillé des fautes sera alors justifiée par le principe que tout malade doit bien dévoiler, à celui qui le soigne, les infirmités qu'il cache, les douleurs qu'il ressent, les maladies dont il a souffert» (Id., *Histoire de la sexualité IV. Les aveux de la chair*, Gallimard, Paris 2018, pp. 100-101).

¹³⁰ L. VINOGRADOVA, *Telesenye anomalii i telesnaja norma v narodnyh demonologičeskich predstavlenijach* in N. Zlydneva, red., *Telesnyj kod v slavjanskich kul'turach*, Institut slavjanovedenija RAN, Moskva 2005, p. 23. Anche Suchich coglie in Saška l'immagine di una divinità pagana: «Сашка с цветущим вонючим телом и чутунными странными ногами похожа на языческую богиню» (I. SUCHICH, *Kinderbal'zam sredi kentavrov*, cit., p. 26). Sulla simbologia del seno in ambito slavo si veda anche G. KABAČKOVA, *Le sein et le lait maternel dans l'imaginaire des Slaves*, "La revue russe", 8, 1995.

Dopo la vecchia prostituta sifilitica, anche questa figura femminile non si distingue per fascino o bellezza, entrambi i personaggi, inoltre, insieme alle numerose vecchie che compaiono nei racconti (*Moj pervyj gus'*, *U svjatogo Valenta*, *Zamost'e*, *Pesnja*), non presentano nessun connotato di maternità o fecondità; lo stesso attributo dei seni di Saška rappresenta un segno fuori della norma, e suggerisce piuttosto un'idea di non generatività. Sebbene non siano rappresentati episodi di compenso esplicito in cambio dei rapporti sessuali con Saška, il personaggio si trova legato a più riprese al motivo del denaro e dell'avidità. In *U svjatogo Valenta* i cosacchi che 'ispezionano' la chiesa sorprendono la donna intenta a frugare in mezzo a delle stoffe sparpagliate presso l'altare:

Мы вбежали во двор, прошли сумрачный коридор и попали в квадратную комнату, пристроенную к алтарю. Там хозяйничала Сашка, сестра 31-го полка. Она копалась в шелках, брошенных кем-то на пол. Мертвенный аромат парчи, рассыпавшихся цветов, душистого тления лился в ее трепещущие ноздри, щекоча и отравляя. Потом в комнату вошли казаки. Они захохотали, схватили Сашку за руку и кинули с размаху на гору материй и книг. Тело Сашки, цветущее и вонючее, как мясо только что зарезанной коровы, заголилось, поднявшиеся юбки открыли ее ноги эскадронной дамы, чугунные, стройные ноги, и Курдюков, придурковатый малый, усевшись на Сашке верхом и трясясь, как в седле, притворился объатым страстью. Она сбросила его и кинулась к дверям. И только тогда, пройдя алтарь, мы проникли в костел (SSB 2, 140 *U svjatogo Valenta*).

Vari elementi possono far pensare a una stilizzazione parodica del motivo dello scontro con le forze impure del folklore e delle fiabe, nello spirito letterario del *Vij* di Gogol': Saška compie un atto sacrilego in chiesa, è colta 'con le mani nel sacco' il che rivela la sua natura demoniaca già suggerita dai seni voluminosi, e infine è scacciata dalle azioni oscene e oltraggiose dei cosacchi. L'imitazione dell'atto sessuale pone Saška sul piano animale («усевшись на Сашке верхом и трясясь, как в седле»), anticipato dall'esplicito paragone del suo corpo con un pezzo di carne («Тело Сашки, цветущее и вонючее, как мясо только что зарезанной коровы»). Il fatto che la farsa abbia luogo sopra a un mucchio di tessuti e di libri presumibilmente sacri conferma il valore paradigmatico dell'unione tra la sfera del sacro nella sua accezione più alta (i segni verbali e non verbali della divinità e della sua mediazione terrena) e della sfera impura della sessualità, della violenza, della bestialità. Il legame tra il personaggio di Saška, gli animali, la sessualità e il denaro ricorre in un altro racconto, in cui la donna tenta

di convincere Dupliščev a far montare la propria cavalla dal suo stallone. Il cosacco si mostra reticente finché Saška non tira fuori del denaro:

— Целковый-то я привезла, — сказала Сашка в сторону и поставила туфлю со шпорой в стремя. — Привезла, да вот отвозить надо.

Женщина вынула два новеньких полтинника, поиграла ими на ладони и спрятала опять за пазуху.

— Сделаемся, што ль? — сказал тогда Дуплищев, не спуская глаз с серебра, и повел жеребца (SSB 2, 182, *Česniki*).

Ad atto consumato, l'analogia tra Saška e la cavalla è evidente sia nell'uso della prima persona plurale, sia per il suggello simbolico del bacio tra la donna e la sua ipostasi equina: «Вот мы и с начинкой, девочка, — прошептала она, поцеловав свою кобылу в лошадиные пегие мокрые губы с нависшими палочками слюны, потерлась о лошадиную морду и стала вслушиваться в шум, топавший по лесу» (SSB 2, 183, *Česniki*). Infine, anche nel contesto della morte del suo amante (evidentemente tale per diritto di frequenza), Saška non manca di distinguersi per il desiderio materiale di accaparrarsi quanto dovuto alla madre di Ševelëv. Nello stesso racconto si consuma inoltre un episodio di adulterio tra lei e il cosacco Lëvka, giudicato troppo osceno dalla censura ed eliminato dalle edizioni del 1931 e del 1936. L'unione tra i due avviene a poca distanza dal falò presso il quale giace il morituro:

Рядом с ним Левка жевал мясо, хрустя и задыхаясь. Кончив мясо, Левка облизал губы и потащил Сашку в ложбинку. — Саш, — сказал он, дрожа, отрываясь и вертя руками, — Саш, как перед богом, все одно в грехах, как в репьях... Раз жить, раз подыхать. Поддайся, Саш, отслужу хучь бы кровью... Век его прошел, Саш, а дней у бога не убыло... Они сели на высокую траву. Медлительная луна выползла из-за туч и остановилась на обнаженном Сашкином колене (SSB 2, 386, *Vdova*)¹³¹.

Oltre al significato grottesco dell'episodio, in cui morte, cibo e sesso si fondono in un unico sguardo, va notato che la luna apparsa nel momento cruciale del muto consenso di Saška

¹³¹ Il brano riappare nell'edizione del 1990 (Pravda), ma è nuovamente espunto dall'edizione delle opere complete del 2006 (Vremja), da cui citiamo, dove compare soltanto nella sezione delle note al testo. L'episodio viene quindi reintegrato nel racconto a partire dall'edizione del 2018 (Nauka).

riappare poco dopo con l'attributo di 'mendicante' già associato alla vecchia prostituta in *Saška Christos*: «Мглистая луна шлялась по небу, как побирушка» (SSB 2, 165, *Vdova*).

La dinamica della prostituzione è centrale nella produzione letteraria di Babel' e compare in molti racconti precedenti e successivi alla *Konarmija*, tra cui *Guy de Maupassant*, dove un povero intellettuale ebreo¹³² entra in contatto con una famiglia di ricchi ebrei assimilati «to convert literary values into both erotic experience and money to pay his bills»¹³³. Lo citiamo per inciso per la vicinanza con il racconto lungo di Pasternak *Povest'*, il cui protagonista Serëža, ebreo da parte del padre, entra come precettore nella ricca casa dei Fresteln nella tesa atmosfera sociale che segue al 1905. Nella sua prima conversazione con Serëža, Arild gli rivela, in parole a dir poco ambigue, la sua ipotesi sulla segreta identità ebraica dei padroni di casa. L'esperienza del protagonista di *Povest'*, tuttavia, subisce uno sdoppiamento rispetto a quella del protagonista di *Guy de Maupassant*: mentre la conoscenza con Arild si declina in senso romantico, la componente erotica ha uno sviluppo parallelo fuori da casa Fresteln, presso la prostituta Saška, ancora una volta rivelata già a partire dal nome:

Как бы в объяснение безотчетной доверенности, которая влекла их к нему, одна из них сказала, что он словно чем-то похож на них самих. Это сказала самая матерая и запудренная из всех, самая-рассамая, та самая, что уже до скончания дней была со всем светом на «ты», поторапливала извозчика такими жалобами на свою знобкость, которых нельзя привести, и всеми выпадами своей хриплой красоты уравнивала все, до чего ни касалась (PSSPa 3, 118, *Povest'*).

Sin dall'introduzione di questa linea si sottolinea l'affinità della natura di Serëža con le prostitute («он словно чем-то похож на них самих») che rientra nella stessa dinamica

¹³² Livak sostiene che il personaggio dell'intellettuale sia una scappatoia politicamente corretta dietro alla quale si nasconde un'identità ebraica: «Soviet censors condone the depiction of intolerance among Red Army fighters if it is rooted in class struggle, but condemn it as antithetical to the dogma of revolutionary internationalism if based in ethnocultural prejudice» (L. LIVAK, *The Jewish Persona in the European Imagination*, cit., p. 326); a parere del critico Babel' si allinea tacitamente all'imperante retorica assimilazionista. Nel suo debito «to the fin de siècle fusion of "jewishness" with the figure of the decadent intellectual» si insinua la possibilità di sfruttare «a trite but censor-proof plot – an intellectual meets the masses – as a smokescreen for a narrative of assimilation» (ivi, p. 327).

¹³³ E. SICHER, *Babel in Context*, cit., p. 157. Per uno studio approfondito del racconto si rinvia a M. JAMPOL'SKIJ, A. ŽOLKOVSKIJ, *Babel'/Babel*, cit., e ai relativi articoli presenti in inglese: A. ŽOLKOVSKY, *How a Russian Maupassant was Made in Odessa and Yasnaya Polyana: Isaak Babel' and the Tolstoy Legacy*, cit. e ID., *Isaak Babel, Author of Guy de Maupassant*, "Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes", 36, I-II, 1994.

dell'inversione, o piuttosto di ibridazione, già rilevata in *Babel*'. Più che nell'aspetto, che non riceve una descrizione nel testo, sono la sua posizione sociale e la sua sensibilità letteraria ad avvicinarlo all'ambiente delle prostitute. L'attività che vede queste ultime 'vendere l'amore' al pubblico è, in fondo, analoga alla sua attività di scrittore e in misura anche maggiore con quella di precettore, in cui Serëža scambia un valore culturale con uno monetario, inserendo nel sistema basato sull'equivalente universale del denaro degli elementi a esso intrinsecamente estranei, come il piacere dell'unione dei corpi e il piacere trasgressivo, non quantificabile, della letteratura.

In Saška sono rappresentate tutte le altre prostitute, e invece del suo aspetto viene subito messa in evidenza la familiarità e la facilità espressiva con cui considera il proprio corpo e con cui condivide le sensazioni a esso legato. Secondo Han Ju Li, la donna simboleggia «обретение героем [...] ощущения феноменологического единства жизни, природы и творчества»¹³⁴. Si trova così rovesciato nel segno del corpo il motivo dell'incomunicabilità e del fallimento del linguaggio già emerso dall'analisi delle interazioni tra personaggi maschili e femminili in contesti più 'romantici'. L'insufficienza di parole adeguate e il pudore di fronte al corpo fanno parte del punto di vista del narratore e non del personaggio («поторапливала извозчика такими жалобами на свою знобкость, которых нельзя привести» PSSPa 3, 118, *Povest'*). Saška si presenta inoltre come la versione adulta della compagna di Ženja, Liza Defendova, più addentro alle questioni di intimità fisica rispetto all'amica, le cui domande curiose la mettono in difficoltà, poiché «не подозревала, чтобы об этом можно было рассказать иначе, чем в тех выражениях, которые тут, дома, перед знакомой, не ходившей в школу, были произносимы» (PSSPa 3, 80, *Detstvo Luvers*). Saška è soprattutto in perenne movimento: i personaggi di Pasternak lo sono sempre, Arild stessa viene sempre mostrata in una data posizione accompagnata da precisi spostamenti nello spazio, o attraverso i movimenti di parti del corpo, ma qui il procedimento rientra nella caratterizzazione diretta del personaggio:

Все, за что она ни бралась, она делала на ходу, крупным валом и по-одинаковому, без спадов и нарастаний. Приблизительно так же, как, все время что-то говоря, выбрасывала она упругие руки, раздеваясь, она потом, на рассвете, за разговором, упираясь животом в

¹³⁴ Ч. Ч. Ли, *Spasenie ženščin v "Povesti" B. Pasternaka i "Krestovykh sestrah" A. Remizova*, in I. Suchich, red., *Ot Vasilija Žukovskogo do Nikolaja Gumilëva. Stat'i o russkoj literature*, SPBGU, vyp. 3, Sankt-Peterburg 1999, p. 150.

столовое крыло и валя пустые бутылки, додувала свои и Сережины подонки. И приблизительно по-такому же, в той же степени, стоя в длинной рубаше спиной к Сереже и отвечая через плечо, без стыда и бесстыдства прудила в жестяной таз, внесенный в комнату тою старухой, что их впускала (PSSPa 3, 118-119, *Povest'*).

La natura espansiva e inclusiva di Saška è accentuata dall'uso anaforico dell'aggettivo e del pronome *ves'* (tutto): «самая матерая и запудренная из *всех*», «со *всем* светом», «*всеми* выпадами своей хриплой красоты уравнивала *все*, до чего ни касалась», «*Все*, за что она ни бралась», «*все* время что-то говоря»¹³⁵. I bisogni corporei sono soddisfatti senza vergogna o ostentazione («без стыда и бесстыдства»), con naturalezza, di fronte a Serëža, il quale sembra godere più di questa presenza spontanea di Saška che delle prestazioni sessuali del suo corpo, cui invece non si accenna. Jampol'skij intravede una certa polarità anche nel motivo prostituta / scrittore in Babel'¹³⁶: la prima incarna la vita del corpo, sana e animale – «Блаженная сонливость кружила и несла ее, как вода. Она болтала без умолку, и ее говор походил на здоровое дремлющее животное» (PSSPa 3, 120, *Povest'*) – mentre il secondo rappresenta la pura vita dello spirito e dell'intelletto. L'incontro dei due poli attraverso i personaggi ha così la funzione di ricostituire parzialmente e nei confini del testo letterario un'unione preesistente.

Saška stessa non manca di interrogarsi sull'identità del suo giovane visitatore, ipotizzando due professioni in cui si riflette lo schema di polarità appena citato, quella del medico e dell'insegnante, preposti rispettivamente alla cura del corpo e della mente, e concludendo infine – in un modo che dovrebbe escludere le prime due opzioni – che Serëža potrebbe essere un tataro. Riemerge in tal modo il motivo dell'estraneo nei rapporti tra i generi, e, brevemente, quello della malattia, indice di una condizione di instabilità nella formazione identitaria rispetto all'altro:

— Нет, ты не медик — говорила Сашка, навалясь боком на доску. Она то ложилась щекою на локоть, то, выпрямив руку, всю ее медленно оглядывала сбоку, от плеча к кисти, точно это не рука была, а далекая дорога или ее жизнь, видная ей одной. [...] Небось учитель?

¹³⁵ I corsivi sono miei, KP.

¹³⁶ M. JAMPOL'SKIJ, *Čast' II*, cit., p. 273.

Ну вот. А то я до смерти простуды боюсь. Да ты не медик, нечего и спрашивать. Ты, послушай, не из татар ли, а? (PSSPa 3, 120, *Povest*’).

Fatto salvo il giocoso soprannome di «Виновата Ивановна» (PSSPa 3, 120, *Povest*’), non viene espresso nessun giudizio di carattere morale su Saška e sulle altre prostitute, la frequentazione delle quali porta Serěža a compiere un lavoro di analisi interiore e alla maturazione di un senso di partecipazione e di responsabilità alla loro realtà, percepita fianco a fianco con quella di Arild:

В эти дни идея богатства стала занимать его впервые в жизни. Он заторопился неотложностью, с какой его следовало раздобыть. Он отдал бы его Арильд и попросил раздать дальше, и все — женщинам. Несколько первых рук он назвал бы ей сам. И все это были бы миллионы, и названные отдавали бы новым, и так далее, и так далее (PSSPa 3, 117, *Povest*’).

I personaggi di Saška e Arild, nei loro ruoli sociali apparentemente diversi, si trovano accomunati all’interno del funzionamento del sistema economico, dove i corpi e il lavoro delle donne sono sfruttati a servizio del ‘benessere’, della pulizia e del piacere dei corpi maschili. Serěža nutre delle fantasie di riscatto nei confronti delle donne che lo circondano e ciò lo porta a inquadrare a sua volta il proprio ‘mestiere’ letterario in una prospettiva materiale (per il guadagno che può portare) giustapposta a quella spirituale (i fini che intende perseguire). Il racconto nel racconto (la *povest*’ presente nel titolo) che si genera dalla passione-compassione per Arild e Saška mostra anche in questo caso la presenza di una dinamica di inversione. Rispetto a Babel’, potremmo più propriamente parlare di un continuo scarto dei ruoli ordinari riconosciuti dalla società. Nel racconto di secondo grado di Serěža, dalla cui pubblicazione intende ricavare i primi guadagni da devolvere alle donne, un uomo anonimo (Igrek Tretij, cioè ‘Y-3’), reminiscente il *čelovek voobščē* di *Detstvo Luvers* e di *Pis’ma iz Tuly*, si vende volontariamente all’asta come schiavo. Y-3 performa in questo senso la privazione di libertà fisica proiettata sui due personaggi femminili – paradossalmente questa condizione si applica più ad Arild che non a Saška, la quale sembra piuttosto a suo agio nella sua professione – e modellata sul sacrificio di Cristo (ricordiamo che in un punto nel racconto ci si riferisce a Serěža, per quanto ironicamente, come a Cristo: «Христос Христом, сама пассивность» PSSPa 3, 143, *Povest*’).

La prima ideazione del racconto che Serëža si accinge a scrivere dopo la dichiarazione d'amore ad Arild malata, balena dopo uno dei primi incontri con Saška, quando, all'irrompere dell'alba, «Сережа почувствовал, что никого еще так сильно не любил, как Сашку, и тут же в мыслях увидал» (PSSPa 3, 120) un possibile svolgimento della storia. Nella prima versione la protagonista del racconto di Serëža è la stessa Saška, immaginata nella rifrazione degli spazi, dei suoni e delle atmosfere di *Detstvo Luvers*:

И тут же бойко шестилетнею вострушкой юлит сопливая Сашка. [...] путается и поглядывает, как страшен он [il fumo della locomotiva] среди чайных и колониальных товаров, с продажей сигар и табаку, и кровельного железа, и городских, а про ее глаза и пятки где-то тем временем пишут «Детство женщины». На мостовой пахнет овсом, и она до головной просто-таки боли припечатана солнцем по конской моче. И вот, не миновав-таки простуды, которой так боялась, потеряв глаза и пятки, и нос, и разум, перед тем, как слечь в больницу, а то и в могилу, забегает она на минутку за книжкой, в которой, говорили, про это все прописано, ну просто-таки про все, про все, и вот, видно, правда: дурой жила, дурой и помирать (PSSPa 3, 121, *Povest'*).

Sono riconoscibili i motivi del treno, della stratificazione sensoriale della città, con accento sulla percezione olfattiva, la presenza di elementi 'fisiologici' (l'urina di cavallo), il timore del contagio e poi la malattia. Lo stesso timore veniva espresso indirettamente da Ženja in *Detstvo Luvers*, che appena prima di ammalarsi proietta questo presagio su di un uomo incontrato per strada e identificale con Cvetkov – e d'altronde ugualmente zoppo – o con una delle sue ipostasi in qualità di 'uomo in quanto tale':

«Он простудится, только разложит вещи», — подумала она про неизвестного владельца. И она представила себе человека, — человека вообще, валкой, на шаги разрозненной походкой расставляющего свои пожитки по углам. [...] А потом схватит насморк, озноб и жар. Непременно схватит» (PSSPa 3, 66-67, *Detstvo Luvers*).

All'interno dell'ininterrotto discorso metapoetico dell'intera produzione letteraria di Pasternak il libro *Detstvo ženščiny* (Infanzia di una donna) di cui si parla in *Povest'* viene a coincidere con *Detstvo Luvers*¹³⁷. In questo senso *Povest'*, a partire dal titolo e dalla struttura

¹³⁷ M. SWIFT, *Writing the Manuscript. Pasternak's Povest' (1929)*, "Australian Slavonic & East European Studies", 21, 2007, p. 49.

tripartita di storie concentriche fino all'acme della stesura frenetica del manoscritto di Serëža, rappresenta secondo Megan Swift «an intensely metafictional ‘continual writing’ of other versions of itself. In this sense ‘The Tale’, which opens by referring to different incarnations of its story and then proceeds to produce an extensive array of frames, tales and narratives, is very much an exercise in text production»¹³⁸. Allo stesso modo in cui, secondo Vittorio Strada, nei racconti giovanili di Pasternak la natura è tratta dalla propria condizione di afasia¹³⁹, qui è il testo stesso ad avere la meglio sulle soggettività dei personaggi, assumendosi il ruolo agente laddove questi ultimi, stando a Michel Aucouturier, si dissolvono per lasciar emergere il processo creativo – la vita e la scrittura – in quanto tale¹⁴⁰.

Per tornare a Saška e Serëža, lo scrittore e la prostituta sono legati da uno stesso profilo ‘improduttivo’ nel sistema economico, al servizio del principio trasgressivo di piacere piuttosto che del principio repressivo di realtà¹⁴¹. Il godimento fisico e intellettuale derivante dalla ‘fruizione’ dei loro ‘mestieri’, infatti, non può essere reintrodotta nel sistema di valori e scambi del mercato, sebbene entrambe le figure per sopravvivere abbiano imparato ad adattare la propria ‘arte’ al sistema, ritagliando dall’interno uno spazio per i bisogni ‘inutili’, non quantificabili e improduttivi del corpo, a partire dall’impulso al piacere, nel quale è incluso il «piacere del testo»¹⁴².

¹³⁸ Ivi, p. 50.

¹³⁹ V. STRADA, *Prefazione* in B. PASTERNAK, *L’infanzia di Ženja Ljuvers e altri racconti*, trad. C. Coisson, B. Osimo, L. Lamberti, Mondadori, Milano 1988, pp. IX-X.

¹⁴⁰ M. AUCOUTURIER, *The Metonymous Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist*, trad. I. Ivask, “Books Abroad”, 1970, 44, II, p. 224.

¹⁴¹ Sigmund Freud è il primo a parlare, soprattutto in *Al di là del principio del piacere* (1920), del principio del piacere e del principio di realtà nel processo di formazione dell’individuo adulto, che si emancipa dagli impulsi inconsci dominanti nell’infanzia e si adatta alla realtà posticipando e sublimando il piacere (S. FREUD, *Al di là del principio di piacere*, trad. A. Marietti e R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 1975, p. 21). Herbert Marcuse riprende questi concetti negli anni Sessanta, aggiungendo una dimensione storicamente determinata al principio della realtà, che diventa anche ‘principio della prestazione’ e sviluppando la sua tesi sulla contrapposizione tra Eros e Logos. Nella riabilitazione e nell’integrazione della sfera dell’Eros all’interno della vita sociale lo studioso intravede un’alternativa alla civiltà del Logos, caratterizzata dallo sfruttamento capitalistico-consumista e dalla repressione delle energie libidiche dell’individuo (H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, trad. L. Bassi, Einaudi, Torino 1968).

¹⁴² «Le texte a une forme humaine, c’est une figure, un anagramme du corps? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique» (R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973, p. 30). Il legame tra la dimensione corporea e la dimensione del testo poetico attraverso il principio del piacere è uno degli argomenti principali del quarto capitolo.

Per finire, incontriamo più raramente il motivo della prostituzione nella raccolta di Pil'njak. Tolte le speculazioni degli imprenditori inglesi sull'usanza della prostituzione sacra nei templi mongoli (SSPi 3, 97, *Bol'shoe serdce*), se ne ha un accenno nel racconto *Storona nenašinskaja* (Paese altrui, 1924). Nonostante l'ambientazione in una 'casa di piacere', l'episodio, attraversato dai motivi dello smaltimento dei rifiuti e del silenzio, si connota più per un aperto ricorso alla violenza fisica e sessuale che non per la violenza sistemica della logica di scambio:

Девоч, что таскали из подвала сор, выпустили через неделю; неделя в тюрьме у них прошла так: первые сутки они были вместе в один голос, а через двое суток арестанты по их — если не инициативе, то безмолвному согласию — и в их пользу — устроили публичный дом, в очередь, в мужской камере. Потом их отпустили за их бестолковость (SSPi 2, 431-432, *Storona nenašinskaja*).

L'esistenza di una gerarchia di potere non solo verticale (la reclusione) ma anche orizzontale emerge dallo stato di coercizione imposto alle ragazze dagli altri carcerati. La loro identità sparisce dietro all'unica funzione riconosciuta ai loro corpi, quella di dare soddisfazione a un bisogno primario maschile, e la loro soggettività viene ridotta a una presenza nell'assenza (*bezmolvnoe soglasie, bestolkovost*).

3.2.3. Maternità e paternità

Il tema della genitorialità ha un peso evidente nelle raccolte di tutti e tre gli autori. Lo abbiamo parzialmente introdotto nella sezione 3.1.2. *L'artista eretico e parricida*, in particolare a proposito dei conflitti intergenerazionali, soprattutto a partire dai racconti di Babel'. Mantenendo la prospettiva di una riflessione sul corpo, ci proponiamo ora di esplorare i motivi del desiderio di maternità e paternità, degli ostacoli che esso può incontrare nella sua realizzazione e dei condizionamenti sociali che lo accompagnano nei testi.

Il tema della maternità non trova molto spazio nel contesto militare e maschile della *Konarmija*, figurando prevalentemente sotto forma di considerazioni degli uomini al riguardo. Al di là della lettera di Kurdjukov alla madre (*Pis'mo*), troviamo l'immagine della contessa novantenne che frustra il figlio adulto per non essere riuscito ad avere un erede (*Berestečko*), una madre polacca che si prende cura del figlio muto e allettato (*Pesnja*) e infine la madre-

impostora del racconto *Sol'* (Sale, 1923), inizialmente presa sotto l'ala protettiva del cosacco Balmašëv:

— Садитесь, женщина, в куток, ласкайте ваше дите, как водится с матерями, никто вас в кутке не тронет, и приедете вы, нетронутая, к вашему мужу, как это вам желательно, и надемся на вашу совесть, что вы вырастите нам смену, потому что старое старится, а молодняка, видать, мало. Горя мы видели, женщина, и на действительной и на сверхсрочной, голодом нас дагнуло, холодом обожгло. А вы сидите здесь, женщина, без сомнения... (SSB 2, 125, *Sol'*).

Sulla donna con il bambino viene proiettato l'ideale di femminilità della propaganda: la donna sovietica fornisce al nuovo ordine sociale il 'materiale' umano che assicurerà il suo avanzamento, la cosiddetta *smena* ('cambio' o 'turno'). Altro tratto in cui si riflette direttamente l'ideologia del periodo è il sacrificio del benessere individuale e presente in vista di un futuro migliore¹⁴³. *Sol'* costituisce uno dei pochi racconti in cui la trama non si riduce a un pretesto ma svolge una funzione primaria. Igor' Suchich lo definisce una novella per il suo carattere aneddotico, per la presenza di un'acme e di un finale a sorpresa¹⁴⁴. Il centro narrativo è nello smascheramento della donna, il cui bambino in fasce si rivela essere un sacco di sale infagottato:

И, задрожав всем корпусом, я поднимаюсь со своей лежанки, от которой сон бежал, как волк от своры злодейских псов, и подхожу до нее, и беру у ней с рук дите, и рву с него пеленки и тряпье, и вижу по-за пеленками добрый пудовик соли. — Вот антиресное дите, товарищи, которое титек не просит, на подол не мочится и людей со сна не беспокоит... (SSB 2, 125-126, *Sol'*).

¹⁴³ Il sacrificio di sé in nome della causa comune contraddistingue già, a detta di Orlando Figes, i personaggi positivi del romanzo sociale a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, raggiungendo il culmine in Rachmetev, protagonista di *Čto delat'?* (Che fare?, 1862) di Nikolaj Černyševskij (O. FIGES, *A People's Tragedy: the Russian Revolution 1891-1924*, Pimlico, London 1997, p. 130). Questo valore rientrava inoltre nella retorica di tutti gli schieramenti politici, tanto dei bolscevichi quanto del governo provvisorio di Kerenskij (ivi, p. 411) ed è carico delle speranze utopiche del periodo rivoluzionario: «The revolutionary myth [...] projected the heroism, sacrifice, courage and nobility of those who made and prepared the Revolution. At the end of a vale of tears lay the forbidden space of Utopia conquered at last by the heroes» (R. STITES, *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford UP, New York – Oxford 1989, p. 97). Sulle origini e lo sviluppo dell'idea di sacrificio si veda anche G. PIRETTO, *Il popolo russo e il sacrificio: eroismo, martirio o masochismo?* in R. Ago, a cura di, *Il sacrificio*, Biblink, Napoli 2004.

¹⁴⁴ I. SUCHICH, *Kinderbal'zam sredi kentavrov*, cit., p. 14.

Come nel genere della fiaba, è il corpo a fornire gli indizi che palesano la natura mortale dell'eroe e il suo tentativo di penetrare nel mondo precluso dell'aldilà¹⁴⁵. Nello specifico il bambino non dà segno di nessuno dei comportamenti fisici propri ai neonati (mangiare, piangere, espletare i propri bisogni fisiologici). Non appena la donna non è più percepita come 'madre comune-comunista', ma come singola 'donna' e peggio ancora mercante, le prime dichiarazioni di fratellanza e la protezione offerta svaniscono per lasciare posto a una sorta di tribunale rivoluzionario costituito dai cosacchi che intervengono a nome di un valore superiore e condannano la donna prima allo sfratto dal treno e infine all'esecuzione. L'altro lato della medaglia del comunismo di guerra è l'annientamento dei 'nemici' del popolo, categoria in cui si ricade anche tentando di procurarsi del pane o del sale. La punizione 'preventiva' si determina non sulla base dei 'delitti' commessi, ma sulla minaccia che l'individuo rappresenta per l'avvento del comunismo, e dunque non è più commensurata al singolo atto, ma al significato più ampio che questo riveste nella prospettiva 'escatologica' di una legge e di una giustizia future. La donna viene eliminata sulla base del giudizio sommario di un singolo atto da parte di singoli individui che si sono autoidentificati in un potere giudiziario. Non a caso Lev Krojčik definisce *Konarmija* un «фрагмент истории, повествующий об уничтожении человеческого в человеке, о поругании личности»¹⁴⁶:

И, сняв со стенки верного винта, я смыл этот позор с лица трудовой земли и республики. И мы, бойцы второго взвода, клянемся перед вами, дорогой товарищ редактор, и перед вами, дорогие товарищи из редакции, беспощадно поступать со всеми изменниками,

¹⁴⁵ Può essere l'odore a tradire la mortalità dell'eroe fiabesco: «Запах – один из распространенных в русской народной волшебной сказке признаков тела человека. Мотив запаха появляется в ситуации, когда герой приходит на границу нашего и иного мира или в другой мир. Постоянные характеристики мотива: запах героя воспринимает представитель иного мира, чувствует в своем локусе» (T. KRAJUŠKINA, *Motivy tela i telesnyh sostojanij čeloveka v russkich narodnyh volšebnyh skazkach Sibiri i Dal'nego Vostoka*, Dal'nauka, Vladivostok 2009, pp. 47-48). Propp cita uno studio precedente interamente dedicato al tema: J. POLÍVKA, *Čichám člověčinu — ruský dech, ruskou "kost"*, "Národopisný věstník československý", 17, 1924, ma da qui procede a comparare il motivo con fiabe non slave (americane, africane), e ne deduce che l'eroe «пахнет не просто как человек, а как живой человек. Мертвые, бестелесные не пахнут. [...] Все это показывает, что запах Ивана есть запах живого человека, старающегося проникнуть в царство мертвых» (V. PROPP, *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad 1986, pp. 65-66). Riconoscendo i vivi sulla base del loro odore, i morti invertono una dinamica del mondo terreno e la applicano allo spazio liminale fiabesco. L'uso di valori invertiti – Propp parla di *obratnyj znak* – osservato in Babel' sembra così avere una tradizione ben radicata.

¹⁴⁶ L. KROJČIK, *Neistrebima ljudskaja žestokost'. Avtor – povestvotel' – geroj – auditorija v novelle Sol' (Konarmija I. Babelja)*, "Vestnik VGU", 2, 2005, p. 64.

которые тащут нас в яму и хотят повернуть речку обратно и выстелить Расею трупами и мертвой травой (SSB 2, 127, *Sol'*).

Dal forte contrasto tra gli eventi della trama e la resa della narrazione attraverso il procedimento dello *skaz* emerge una contraddizione più profonda tra la ricerca del bene di cui si sentono investiti i cosacchi – i peccati dei quali sono riconosciuti dal narratore con una nota di compassione commovente («те, то же самое одинокие, по злой неволе насильничают проходящих в их жизни девушек») – e le condizioni impossibili di questa impresa, tra l'idealismo rivoluzionario e i mezzi adoperati per metterlo in atto, nel quadro più ampio di una tragica inconciliabilità «кровавой сущности революции и гражданской войны с наивной верой в созидательную силу стихии, начертавшей на своих знаменах лозунги, зовущие к счастью и справедливости»¹⁴⁷. L'entità astratta sovraindividuale, diafasicamente storpiata in *Raseja*, ha la precedenza sulla vita di una donna in carne e ossa mentre l'atto di violenza dei cosacchi cerca di intervenire, in un tentativo paradossale e del tutto vano, su delle condizioni di vita oggettivamente violente:

— Балмашев простит твоему лиху, — отвечаю я женщине, — Балмашеву оно немногого стоит, Балмашев за что купил, за то и продаст. Но оборотись к казакам, женщина, которые тебя возвысили как трудящуюся мать в республике. Оборотись на этих двух девиц, которые плачут в настоящее время, как пострадавшие от нас этой ночью. Оборотись на жен наших на пшеничной Кубани, которые исходят женской силой без мужей, и те, то же самое одинокие, по злой неволе насильничают проходящих в их жизни девушек... А тебя не трогали, хотя тебя, неподобную, только и трогать. Оборотись на Расею, задавленную болью (SSB 2, 125-126, *Sol'*)...

Nella forma epistolare del racconto, e nel largo ricorso al discorso orale altrui stilizzato in forma scritta, si ha modo di osservare una delle funzioni che lo *skaz* assume nella prosa di Babel', la possibilità di trasmettere una posizione autoriale complessa a partire da un'ambivalenza enunciativa indissociabile da un vacillamento identitario che in momenti di crisi e di trasformazione lascia nel testo la traccia di una negoziazione, di un compromesso etico¹⁴⁸. Non c'è un giudizio autoriale sulla donna, sui cosacchi che la condannano, sui sovietici

¹⁴⁷ Ivi, p. 67.

¹⁴⁸ L. JURGENSON, *Quelques réflexions sur la polyphonie*, cit., p. 39.

o sui polacchi, sugli ebrei, gli ortodossi o i cattolici, tutti sono implicati da un contesto storico che non permette a chicchessia di sottrarsi alla responsabilità collettiva: «Поляки, русские, евреи, украинцы, киргизы, люди, лошади, тачанки, пролетки, телеги, церкви, синагоги, костелы, местечки, хутора, города — все осквернено войной. Смертью»¹⁴⁹. La carne dell'uomo arriva a perdere valore «не потому, что бесценна, а потому, что не существенна»¹⁵⁰ all'interno dell'orizzonte della guerra e della fame, eppure, questa stessa carne «напоминает о себе душами, тоскующими по любви, — телами, рвущимися к совокуплению; соками жизни, брызжащими из сильных, переполненных энергией бойцов Первой Конной»¹⁵¹ e in questa realtà — se non altro estetica — è preservata l'essenza degli uomini.

Pil'njak si accosta al tema della genitorialità privilegiando inizialmente l'ideale di uno 'stato di natura' dell'uomo e della donna e conferendo in seguito un risalto sempre maggiore alle dinamiche sociali e culturali che influenzano gli individui in questa sfera. Nel primo decennio della sua produzione prevale quella che Peter Jensen definisce una morale sessuale o riproduttiva¹⁵², secondo la quale l'amore tra uomo e donna è indissociabile dall'imperativo della procreazione. Il più giovanile dei racconti presenti nella raccolta segue l'incontro e l'accoppiamento tra Demid e Marina, che conducono la propria vita in armonia con la natura e con i propri istinti. Abbiamo già visto come Marina rappresenti, in questo momento della poetica di Pil'njak, l'ideale di una donna interamente sintonizzata sulle sensazioni del proprio corpo, che la indirizzano nelle sue scelte e nelle sue aspirazioni, senza il bisogno di passare attraverso una fase di discernimento intellettuale. Questa sua prerogativa non fa che rafforzarsi con il progredire della sua vita coniugale, coronata dall'esperienza della gravidanza:

С последних дней декабря, с снежного праздника, когда были волки, Марина стала чувствовать, как под сердцем у нее двигался ребенок. Он двигался там внутри, нежно и так мягко, точно гладилося тело поручней из гагачьего пуха. Марина полонила радость, — чуяла только того маленького, кто был внутри ее, кто изнутри взял ее крепко, и бесстыдные, бессвязные слова говорила Демиду (SSPi 1, 319, *God ich žizni*).

¹⁴⁹ L. KROJCIK, *Neistrebima ljudskaja žestokost'*, cit., p. 64.

¹⁵⁰ Ivi, p. 65.

¹⁵¹ Ivi, p. 66.

¹⁵² P. JENSEN, *Nature as Code*, cit., p. 109.

La gioia della maternità è intimamente corporea, espressa dai verbi di percezione *čuvstvovat'* (sentire, provare) e *čujat'* (sentire, subodorare, fiutare), quest'ultimo in particolare connota Marina come la femmina di un animale¹⁵³, viene dall'interiorità più profonda in cui materia e sentimento sono tutt'uno e resiste a una trasmissione verbale ordinaria («бесстыдные, бессвязные слова»), a una comunicazione 'informativa'. A questo proposito Jensen nota che le azioni dei personaggi sono determinate «by the language of their instincts and of their bodies. The reproductive urge [...] is described physiologically without the use of the ready-made terms of civilization»¹⁵⁴. Marina partorisce in primavera, in concomitanza con la rinascita della foresta, a conferma della condizione armoniosa che la lega alla natura circostante: «Весною Марина родила. Весною всполошились и разлились широко реки, зарябились сумрачными, щетинящимися свинцовыми волнами, берега облепили белыми стаями — лебеди, гуси, гагары. В тайге пошла жизнь. Там творилось звериное дело рождения» (SSPi 1, 320, *God ich žizni*). Il testo insiste sul carattere elementare, ferino, dell'accaduto, dall'appena citato «звериное дело рождения» alla «звериная боль, корчащая и рвущая тело» (SSPi 1, 320, *God ich žizni*), fino al dettaglio della pelle di orso su cui è sdraiata la ragazza. Allo stesso tempo, l'icona della Vergine che Marina sistema in un angolo della sua stanza suggerisce l'affacciarsi della 'cultura' in mezzo alla natura: «Развесила симметрично шкуры и тряпки, расшитые ярко-красным и синим, петухами и оленями; повесила в углу образ богоматери» (SSPi 1, 316, *God ich žizni*). Nella logica sincretica che lascia sopravvivere elementi di credenze pagane all'interno della fede cristiana (*dvoeverie*), l'icona funziona anche come un talismano della fertilità e accompagna la protagonista nel suo percorso verso il sacro ruolo di madre¹⁵⁵.

La vita in armonia con il mondo naturale e animale si contrappone alla sofisticazione artificiale della vita di città, dove l'uomo crede di poter sfuggire alla catena pulsionale del ciclo della vita (accoppiamento–riproduzione–morte), finché questa non torna immancabilmente a farsi sentire. Il tema della donna nubile che vive in mezzo alla corruzione cittadina fino a svegliarsi un giorno con il desiderio della maternità e che, conseguentemente, ricerca un rapporto strumentale con un uomo a lei estraneo, o da lei conosciuto in passato, ricorre in più

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ H. HALVA, *Primitivist or Moralist?*, cit., p. 78.

di un racconto di Pil'njak¹⁵⁶. In *Snega* Ksenija si presenta al suo ex marito Polunin – già protagonista di *Polovod'e* (Piena primavera, 1917) e *Smertel'noe manit* (Il richiamo del mortale, 1918) – direttamente dal suo soggiorno parigino:

— Я сюда прямо из Парижа. Это очень странно. Собиралась уезжать к весне в Ниццу, складывала вещи и нашла у себя в гардеробе гнездо мыши; мать убежала и осталось три детеныша, — они были без шерсти и едва ползали. Я все дни проводила с ними, но на третий день умер первый, затем ночью оба остальные... И на утро я стала собираться в Россию, сюда, к вам, где снег, снег... Вы знаете, в Париже нет снега, а у нас скоро Рождество, русское Рождество (SSPi 1, 331, *Snega*).

Nel discorso di Ksenija emergono una serie di contrapposizioni, tra cui la più importante è tra Francia (Parigi, Nizza, l'edonismo) e Russia (il freddo, le nevi, la purezza spirituale, il Natale, anch'esso russo). La presa di consapevolezza di una condizione di inautenticità è innescata dal ritrovamento di un nido di topi appena nati, la cui vista e odore («А вы знаете, как пахнут маленькие мышата? [...] Они пахнут, как новорожденные» SSPi 1, 333, *Snega*) risvegliano in lei un istinto ignorato fino a quel momento nell'abbandono ai piaceri dell'io. A questo punto la donna è presa dal rimpianto della sua relazione passata con Polunin, anch'essa tuttavia associata nella sua memoria alla sfera intellettuale e 'raffinata', lontana dalle caratteristiche più 'grezze' dell'uomo e simboleggiata dalla lettura di Maupassant («А я не простила того июня. А в читальной — тоже по-старому. Помните, мы читали вместе там Мопасса» SSPi 1, 332, *Snega*), chiaramente legato alla sessualità e alla perversione, come è già emerso nella fascinazione esercitata dall'autore francese su Babel'. Se Ksenija rappresenta la donna corrotta della città e dell'Occidente, Polunin è identificato nel polo opposto della vita elementare di campagna, di famiglia, in Russia. A differenza della sua ex moglie, Polunin ha rinunciato alla ricerca di un amore romantico e si è unito a una ragazza semplice, priva di educazione, con la quale ha avuto una figlia:

Алену встретил весной, сошелся быстро, просто, зачав ребенка, — нашед в себе уже не страстные инстинкты, но инстинкт отцовства. Алена в дом пришла без венчания, тоже уже после весенней любви, пришла вечером, поставила в кухне на скамью свой сундучок,

¹⁵⁶ P. JENSEN, *Nature as Code*, cit., pp. 111-112.

прошла в кабинет, сказала тихо: — Вот я. Пришла, — и платком утерла уголки губ, красивых еще очень и скромных (SSPi 1, 330-331, *Snega*).

L'apprezzamento del suo legame con Alëna – personaggio in cui si espande la linea narrativa di *Smertel'noe manit* – deriva dall'esaurirsi della passione ai tempi del primo amore, e dall'accettazione di una quotidianità prosaica, all'insegna della realizzazione dei propri doveri coniugali e riproduttivi. Il ritorno di Ksenija da Parigi genera scompiglio in questo equilibrio, forse più precario di quanto Polunin voglia lasciar intendere.

Il tema della genitorialità percorre il racconto in modo piuttosto astratto, talvolta riducendosi a un argomento di conversazione, come quella tra Ksenija e Vera:

— А любовь?

— Нет. Любви — нет.

— Но вы же ведь замужем?

— Я хочу ребенка.

Ксения Ипполитовна сидела с ногами на диване, поднялась на колени, протянула руку, крикнула:

— А-а? Ребенка! Это не инстинкт?

— Это закон (SSPi 1, 335, *Snega*).

Passato il periodo delle discussioni infervorate su una nuova pratica dell'amore e del sesso risalente agli anni della Rivoluzione, dal 1921 il matrimonio viene riproposto quale istituto sociale fondamentale, necessario alla costruzione della famiglia, «the smallest political unit in the land, the most intimate Party cell»¹⁵⁷. In un contesto di desessualizzazione della donna e dei rapporti tra i generi, i racconti di Pil'njak rappresentano una versione piuttosto 'eretica' della questione; lo stesso desiderio di avere dei figli assume una valenza istintiva che cozza con il primato accordato alla produzione (*proizvodstvo*) sulla riproduzione (*vosproizvodstvo*) nella nuova società sovietica: come osserva Eliot Borenstein, «Emancipated

¹⁵⁷ E. NAIMAN, *Sex in Public: the Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton University Press, Princeton 1997, p. 88. Riguardo alla perdurante necessità della famiglia come collante della società Eric Naiman afferma che «From the start of NEP the Soviet state rapidly conceded that it could not provide for all social needs, and most Soviet educators and jurists found themselves compelled to defend the institution of marriage and the narrowly focused responsibilities it imposed on its citizens. Advocates of the family's abolition were berated for abandoning a materialist's realistic perspective. Like government, the family would eventually wither away, but for the time being its survival was — along with the reintroduction of capitalism — an economic necessity» (ibidem).

from domestic chores, women were expected to replace (or at least supplement) their second-class reproductive labor with more valuable efforts in the productive sphere»¹⁵⁸. Ksenija rappresenta uno spirito storico e culturale in cui la maternità si configura come desiderio individuale in un quadro di realizzazione personale che viene temporaneamente a combaciare con l'espressione di una forza più grande di lei, da qui l'opposizione, nelle battute finali tra lei e Vera, tra istinto e legge, tra impulso irrazionale e razionale, uno relativo alla donna nell'ordine naturale, l'altro alla donna nell'ordine sociale. Nell'ultimo confronto tra Ksenija e Ippolit emerge tutta la sua urgenza di essere riconosciuta nella sua capacità di diventare madre e nella validità del suo desiderio. La necessità del corpo viene ricondotta a un piano astratto e sovraindividuale, inserito in un disegno a suo avviso immutabile:

Быть может, правы Архиповы, — когда умно — надо убить, когда умно — надо родить. Разумно, умно, честно... — Ксения Ипполитовна говорила тихо, тоном мечтательным, замолчала на минуту, выпрямилась, стала говорить быстро, горячо, неровно: — Вы меня любите? А вы хотите меня — как женщину? — целовать, ласкать, — понимаете? Нет, молчите! Меня, очищенную, — я приду к вам так, как вы ко мне в том июне... Вы не поняли о мышах? Или так. Вы заметили, вы думали о том, что в жизни человек не меняется и остается одним навсегда? Нет, подождите... Было сотни религий, сотни этик, эстетик, наук, философских систем — и все менялось и меняется, и не меняется только одно, что все, все живущие, — и человек, и рожь, и мышь, рождаются, родят и умирают... Я собиралась в Ниццу, там ждал меня любовник, нашла мышат, и вдруг мне безумно захотелось ребенка, маленького, милого, моего, — и я вспомнила о вас..! И я уехала сюда, в Россию, чтобы родить свято... Я могу родить! (SSPi 1, 340, *Snega*).

Non sarebbe tuttavia giusto considerare Ksenija un personaggio unilaterale: sebbene rappresenti la vita artificiale della città e i (dis)valori dell'Occidente, essa riconosce la validità del paradigma vitale proposto da Pil'njak – in cui uomini, animali e piante sono accomunati dallo stesso destino («и человек, и рожь, и мышь, рождаются, родят и умирают») – espresso da Browning in parole molto simili a quelle della protagonista: «Beyond time, history, philosophy, religion, and science stands one preeminent and immutable truth: all live to reproduce»¹⁵⁹. Caduti tutti gli involucri romantici, la richiesta di Ksenija rischia però di ridurre

¹⁵⁸ E. BORENSTEIN, *Men Without Women*, cit., p. 16.

¹⁵⁹ G. BROWNING, *The Art of Boris Pilniak*, "Russian Literature", 16, 1984, p. 1.

Polunin a mero ‘strumento biologico’ necessario al raggiungimento della maternità tanto desiderata. Quella proposta da Ksenija è una relazione artificiale volta a saziare un vuoto interiore¹⁶⁰, l’esigenza di trovare un senso alla vita nel portare a compimento la propria finalità riproduttiva:

— Я хочу здесь зачать, понести и родить ребенка. У меня под сердцем пусто. Хотите быть отцом моего ребенка? — Встала, выпрямилась, пристально посмотрела в глаза Полунина.
— Что вы говорите, Ксения? — Полунин спросил тихо, серьезно, горько. — Что я хочу, я сказала. Я хочу ребенка. Дайте мне ребенка, а потом уходите, куда... к своей Алене... (SSPi 1, 340-341, *Snega*)

Nel passaggio da *God ich žizni* a *Snega*, dal contesto della foresta al contesto della città (grande o piccola), la morale riproduttiva di Pil’njak si complica con il palesarsi di alcuni limiti sociali agli impulsi biologici, che nel caso di Ksenija e Polunin prendono la forma di rapporti coniugali e familiari preesistenti. Dal testo non emerge un giudizio nei confronti di Ksenija, la prima a dichiararsi ‘impura’ (*nečistaja*); la forza impellente dei suoi bisogni insoddisfatti è sufficiente a ‘punirla’ per essersi discostata dal ciclo naturale della vita, in cerca di piaceri più sofisticati e intensi. Per Browning Pil’njak resta uno scrittore romantico, affezionato alle allegorie ‘implicite’, tramite le quali caratterizzerebbe i suoi personaggi-‘manichino’, «interesting mainly for the ideas which shroud them»¹⁶¹. A nostro avviso, questa riduzione ‘all’osso’ dei personaggi deriva dal procedimento stilistico applicato ai processi elementari dell’esistenza nell’opera di Pil’njak. I personaggi appaiono in una prospettiva ‘biblica’¹⁶² che mette in primo piano la componente genealogica.

Il tema della genitorialità torna con diverse sfumature in altri racconti di Pil’njak: dalla funzione sociale che svolge il ruolo riproduttivo della donna, e la regolamentazione da parte dei poteri istituzionali («англичане пускали в Палестину гехолуцев только до сорока лет, так как, должно быть, люди после сорока лет уже не годились для палестинского режима» SSPi 3, 335, *Rasskaz o ključach i gline*), alle circonvoluzioni del desiderio che cerca di rompere

¹⁶⁰ Al polo opposto si situa invece l’esperienza di Marina, che sente come «под сердцем у нее двигался ребенок» (SSPi 1, 319, *God ich žizni*).

¹⁶¹ G. BROWNING, *Boris Pilniak: Scythian at a Typewriter*, Ardis, Ann Arbor 1985, p. 86.

¹⁶² Browning parla di una qualità biblica delle descrizioni di Pil’njak in opposizione a uno stile descrittivo epico, ossia esaustivo e lineare (G. BROWNING, *The Art of Boris Pilniak*, cit., p. 10).

dei legami ‘spirituali’ maschili, come lo scambio di croci tra due marinai («Я тебя очень люблю, потому что ты красивая женщина и хорошая жена моего друга, [...] но с тобой я никогда не согрешу против моего друга, хотя, быть может, и хотел бы согрешить» SSPi 2, 490, *Grego-Trimuntan*), e le ricadute di questi eventi sul destino dei figli (la figlia di Andrej si convincerà, su incoraggiamento di sua madre, che il suo vero padre è Nikolaj).

Una seconda linea tematica è l’immutabilità del ciclo di vita e di morte, una legge a sé stante che non si sottomette alle logiche della cultura. Questa idea viene proposta e riproposta, a partire dalla sua manifestazione nel regno animale (già presente in uno dei primi racconti di Pil’njak, *Celaja žizn’*, Una vita intera, 1916). Nella città dei cervi Nara, il personaggio ‘G.’ è impegnato nello studio

таинственную жизнь паучих пород, — и таинственную, и жестокую, и трагическую, где самки поедают самцов в тот час, как самцы оплодотворят их, где сильный побеждает слабого в открытом бою, где слабый, но хитрый (или умный), побеждает сильного, но глупого, где нет никакого равенства, где справедливость строится на силе и все судится единственным судом — смертью (SSPi 3, 357, *Olenij gorod Nara*).

Gli uomini hanno costruito rituali più complicati, miti e letterature, istituti e normative intorno alla necessità della vita, della riproduzione e della morte, ma i nudi fatti dell’esistenza, tanto umana quanto animale, restano questi per Pil’njak:

облегчающая правда: он понял, что жива жизнь жизнью, землей, тем, что каждую весну цветет земля и не может не цвести, и будет цвести, пока есть жизнь — и острою болью захотелось, чтобы здесь на террасе [...] стали его дочь Катюша и сын Анатолий, стали к косяку двери и отмерились бы, и мерились бы так, пока не возрастут, — пусть не будет его, пусть идет новая жизнь (SSPi 1, 452, *Staryj dom*)!...

Il mal di testa che il protagonista contrae per via degli odori forti può essere letto come l’immagine dell’intenso e vano sforzo mentale che l’uomo continuamente compie per far rientrare gli eventi-limite dell’esistenza in una griglia logica priva di contraddizioni. Si esprime

qui un altro tema fondamentale dell'opera di Pil'njak, il valore relativo di tutte le ideologie, sussunte nell'asserzione eraclitea che 'tutto scorre, tutto trascorre'¹⁶³:

И тогда стало на минуту, в этой бодрой отреченческой радости, — больно, потому что все проходит, все протекает. Под террасой, как и при бабке, буйничала сирень, пахнула так, что могла заболеть голова, — и к запаху сирени едва-едва примешивался запах тления, потому что за террасу выливали помой (SSPi 2, 452, *Starj dom*).

Il profumo inebriante dei lillà si mischia inesorabilmente al fetore delle acque nere; il rifiuto, lo scarto – come abbiamo visto nel secondo capitolo – è parte organica della creazione, della vita, presente in nuce dal suo primo apparire. Così la disponibilità sensoriale dell'uomo capta più lucidamente dell'intelletto il mistero dell'inestricabilità tra vita e morte. Il motivo della fragilità dell'intelletto prosegue nell'incipit del racconto che dà il titolo alla raccolta, *Rasplēsnuoe vremja* (1926):

время чрезвычайно тесно, а мозги, как кувшин с водой, надо беречь, чтобы не расплескать мысли. Необходимо писать, словами и образами можно беременеть и — можно орать, как закричала бы, должно быть, кошка, если бы ей не дали возможности разродиться, и поистине по-кошачьи надо иной раз кричать, что «нету дома, снимите телефонную трубку!» — Чтобы писать — надо никуда не спешить и беречь свой кувшин мозгов, не расплескать (SSPi 2, 478, *Rasplēsnuoe vremja*).

L'immagine della gatta in procinto di partorire torna in posizione forte di explicit (SSPi 2, 486), costituendo in tal modo un «refrain»¹⁶⁴, procedimento di accumulazione di motivi apparentemente non correlati in cui Browning rintraccia delle possibili chiavi di lettura dei testi. La ragione non è onnipotente, ma simile a una brocca piena d'acqua e per questo Pil'njak parla di cervello, organo integrante del corpo, materia fisica fragile e limitata.

La condizione di una gravidanza 'intellettuale', in particolare in relazione all'attività della scrittura, richiama da vicino la stessa immagine presente in *Detstvo Luvers*, quando Ženja domanda a Liza «про то, чувствуешь ли ты, что вот сделаешь шаг — и родишь вдруг» (PSSPa 3, 80). Il percorso di maturazione della ragazza, che consiste nel riconoscimento dentro

¹⁶³ G. BROWNING, *The Art of Boris Pilniak*, cit., p. 3.

¹⁶⁴ Ivi, p. 9.

di sé della responsabilità per il prossimo e della presenza della figura generativa di sua madre, sfocia nella consapevolezza di avere in sé una origine creativa complessa, capace di dare la vita in forme diverse.

Per quanto riguarda la gravidanza della signora Luvers, in casa non ne viene fatta menzione e Ženja può soltanto intuirlo notando la sua somiglianza della madre con la serva Aksin'ja, anch'essa incinta¹⁶⁵, oppure osservando i mutamenti nel rapporto tra i genitori, fino a quel momento piuttosto freddo, quando non esplicitamente teso. Questi cambiamenti si ripercuotono su tutti i membri della famiglia, un sistema in cui è sufficiente che un solo elemento si sposti perché tutta la struttura ne sia trasformata:

Отец был необычайно ласков с детьми и часто провожал мать в город. Они возвращались вместе и казались радостны. А главное, оба были спокойны духом, ровны и приветливы, и когда мать урывками, с шутивой укоризной взглядывала на отца, то казалось, она черпает этот мир в его глазах, некрупных и некрасивых, и изливает его потом своими, крупными и красивыми, на детей и окружающих (PSSPa 3, 42-43, *Detstvo Luvers*).

Più il corpo della madre muta, più essa viene percepita come distante ed estranea. Nel momento in cui, in preda alle doglie, rientra da teatro, la figlia non ne riconosce la voce, distorta in urla ferine, preannunciate nel testo dal motivo dei cinesi¹⁶⁶, dell'Asia, di un pericolo in agguato nella notte:

¹⁶⁵ L'accostamento che Ženja opera tra le due è analizzato da Gorelik come un procedimento di slittamento semantico (L. GORELIK, *Rannjaja proza Pasternaka. Mif o tvorenii*, Smolenskij Gos. Pedagogičeskij Univ., Smolensk 2000, pp. 118-119). Il tratto in comune viene individuato non nello stato fisico, ma in una manifestazione linguistica, la pronuncia, tra le altre, della parola *Predteča* (Precursore), epiteto attribuito in ambito ortodosso al Battista.

¹⁶⁶ Il motivo costituisce un vero e proprio topos della letteratura russa. Per approfondimenti si rimanda a G. NIVAT, *Du 'Panmongolisme' au 'Mouvement Eurasien': Histoire d'un thème littéraire*, "Cahiers du Monde russe et soviétique", 7, III, 1966; B. MAGGS, *Russia and «Le Rêve Chinois»: China in Eighteenth Century Russian Literature*, Voltaire Foundation, Oxford 1984; A. LUKIN, *The Bear Watches the Dragon: Russia's Perceptions of China and the Evolution of Russian-Chinese Relations since the Eighteenth Century*, M.E. Sharpe, Armonk – London 2003; D. VAN DER OYE, *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, Yale University Press, New Haven 2010; V. TOLZ, *Russia's Own Orient: The Politics of Identity and Oriental Studies in the Late Imperial and Early Soviet Periods*, Oxford University Press, New York, 2011; D. NOVOKHATSKIY, *Central Asia in Contemporary Russian Literature: Among Nostalgia, Trauma and Orientalism*, "Eurasistica" 15, 2020; L. Gromova-Opul'skaja, red., *Vostok v russkoj literature XVIII – načala XX veka*, IMLI RAN, Moskva 2004; P. ALEKSEEV, *Konceptosfera oriental'nogo diskursa v russkoj literature pervoj poloviny XIX v.: Ot A.S. Puškina k F.M. Dostoevskomu*, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk 2015; E. ČAČ,

Это не вор. Их много, и они топчут и говорят громко, как днем. Вдруг, как зарезанный, кто-то закричал на голос, и что-то поволокли, опрокидывая стулья. Это кричала женщина. Женя понемногу признала всех; всех, кроме женщины. Поднялась неимоверная беготня. Стали хлопать двери. Когда захлопывалась одна, дальняя, то казалось, что женщине затыкают рот. Но она снова распаивалась, и дом ошпаривало жгучим, полосующим визгом. Волосы встали дыбом у Жени: женщина была мать, она догадалась (PSSPa 3, 74, *Detstvo Luvers*).

In ciò che è più familiare irrompe ciò che è più estraneo, in un procedimento inverso a quello che vede nella Motovilicha, nei cinesi e infine in Cvetkov, apparentemente lontanissimi da Ženja, qualcosa di intimamente suo (*svoë*). Il tabù che circonda il corpo (in generale, e il corpo femminile in particolare) impone alle urla di tacere, e il terribile mistero della nascita ha luogo dietro una porta chiusa a chiave, nonostante le rimozioni di Serëža: «“Не смей на ключ!” — “Все — свой”» (PSSPa 3, 74, *Detstvo Luvers*). La serva Ul’jaša interviene per tracciare un confine invalicabile tra lo spazio permesso e quello della camera dei genitori, proibito dal momento in cui accoglie la manifestazione simultanea di eventi legati al corpo, al sesso e alla morte (il parto è prematuro e il bambino nasce morto). Lo spazio di Ženja viene ulteriormente manipolato quando le viene annunciato che passerà i successivi giorni a casa di Liza, spostamento motivato dalla ‘malattia’ della madre.

Lo sviluppo del tema della paternità può essere seguito nel racconto *Vozdušnye puti*, dove la dinamica triangolare tra i personaggi ricorda l’incerta paternità di Marija in *Grego-Trimuntan*. Nella versione di Pasternak il personaggio del marinaio è innamorato della moglie di un suo caro amico. Questi ultimi hanno un bambino e Dmitrij è impaziente di condividere le sue nuove emozioni con Lëva:

Муж горел нетерпением поскорей посвятить приятеля в глубокий смысл еще не вовсе опостылевшего ему отцовства. Так бывает. Несложное происшествие едва ли не впервые столкнуло вас с прелестью самобытного смысла. Это столь ново для вас, что вот случится

«Orientalizm» Serebrjanogo veka: fakty i nabljudenija, SPbGUPTD, Sankt-Peterburg 2016. Pil’njak eredita il motivo da Andrej Belyj e lo sviluppa in particolare nei racconti *Ego Veličestvo Kneeb Piter Komandor* (1920) e *Sankt-Piter-Burch* (1921) – il ‘dittico pietroburghese’ – costruiti su antinomie come Est – Ovest, Mosca – Pietroburgo: «[P]азвивается мотив каменной Китайской стены, который ведет автор на параллельной тематической линии Китая, тематизируя противопоставление Запада и Востока, с явной отсылкой к роману Андрея Белого как на уровне опорных концептов повествования, так и на уровне отдельных реминисценций» (N. GRJAKALOVA, *Istoričeskaja real’nost’ i prostranstvo teksta*, cit., p. 420).

человек, обогнувший весь свет, всего навидавшийся и имеющий, казалось бы, что порассказать, а вам кажется, что в предстоящей встрече слушателем будет он, а вы — поражающе его ум трещоткой (PSSPa 3, 87, *Vozdušnye puti*).

Nel corso della storia il bambino scomparso viene dichiarato da Lëlja figlio ora dell'uno e ora dell'altro. La paternità è definita come la meraviglia di un senso originario, rivelazione che supera le conoscenze e le esperienze acquisibili nei viaggi, e soprattutto si pone come fonte di un racconto altrettanto meraviglioso¹⁶⁷. Concordi con Caramitti nel ritenere il racconto un «testo di raccordo, di programma, di specchio e di transizione attraverso il quale si può leggere molto a fondo nel percorso pregresso e futuro della parola poetica»¹⁶⁸, il tema della paternità va inteso anche in prospettiva metapoetica, dunque rispetto all'atto creativo e alla possibilità, o meno, di ricondurlo a un'unica fonte in maniera univoca e definitiva. In questo senso la parola poetica non è un rapimento soltanto al suo nascere (la scomparsa del bambino), ma anche nel momento in cui viene fatta circolare, condivisa, ormai irraggiungibile per il suo creatore. Questa lettura non vuole oscurare l'interpretazione più 'narrativa' del racconto, in cui il testo si profila non da ultimo come «manifesto contro le purghe lievi»¹⁶⁹ degli anni Venti, ma semplicemente sottolineare quella stratificazione di discorsi più o meno sotterranei che permea qualsiasi scritto di Pasternak. La 'scoperta' di qualcosa di nuovo coincide intrinsecamente con una perdita, una rinuncia, eppure questa consapevolezza è gioiosa, come suggerisce il desiderio di Lëva di fare un bagno in mare quando viene a sapere di essere padre per la prima volta. La comparsa del motivo acquatico, profondamente vitale in Pasternak, è significativa¹⁷⁰:

Нельзя никак долбить человеку, что то, чего у него минуту назад не было и вдруг явилось, есть не находка, а утрата. Он припоминал, какую беззаботность и свободу сразу испытал он, лишь только поверил ее басне, и как тотчас же пропала у него всякая охота к дальнейшему обшариванию рвов и канав, а захотелось купаться (PSSPa 3, 96, *Vozdušnye puti*).

¹⁶⁷ Ricordiamo che il primo figlio di Pasternak, Evgenij, nasce nel 1923, l'anno precedente alla prima pubblicazione di *Vozdušnye puti*.

¹⁶⁸ M. CARAMITTI, *Vozdušnye puti: binari in aria e metapoetica autocitazionale nel funambolico universo metonimico di Pasternak* in M. Ciccarini, N. Marcialis, G. Ziffer, a cura di, *Kesarevo Kesarju*, cit., p. 61.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ Il motivo è presente a vari livelli del testo, a partire da quello onomastico «Lë(va)/lja», in cui fa capolino «l'essenziale *лѣт* del *ливень*», ulteriormente ricalcato dal cognome parlante di Lëva: Polivanov» (M. CARAMITTI, *Vozdušnye puti*, cit., p. 62).

Senza il momento essenziale di ‘dispossessionamento’, per usare un concetto di Italo Calvino¹⁷¹, e di separazione l’atto poetico non avrebbe il valore che l’autore gli riconosce: fonte inesauribile di relazioni nuove, la poesia è viva della partecipazione dei lettori-autori in ogni sua riscoperta, ricostituzione e riconsegna al mondo della significazione. Ciò non toglie, ma implica anzi il rischio che la propria creazione, come la propria prole, possa imbattersi nelle forze distruttive del mondo, dalla censura al travisamento intenzionale, dalla strumentalizzazione fino alla condanna a morte cui va incontro l’ormai cresciuto Toša, ennesima figura del *čelovek voobščē* (lett. persona in generale), l’«uomo in quanto tale»¹⁷² ossia il prossimo in senso cristiano, presente anche nel finale di *Detstvo Luvers* e ‘identificato’ con un altro personaggio che muore, Cvetkov. Così se «l’atto della nominazione come creazione, presupposto e motore dell’esistenza, è uno degli essenziali nuclei tematici»¹⁷³, l’assenza di un nome coincide con l’impossibilità finale di intervenire una seconda volta nel destino del proprio (?) figlio. Se la morte dell’altro, chiunque esso sia, si rivela come la morte di una parte di sé, l’incertezza sulla paternità non appare una condizione limitante, ma rappresenta la necessità di assumersi una responsabilità radicale nei confronti dell’Altro, del *čelovek voobščē*.

3.3. Il corpo degli altri, un agente contaminante?

3.3.1. Ebrei

Se da una parte, gli ebrei di *Konarmija* sono legati agli spazi interni, alla casa, al mondo della cultura e dell’intelletto – con le parole di Sicher, «the dead past, passivity, and emasculation»¹⁷⁴ – in contrapposizione ai cosacchi, che dominano il mondo esterno, la natura,

¹⁷¹ In merito a questo discorso è di particolare interesse il saggio incompiuto di Italo Calvino *La poubelle agréée* (1974-1976), in cui viene sviluppata l’idea della scrittura come spazzatura domestica, l’idea della vita ‘postuma’ dell’opera, posteriore al suo ‘dispossessionamento’ da parte dell’autore: «Capisco ora che avrei dovuto cominciare il mio discorso distinguendo e comparando i due generi di spazzatura domestica, prodotti della cucina e della scrittura, il secchio di rifiuti e il cesto della carta straccia. [...] E distinguere e comparare il diverso destino di ciò che cucina e scrittura non buttano via, l’opera, quella della cucina mangiata, assimilata alla nostra persona, quella della scrittura che una volta compiuta non fa più parte di me e che ancora non si può sapere se diventerà alimento d’una lettura altrui, d’un metabolismo mentale, quali trasformazioni subirà passando attraverso altri pensieri, quanta parte trasmetterà delle sue calorie, e se le rimetterà in circolo, e come. Scrivere è dispossessionarsi non meno che il buttar via, è allontanare da me un mucchio di fogli appallottolati e una pila di fogli scritti fino in fondo, gli uni e gli altri non più miei, deposti, espulsi» (I. CALVINO, *La poubelle agréée*, “Paragone. Mensile di arte figurativa e letteratura”, 324, febbraio 1977, pp. 19-20).

¹⁷² B. PASTERNAK, *L’infanzia di Luvers*, trad. M. Caramitti in M. Caramitti, a cura di, *Sogni*, cit., p. 307.

¹⁷³ M. CARAMITTI, *Vozdušnye puti*, cit., p. 67.

¹⁷⁴ E. SICHER, *Babel in Context*, cit., p. 71.

l'azione libera e violenta, dall'altra la loro presenza è spesso ricondotta a immagini di animali, in un procedimento in cui la componente culturale è talmente degradata da diventare grottesca. La prima di simili occorrenze si incontra nel racconto introduttivo del ciclo, marcandone da subito una delle linee topiche: «Два еврея снимаются с места. Они прыгают на войлочных подошвах и убирают обломки с полу, они прыгают в безмолвии, по-обезьяньи, как японцы в цирке, их шеи пухнут и вертятся» (SSB 2, 44, *Perechod čerez Zbruč*). Il motivo zoomorfo si aggiunge ad altri segni di alterità, dal tratto di estraneità esotica legato ai giapponesi alla esasperata e ridicola natura dei movimenti, definiti circensi per trasmettere un senso di forzatura e di disallineamento con il contesto in cui si inseriscono. Nel suo studio sulla costruzione dell'immagine dell'ebreo nell'immaginario europeo, in cui viene incluso quello russo, Leonid Livak fa osservare la tradizione esegetica relativa alle scimmie, figure demoniache spesso ricondotte a Satana, massimo esempio di «simia Dei»¹⁷⁵.

Un'altra componente ascrivibile alla concettualizzazione del corpo dell'ebreo in un senso che lo allontana dal resto della società cristiana marcandolo come 'diverso' è paradossalmente la sua maggiore virilità e potenza sessuale¹⁷⁶, cui simbolicamente si associa l'immagine dell'oca. Si tratta di una superiorità prettamente fisica che denota il carattere materiale, sensuale e dunque peccaminoso degli ebrei, visti come una minaccia per la popolazione femminile. Allo stesso tempo l'insistenza sulla corporalità degli ebrei li identifica invece con i personaggi femminili: «this very insistence on embodiedness that marks the male Jew as being female, for maleness in European culture has frequently carried a sense of not-being-a-body, while the body has been inscribed as feminine»¹⁷⁷. Da questo punto di vista nell'immaginario russo «there could hardly be more antithetical male types than the Cossack and the Jew: one is the primal, violent man, the other is the weak, effeminate victim»¹⁷⁸. Il senso di minaccia sessuale riscontrato nei confronti degli ebrei non fa parte del mondo di *Konarmija*. Pur volendo considerare l'oca sgozzata in *Moj pervyj gus'* un sostituto zoomorfo di Ljutov, l'episodio sarebbe da leggere nel senso di un'affermazione della violenza a discapito della propria identità, finalizzato all'inclusione nella comitiva dei cosacchi. Questi ultimi, poi, non si

¹⁷⁵ L. LIVAK, *The Jewish Persona in the European Imagination*, cit., p. 76.

¹⁷⁶ Ivi, p. 78.

¹⁷⁷ D. BOYARIN, *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1997, p. 8.

¹⁷⁸ E. BORENSTEIN, *Men Without Women*, cit., p. 73.

fanno scrupolo di macellare gli ebrei come fossero animali, preoccupandosi tuttalpiù di non sporcarsi di sangue, da un punto di vista che Suchich definisce epico-oggettivo¹⁷⁹:

Еврей затих и расставил ноги. Кудря правой рукой вытащил кинжал и осторожно зарезал старика, не забрызгавшись. Потом он стукнул в закрытую раму. — Если кто интересуется, — сказал он, — нехай приберет. Это свободно... (SSB 2, 120, *Berestečko*).

L'ipertrofia di certi tratti del corpo nelle descrizioni degli ebrei si accompagna all'ipotrofia di altri, come la statura, e alla malformazione o deformità: «И ко мне подскочил реб Мордхэ, давнишний шут с вывороченными веками, горбатый старикашка, ростом не выше десятилетнего мальчика» (SSB 2, 81, *Rabbi*). Anche in questo caso notiamo una certa asimmetria nelle pose di Mordche, a partire dai suoi saltelli che ricordano un giullare, mentre la gobba lo avvicina grottescamente sia a un bambino che a un vecchio.

Una prima descrizione della popolazione ebraica della Galizia come gruppo unitario, successiva agli episodi di ambiente ebraico di *Rabbi* e *Gedali*, viene offerta dopo circa un terzo della raccolta. La struttura contrastiva del passaggio – gli ebrei della Galizia sono confrontati con quelli del Sud della Russia, presumibilmente di Odessa – ricorda l'incipit di *Zapiski ochotnika* (Memorie di un cacciatore, 1852) di Ivan Turgenev¹⁸⁰:

Узкоплечие евреи грустно торчат на перекрестках. И в памяти зажигается образ южных евреев, жовиальных, пузатых, пузырящихся, как дешевое вино. Несравнима с ними горькая надменность этих длинных и костлявых спин, этих желтых и трагических бород. В страстных чертах, вырезанных мучительно, нет жира и теплого биения крови. Движения галицийского и волынского еврея несдержанны, порывисты, оскорбительны для вкуса, но сила их скорби полна сумрачного величия, и тайное презрение к пану безгранично. Глядя на них, я понял жгучую историю этой окраины, повествование о

¹⁷⁹ I. SUCHICH, *Kinderbal'zam sredi kentavrov*, cit., p. 24.

¹⁸⁰ «Кому случалось из Болховского уезда перебираться в Жиздринский того, вероятно, поражала резкая разница между породой людей в Орловской губернии и калужской породой. Орловский мужик невелик ростом, сутуловат, угрюм, глядит исподлобья, живет в дрянных осиновых избушках, ходит на барщину, торговлей не занимается, ест плохо, носит лапти; калужский оброчный мужик обитает в просторных сосновых избах, высок ростом, глядит смело и весело, лицом чист и бел, торгует маслом и дегтем и на праздникам ходит в сапогах» (I. TURGENEV, *Zapiski ochotnika*, Nauka, Moskva 1991, p. 5). Sulle convergenze tra Konarmija e *Zapiski ochotnika* si veda anche I. SMIRIN, *K probleme tradicii N.V. Gogolja i I.S. Turgeneva v «Konarmii» I. Babelja* in S. Čumakov, red., *Rol' tradicii v razvitii literatury i fol'klora*, Permskij gos. ped. institut, Perm' 1974, p. 34 ss.

талмудистах, державших на откупу кабаки, о раввинах, занимавшихся ростовщичеством, о девушках, которых насиловали польские жолнеры и из-за которых стрелялись польские магнаты (SSB 2, 87-88, *Učenie o tačanke*).

Nel caso di Turgenev i contadini della provincia di Orlov sono giudicati arretrati rispetto a quelli della più florida provincia di Kaluga e il loro aspetto fisico è correlato alle abitazioni e, più in generale, alle risorse naturali della provincia, in un'ottica di determinismo materialistico per cui l'opera ottocentesca ricevette attenzione anche dai critici sovietici. La categoria dei primi versa in condizioni peggiori e si distingue per un aspetto cupo e una statura bassa, mentre nel caso di Babel' la miseria degli ebrei polacchi viene proiettata a livello fisico su corpi lunghi e magri, la cui scarsità – una scarsità quasi ontologica – è appesantita dal vettore verticale delle tragiche barbe gialle. La passività di queste figure viene bilanciata dal disprezzo che esprimono per i padroni con i loro movimenti bruschi e ineleganti. In entrambi gli autori i corpi si costituiscono come materia narrante, esteriorità da cui si attinge a una storia.

Le due opere hanno più di un tratto in comune: l'indefinibilità del genere, il narratore sfuggente, menzionato per nome in un solo racconto, la storia editoriale articolata, la bassa incidenza dell'elemento narrativo, la profonda vena lirica, i numerosi titoli-toponimi¹⁸¹. In generale l'orizzonte geografico rappresenta nei due cicli il contenitore delle storie: se in *Zapiski ochotnika* gli spostamenti del protagonista sono definiti dalle sue solitarie uscite a caccia, in *Konarmija* essi sono sovradeterminati dal contesto collettivo della campagna militare. La violenza si intensifica con Babel', passando dal contesto venatorio a quello bellico. Una delle differenze fondamentali si pone a livello linguistico. Nel caso di Turgenev viene mantenuto, all'interno di un processo di appropriazione letteraria del materiale folclorico, rurale e contadino, il punto di vista e il registro linguistico – salvo nei dialoghi – della classe nobiliare; Babel', dal canto suo, abdica di frequente alla preminenza del suo narratore intellettuale, lasciando che il discorso altrui penetri in vario modo nel testo, dallo spazio circoscritto del discorso diretto a interi racconti delegati a narratori secondari, in cui lo *skaz* è libero di dettare una visione alternativa del mondo (in particolare in *Pis'mo*, *Žizneopisanie Pavličenko*, *Matveja Rodionyča*, *Konkin*, *Sol'*, *Prodolženie istorii odnoj lošadi*). Anche per quanto riguarda il genere,

¹⁸¹ «Тяготение к документальной точности, необходимой в очерке, как жанре исследовательском, сказалось в “географических” заглавиях ряда очерков. У Тургенева: “Льгов”, “Лебедянь”, “Малиновая вода”, “Бежин луг”. У Бабеля: “Берестечко”, “Замостье”, “Чесники”, “Путь в Броды” и др.» (ivi, p. 37).

entrambe le opere si distinguono per una particolare ambiguità: *Zapiski ochotnika* appare ora al limite del bozzetto fisiologico, ora più simile a dei poemetti in prosa, altrove non è estranea alle note dell'elegia, dell'agiografia, del racconto fantastico o picaresco, tra le definizioni proposte dalla critica spiccano quelle di «quadretti di vita quotidiana inserite in una cornice lirica»¹⁸², «lyrical tales» o «narrative excursions»¹⁸³, «poetic essays»¹⁸⁴ e «fictional form of nature writing»¹⁸⁵. Di *Konarmija* si è parlato come di «an epic, a lyric poem, a baroque novel, a novel of stories, a loose collection of stories unified by a theme, and a series of anecdotes»¹⁸⁶ o di un'epopea lirica¹⁸⁷.

Per tornare al corpo dell'ebreo spesso in *Konarmija* si tratta di un corpo morto, in una struttura circolare che si apre con la coppia della donna incinta e del padre morto accanto al quale si trova a dormire Ljutov – «Она поднимает с полу худые ноги и круглый живот и снимает одеяло с заснувшего человека. Мертвый старик лежит там, закинувшись навзничь. Глотка его вырвана, лицо разрублено пополам, синяя кровь лежит в его бороде, как кусок свинца» (SSB 2, 44-45, *Perechod čerez Zbruč*) – fino all'ultimo racconto con il corpo moribondo del figlio del rabbino, «принца, потерявшего штаны», più alta incarnazione del 'principio evangelico' attivo nell'opera:

И я узнал Илью, сына житомирского рабби. Я узнал его тотчас, Василий. И так томительно было видеть принца, потерявшего штаны, переломанного надвое солдатской котомкой, что мы, переступив правила, втащили его к себе в вагон. Голые колени, неумелые, как у старухи, стукались о ржавое железо ступенек; две толстогрудые машинистки в матросках волочили по полу длинное застенчивое тело умирающего. Мы положили его в углу редакции, на полу. Казаки в красных шароварах поправили на нем упавшую одежду. Девицы, уперши в пол кривые ноги незатейливых самок, сухо

¹⁸² «[Б]ытовые картинки, вставленные в лирическую рамку» (В. ЁЖЕНБАУМ, *Vstupitel'nyj očerk* in I. TURGENEV, *Zapiski ochotnika*, Petrograd 1918, p. VII).

¹⁸³ D. PETERSON, *The Completion of a Sportsman's Sketches: Turgenev's Parting Word* in D. Lowe, ed., *The Poetics of Ivan Turgenev*, Kennan Institute for Advanced Russian Studies, Washington 1989, pp. 53 e 54.

¹⁸⁴ L. O'BELL, *The Pastoral in Turgenev's «Singers»: Classical Themes and Romantic Variations*, "The Russian Review", 63, II, 2004, p. 293.

¹⁸⁵ J. COSTLOW, *Heart-pine Russia: Walking and Writing the Nineteenth-century Forest*, Ithaca – London 2013, p. 23.

¹⁸⁶ E. BOJANOWSKA, *E Pluribus Unum: Isaac Babel's Red Cavalry as a Story Cycle*, "The Russian Review", 59, III, 2000, p. 371.

¹⁸⁷ C. GERY, *L'individu à l'épreuve des pouvoirs communautaires dans l'épopée lyrique d'Isaac Babel* *Cavalerie rouge*, cit., p. 50.

наблюдали его половые части, эту чахлую, нежную, курчавую мужественность исчахшего семита. А я, видевший его в одну из скитальческих моих ночей, я стал складывать в сундучок рассыпавшиеся вещи красноармейца Брацлавского (SSB 2, 192-193, *Syn rabbi*).

L'inizio e la fine di *Konarmija* sono inoltre legati dal tema della perdita del legame tra padri e figli, con l'immagine di un padre morto in apertura e del figlio del rabbino in chiusura¹⁸⁸. Per Sicher, Il'ja rappresenta l'alter ego di Ljutov e in particolare l'aspirazione del narratore a fondere messianesimo e rivoluzione, in un tentativo che lo contrassegna come «a latter-day Jesus or Spinoza, an apostate who has forsaken Judaism for the revolution (like many young Jews in this period), but displays the emaciated features of the emasculated Jew»¹⁸⁹. L'adesione alla causa comunista da parte di Il'ja non arriva tuttavia a sciogliere una condizione di contraddizione identitaria, come testimoniato dal suo corpo emaciato e vulnerabile, esposto di fronte a tutti fino alle «половые части, эту чахлую, нежную, курчавую мужественность исчахшего семита». La decisione di chiudere il ciclo su questa immagine (al di là dei finali alternativi pubblicati negli anni da Babel')¹⁹⁰ non è necessariamente indice di un giudizio definitivo sulla possibilità di una sintesi, o meglio di una costante ambivalenza identitaria, ma punta a nostro avviso a riconoscere l'ultima parola al corpo, unico e insostituibile nonostante gli sforzi di renderlo quantificabile e quindi comparabile per mezzo di categorie astratte. In tal senso, nel contesto disorientante della guerra, della rivoluzione, dell'incertezza assoluta e della messa in discussione di tutti i valori, il vissuto del corpo sofferente resta l'ultimo punto di riferimento: «отсутствие способности к истинному переживанию ведет к насилию, где

¹⁸⁸ C. AVINS, *Kinship and Concealment in Red Cavalry and Babel's 1920 Diary*, "Slavic Review", 53, III, 1994, p. 694.

¹⁸⁹ E. SICHER, *Babel' in Context*, cit., p. 177.

¹⁹⁰ Babel' decide di concludere l'edizione del 1933 con il racconto *Argamak*, in cui Ljutov diventa finalmente capace di cavalcare come un cosacco. Carol Avins scorge in questa scelta il passaggio da una fase di svelamento dell'identità di Ljutov a una di dissimulazione: «*Argamak* is about the desire to erase difference, to simulate kinship with Cossacks by acquiring traits – principally, riding a horse as Cossacks do – that can be viewed as equivalent to inherited. The highest value there, for the narrator, is concealment of identity by means of a form of camouflage. In *The Rebbe's Son* Liutov proclaims his identity – but not publicly» (C. AVINS, *Kinship and Concealment in Red Cavalry and Babel's 1920 Diary*, cit., p. 707). Per Sicher, invece, neanche in *Argamak* si raggiunge una 'soluzione' al conflitto interiore tra il mondo ebraico e quello cosacco (E. SICHER, *Style and Structure in the Prose of Isaak Babel'*, Slavica Publishers, Columbus 1986, p. 99). Riguardo al 'terzo' finale, *Poceluj*, che, su scelta degli editori, viene inserito come finale dell'edizione del 1966, si rimanda a J. VAN BAAK, *Story and Cycle*, cit. e alla nota 109 del presente capitolo.

боль служит единственным и главным оправданием (и доказательством) существования»¹⁹¹.

Viene tuttavia spontaneo domandarsi come mai Babel', al pari di scrittori americani come Saul Bellow e Philip Roth, abbia scelto di scrivere in un'altra lingua quando le sue conoscenze dello yiddish erano tali da permettergli di tradurre e di produrre testi letterari¹⁹². Sicher osserva che nel caso di Babel' il russo rappresenta anche «a Jewish language with all the ensuing conflicts of Self and Other embedded in the word itself»¹⁹³. Secondo Jurgenson, l'introduzione delle parlate ibride delle zone di confine della Russia da parte di scrittori provenienti da Odessa (per l'appunto Babel', ma anche Il'ja Ilf e Evgenij Petrov) o da Kiev, «fortement contaminés par des formes d'expressions idiomatiques issues du yiddish; jadis exclus du russe littéraire»¹⁹⁴, partecipano nel breve periodo di libertà culturale rappresentato dagli anni Venti alla creazione di una «modernité plurielle»¹⁹⁵. La cosiddetta 'scuola meridionale' porta dentro il discorso letterario ufficiale una celebrazione del marginale e del periferico, oltre ad aprirlo alle influenze europee attraverso una ricca pratica di rimandi intertestuali¹⁹⁶. La parabola di Babel' in particolare, le cui opere hanno sottotesti che spaziano da Puškin a Maupassant passando per Sholem Aleichem, rappresenta un tentativo di reclamare e appropriarsi della tradizione letteraria russa a partire dal suo poeta maggiore, per sempre legatosi nell'immaginario culturale alla città di Odessa, dove intraprende la scrittura dell'*Evgenij Onegin*¹⁹⁷.

Il dilemma intorno alla componente identitaria ebraica emerge anche in *Povest'*, il cui protagonista Serëža condivide più di un tratto con la biografia di Pasternak. La questione è sollevata da Arild, che sospetta i Fresteln di essere ebrei e di tenere l'informazione nascosta. Di fronte alle proteste dell'interlocutore la donna prosegue dicendo:

¹⁹¹ M. LIPOVECKIJ, B. BOJMERS, *Performansy nasilija. Literaturnye i teatral'nye éksperimenty "Novoj dramy"*, NLO, Moskva 2012, p. 199.

¹⁹² E. SICHER, *Isaac Babel's Jewish Roots*, "Jewish Quarterly", 25, III, 1977, p. 25.

¹⁹³ ID., *Jews in Russian Literature after the October Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 74.

¹⁹⁴ L. JURGENSON, *Quelques réflexions sur la polyphonie*, cit., p. 36.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ E. SICHER, *Babel' in Context*, cit., pp. 18-19.

¹⁹⁷ Ivi, p. 19.

Вот видите, как вы ненаблюдательны. А я в этом убеждена. Оттого, может быть, я и ненавижу ее так непобедимо. Но не отвлекайте меня, — с новым жаром начала она, не дав Сережке вовремя заметить, что по отцу эта ненавистная кровь течет в нем самом, между тем как в особняке этим и не пахнет, вместо чего, и опять по-заготовленному, он успел все таки вставить, что все ее мысли о сластолюбьи — живой Толстой, то есть самое русское из всего, что достойно этого звания (PSSPa 3, 112-113, *Povest'*).

Serëža fa deviare il discorso, portandolo su qualcosa di sommamente 'russo' come Tolstoj e suggerendo così una auto-inclusione identitaria, un riconoscersi nel canone della letteratura russa. Non solo, ma la scelta ricade su uno scrittore sensibile al tema del corpo e della sessualità, tanto che Voronskij riconduce a lui, e non a Dostoevskij, l'elemento fisiologico predominante nella prosa di alcuni scrittori degli anni Venti¹⁹⁸. L'osservazione di Serëža sul fatto che «в особняке этим и не пахнет», riferimento stereotipato al «*foetor judaicus*»¹⁹⁹, torna in accezione meno metaforica e pienamente corporale nel racconto di Pil'njak *Rasskaz o ključach i gline*. L'odore presente sulla nave è, a detta del narratore impersonale, lo stesso dei ghetti e delle stive dei treni:

На палубах остро запахло тем запахом, которым пахнут гетто и пароходные трюмы: пароходные трюмы и гетто пахнут одинаково, быть может, потому, что гетто всегда были лишь перепутьем для этого идущего народа. Вскоре на палубах, которые так тщательно были вымыты утром, валялись огрызки арбузов, куриные кости, рваная бумага, — откровенная грязь ползла из корзинок и лукошек. К сумеркам все палубы были забиты людьми и вещами, надо было проходить по вещам и людям (SSPi 3, 314, *Rasskaz o ključach i gline*).

Dagli odori umani si passa ai rifiuti organici e inorganici, fino alla distillata «откровенная грязь» che sembra posarsi indifferentemente sulla massa aggrovigliata di persone e oggetti. Il passaggio successivo è la triplice associazione dei passeggeri ebrei con il nero a livello fisico, paesaggistico e collettivo, laddove il nero si fa parte integrante del 'popolo in cammino' (*iduščij narod*) perenne, della sua lingua e del suo destino. Il gruppo, sebbene privo di una connotazione negativa, è descritto come a sé stante ed estraneo allo spirito e all'orecchio

¹⁹⁸ A. VORONSKIJ, *Stat'i. Andrej Belyj, Evgenij Zamjatin, Isaak Babel', Boris Pil'njak*, Ardis, Ann Arbor 1980, p. 102.

¹⁹⁹ L. LIVAK, *The Jewish Persona in the European Imagination*, cit., p. 93.

russo («чуждый русскому уху молитвенный гул») a partire dalla sua disposizione religiosa, interpretata in chiave mistica:

От палуб в серую муть сумерок неся чуждый русскому уху молитвенный гул. Эта тесная груда людей была черна — не только потому, что люди были черноволосы и смуглолицы, не потому, что в сумерках одежда, вещи и теснота казались черными, но и потому, что в словах, в движениях, в выкриках чуялась черная, испепеленная кровь людей, мистически настроенных (SSPi 3, 314, *Rasskaz o ključach i gline*).

Anche il narratore di Pil'njak, come già Ljutov, traccia una distinzione interna al gruppo in base alla costituzione fisica: da una parte ci sono i gracili ebrei lituani e polacchi, dall'altra quelli più in carne e in salute provenienti dall'Ucraina. La ragione sarebbe una contaminazione genetica imposta dalle violenze degli *haidamaki* (nome usato in Ucraina nel XVIII secolo per indicare i cosacchi ribelli che combattevano contro i polacchi): «это от того, должно быть, что, когда громили гайдамаки евреев, они вырезывали всех мужчин и насиловали всех женщин, от девочек до старух, вливая в еврейскую кровь гайдамацкую» (SSPi 3, 322, *Rasskaz o ključach i gline*). Il narratore sceglie di focalizzare l'attenzione su una famiglia appartenente al secondo sottogruppo e di sottolinearne i tratti di ulteriore commistione quali la pluralità linguistica e l'appartenenza al sabbatanesimo, una setta ebraica che esercita un certo fascino anche su Babel' per il tentativo di riunire in sé oltre alla spiritualità i tratti peccaminosi e profani dell'uomo. È emblematico in tal senso il seguente passaggio:

На спардеке у трубы устроилась семья субботников, украинцев, принявших еврейство; он, муж, кроме украинского языка знал еще древний еврейский, — она же, жена, умела говорить только по-украински; все дни она сидела так, как сидят, отдыхая, русские бабы, на полу, широко расставив ноги; голова мужа лежала у нее на коленях и она искала у него в голове вшей, — впрочем, это в то время, когда они не молились (SSPi 3, 322, *Rasskaz o ključach i gline*).

È interessante come il motivo della nave pulita invasa da un popolo scuro e misterioso e dai suoi rifiuti materiali e fisiologici incontra nel racconto l'imposizione traumatica dei bagni 'disinfettanti' e della quarantena preventiva, segno che gli emigranti stessi sono percepiti

dall'esterno come i veri rifiuti, estromessi tanto dall'Unione Sovietica quanto dai paesi di passaggio e infine dalla Palestina alla stregua di un elemento contaminante e minaccioso²⁰⁰:

Никогда не плохо человеку помыться в бане, — но то, как делали это турки, когда они категорически гнали мыться в баню пятьсот взрослых человек, причем никто из этих людей в дальнейшем своем пути не имел права выходить на берег в Турции, — это было похоже на издевательство. К бане готовились еще с вечера, шептались, спорили, — старухи ходили к капитану, объясняли про свои болезни и просили заступничества капитана, не веря ему, что он бессилен оградить от мытья (SSPi 3, 324, *Rasskaz o ključach i gline*).

Il capitano riceve le lamentele degli ebrei sulla reificazione dei loro corpi con fastidio e in seguito con ironia e in tutta risposta comincia a decantare alle donne le virtù dei 'fanghi persiani' usati nei bagni turchi per la depilazione (altra pratica di eliminazione di corpi 'estranei' e 'sporchi'). Un trattamento ancora più violento accoglie i passeggeri al loro arrivo a Giaffa, il porto di Tel Aviv, oggi inglobato nella città. Prima di passare alla rappresaglia contro i nuovi arrivati, gli arabi maneggiano i corpi ebrei come merce da stivare nel modo più efficiente e da trasportare al 'deposito' (i bagni obbligati):

Араб на борте подхватывал пассажира или пассажирку, поднимал на воздух и бросал вниз на трапп, там подхватывал второй араб и сбрасывал дальше; пассажир летел над водой, — но внизу на кипящей, на встающей на дыбы шаланде подхватывали двое уже арабов, и обалдевший, перепуганный, орущий или визжащий пассажир летел на уготованное ему

²⁰⁰ Così si esprime Moses Lilienblum (1843-1910), scrittore russo di origini ebraiche e promotore della *haskalah* (illuminismo ebraico) in Russia, sull'intrinseca estraneità degli ebrei in qualsiasi luogo e tempo: «We were aliens in Europe when religion flourished because of our religion; now when nationalism reigns, we are aliens because of our origin. We are Semites among Aryans, the sons of Shem among the sons of Japheth, a Palestinian tribe from Asia in the European lands» (M. LILIENBLUM, *The Sins of my Youth* in L. DAWIDOWICZ, *The Golden Tradition: Jewish Life and Thought in Eastern Europe*, Beacon Press, Boston 1968, p. 128). I tratti di minaccia e sporcizia sono in parte connotativi di tutti i gruppi migratori: «Mass migration, involuntary displacements and other territorial movements intensify anxieties with regard to pollution and the construction of physical and cultural boundaries. The fortification of cultural boundaries is accomplished by portraying outside influences as an invasive threat that will contaminate the 'pure' ethnonational entity» (E. Dürr, R. Jaffe, eds., *Urban Pollution. Cultural Meanings, Social Practices*, Berghahn Books, New York – Oxford 2010, p. 6). Questo rifiuto dell'altro, definito da binomi oppositivi, è riconducibile alla nozione più ampia di trasgressione e disordine, come emerge dal fondamentale studio di Douglas (M. DOUGLAS, *Purity and Danger*, cit., p. 4), e la nozione di sporcizia viene a svolgere la funzione di un «omnibus compendium which includes all the rejected elements of ordered systems» (ivi, p. 37). Ad essere particolarmente pericolose sono le zone liminali, comprese quelle fisiche (ivi, p. 122). Ricordiamo l'importanza che Bachtin assegna agli orifizi, che mediano tra l'interiorità del corpo grottesco e il mondo esterno, tra micro e macrocosmo (M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 347-349). Sul motivo della sporcizia in riferimento agli ebrei si veda anche la nota 214 del presente capitolo.

место на банке [...]. Когда шаланда была окончательно набита людьми, она уходила — не на землю, которую так долго ждали, чтобы поцеловать, — а: в баню, где по команде мыли взрослых людей (SSPi 3, 335, *Rasskaz o ključach i gline*).

Oltre alla reificazione dei passeggeri, si nota una loro infantilizzazione, evidente nell'uso enfatico dell'aggettivo *vzroslych* (adulti) nell'ultima frase. La dinamica rispecchia in guisa ribaltata le traversie di Arild in *Povest'*, tenuta (senza avervi consentito in fase di assunzione) a lavare e a strofinare sia il piccolo Harry Fresteln che il nonno del bambino: se nel racconto di Pasternak è la donna straniera a dover svolgere un compito percepito come degradante, in *Rasskaz o ključach i gline* sono i 'bagnanti' a trovarsi in una posizione di coercizione; in entrambi i casi l'elemento di differenza e di estraneità informa la gerarchia in cui sono coinvolti i personaggi²⁰¹. Il narratore di Pil'njak è consapevole della complessità geopolitica della Palestina e arriva a esprimersi sulla strumentalizzazione colonialista dell'emigrazione ebraica da parte dell'impero inglese: «англичане сделали из Палестины “национальный еврейский очаг”, с тем, чтобы еврейским мясом колонизовать арабов [...] в Палестине — власть английская, земля арабская, а страна — еврейская!» (SSPi 3, 331, *Rasskaz o ključach i gline*). La folla di emigranti che raggiunge la destinazione non vi trova la salvezza e l'accoglienza sognate, né tantomeno il riconoscimento di un'identità emarginata e aggredita nel paese di partenza, ma soltanto la ripetizione delle stesse violenze, per cui appare «избитая так же, как избивали в древности камнями, — такая толпа, какою она была многожды, в дни еврейских погромов, — такою, когда еврею всячески хочется доказать, что он не еврей» (SSPi 3, 334, *Rasskaz o ključach i gline*). La differenza da cui nasce ogni possibile identità è portata all'estremo dell'abiura.

3.3.2. Altre presenze allogene

La presenza di diversi gruppi etnici è una costante della prosa di Pil'njak, Babel' e Pasternak, nei racconti dei quali trovano un diverso spazio e una diversa funzione

²⁰¹ Possiamo tracciare un secondo parallelo con Pasternak – in questo caso nel racconto *Detstvo Luvers* – nell'attenzione che i due autori riservano al confine geografico tra Europa e Asia, il cui attraversamento risulta determinante a livello semiotico: «Утром судно пришло к Босфору, к Геллеспонту, к этому красивейшему, величественнейшему в мире земному месту, где склонились друг к другу горами Европа и Азия» (SSPi 3, 323, *Rasskaz o ključach i gline*). Sebbene Pil'njak enfatizzi la natura montuosa del confine, è lo stretto dei Dardanelli (Ellesponto) a separare effettivamente gli spazi continentali, mentre in *Detstvo Luvers* (PSSPa 3, 45-47) il confine coincide con la catena montuosa degli Urali.

socioeconomica. In *Bol'shoe serdce* di Pil'njak vengono addirittura a sparire i russi, il cui posto – gerarchicamente superiore – è occupato dagli inglesi, tramite uno slittamento che, in continuità con una strategia letteraria risalente all'Illuminismo²⁰², permette agli scrittori di criticare indirettamente la propria cultura e di aggirare così la censura. Non è chiaro se l'intenzione di Pil'njak sia coincisa con quella di un Voltaire, ma il fatto che il dubbio nasca a una lettura contemporanea è ragione sufficiente per far cenno a tale ipotesi. Le descrizioni di gruppi 'allogeni' (in verità gli unici locali), spesso rappresentati in condizioni di sfruttamento o disagio, si concentrano sulla loro fisicità, anche per l'inaccessibilità alla dimensione interiore veicolata da una lingua straniera. Questi personaggi tendono a coagularsi in un misto di materiale umano, disorganico e sensoriale. In *Bol'shoe serdce* si viene introdotti all'interno di un oleificio:

Двор маслобойного завода завален горами бобовых мат. В деревянном бараке заводского корпуса, в температуре сорок выше нуля по Реомюру, китайцы работают вручную, китайцы работают голыми. Там в чанах парятся бобы. Туда в чаны их тащат китайцы на тачках, положенных на спины, а не на колесики. Распаренные бобы дымятся белым паром: стало быть, температура пара выше сорока по Реомюру, — пар душит удушьем бобового запаха. В корзинках, сделанных из рисовой соломы, волоком по земле, голые люди тащат распаренные бобы к кольцам прессов (SSPi 3, 84-85, *Bol'shoe serdce*).

L'accumulo di corpi e baccelli di soia viene reso anche a livello sintattico dal raddoppiamento della frase «китайцы работают вручную, китайцы работают голыми». Il tono della rappresentazione della fabbrica partecipa sia dell'interesse a inglobare materiale e immagini tecniche nell'opera letteraria sia della venatura grottesca, al limite di una visione infernale²⁰³:

Два голых человека высыпают бобы в кольцо пресса: мышцы голых тел вздуваются до синевы, обессиленные людские зады дрожат мелким горошком под тяжестью горячих корзин. Тот, что приволок корзину, идет обратно за новой корзиной бобов, — тот, что принял корзину бобов в кольцо пресса, прыгает в кольцо и пляшет там на бобах, уминая

²⁰² Pensiamo ad autori come Jonathan Swift, Montesquieu, Voltaire.

²⁰³ L'atmosfera ci sembra simile ad alcune opere di Hieronymus Bosch.

их, — и пляшет очень дикий и очень поспешный танец, сваривая ноги в пару бобов (SSPi 3, 85, *Bol'shoe serdce*).

La 'danza' assume un aspetto macabro nel contesto dell'oleificio e dello sforzo estremo cui sono sottoposti i lavoratori, grumi di muscoli e tendini in tensione, da cui la fabbrica torce e strizza il lavoro sotto forma di energia, visibile nel sudore emesso allo stesso modo in cui i semi di soia rilasciano l'olio, in un amalgama di liquidi organici e inorganici:

Масло стекает зеленоватыми струйками. Люди тужатся у ворота, ложась на колья, сворачивая их, — и под человеческой кожей ползут желваки синих мышц, а по коже стекает зеленоватый в мути пара — пот. Англичанин зажимает нос и выходит из прессового отделения (SSPi 3, 85, *Bol'shoe serdce*).

La critica al sistema capitalistico-coloniale-occidentale è coronata dal disgusto fisico provato dagli imprenditori inglesi alla vista e all'odore degli operai durante il sopralluogo²⁰⁴. L'allontanamento dalla situazione concreta rappresenta il rifiuto di riconoscere la realtà di un sistema che espropria le risorse economiche locali per trarne profitto altrove, con il vantaggio di evitare alla popolazione inglese — anch'essa, certo, sottoposta ad altre specifiche forme di sfruttamento economico — il disturbo fisico e morale di trovarsi in prossimità di simili spettacoli. I personaggi subordinati, qui da intendersi come massa indistinta di cinesi, sono ridotti alla loro essenza corporea, pura visibilità e vulnerabilità, mentre i personaggi 'padroni' godono di una presenza incorporea, tratteggiata all'inizio soltanto dagli abiti («в бобровых шубах и шапках, высокие, белолицые люди» SSPi 3, 86), e, per il momento, non soggetti alle leggi della fisiologia. Lo sviluppo del racconto consiste nell'effettivo spodestamento assiologico degli inglesi a partire dal loro rapporto con la vita del corpo, e nello specifico del corpo europeo con il cibo locale (cfr. §2.1.3). Emerge infine la sconfitta fisica e morale degli inglesi, veri 'stranieri', poiché estranei al mondo in cui si muovono, alle sue usanze e ai suoi sapori. Piegati in due dal vomito, essi rigettano l'alterità del non-io mongolo, percepito come una minaccia alla propria identità europea 'civilizzata'.

²⁰⁴ Più avanti, l'odore sarà un tratto distintivo dei mongoli, l'altro popolo 'straniero' con cui vengono in contatto gli inglesi nel testo: «Англичане идут, окруженные толпой монголов: кислый запах — национальный запах — монголов уже объял англичан» (SSPi 3, 99, *Bol'shoe serdce*).

Che gli inglesi rappresentino il polo intellettuale è facilmente desumibile dalle conversazioni in treno che seguono la visita all'oleificio, al polo opposto troviamo naturalmente l'attività manuale svolta dai cinesi, in una contrapposizione parallela a quella esistente tra il lavoro e l'ozio, la produzione e il consumo (e qui lo sfruttamento), il movimento e la stasi, ed evidente pure in assenza di commenti autoriali espliciti²⁰⁵. Le opinioni degli inglesi portano alla luce il disprezzo e l'incomprensione nei confronti dello spazio culturale che li circonda:

— Вы философствуете, господин Смит, — говорит мистер Грэй, — моя же философия проста. Я могу думать только о том, что обработано человеческими руками. Этот мост, который мы проехали, для меня гораздо поэтичнее всех китайских фонариков и всех пейзажей Хингана, которые вы так хотите профотграфировать.

— Господин Грэй! — громко откликается мистер Смит, — но ведь фонарики также сделаны человеческими руками.

— И зря сделаны, поверьте, — возражает мистер, Грэй. — Я все время чувствую неудобность от того, что все эти жители говорят на дурацком языке, никому непонятном, и имеют свои обычаи. Я хочу сказать, что для меня поэзией является все, что сделано руками европейца, и мне понятно, как вот этот мост, который мы сейчас проехали (SSPi 3, 88-89, *Bol'soe serdce*).

Qui sembrerebbe che all'altro, al popolo e allo 'spirito' cinese, venga assegnato, sempre con valore negativo, il polo della produzione culturale superflua, astratta e incomprensibile, nel modo in cui l'espressione 'parlare cinese' (o 'parlare arabo') lascia intuire; a questo punto il polo europeo ha trovato l'alterità in contrasto con la quale diventa possibile definirsi – in questo caso come cultura pratica, oggettiva, utile – e raggiungere una autocomprensione che altrimenti non si sarebbe offerta in modo altrettanto immediato e privo di complessità. L'idea di 'poesia'

²⁰⁵ Opposizioni tipiche nella tematizzazione dell'antinomia Est – Ovest da parte dei simbolisti, come nota Natal'ja Grjakalova: «Если в концепции писателя-символиста, убежденного штейнерианца, Петербург — это место, “граница”, где особенно ошутимы пагубные для русского сознания влияния двух начал — ариманического Востока, который характеризуется категориями сна, покоя, статичности, неподвижности, и ормуздического Запада, связанного с понятиями реальности, движения, динамизма, рационализма, то Пильняк трансформирует концепты текста-предшественника в соответствии с реалиями исторического периода.» (N. GRJAKALOVA, *Istoričeskaja real'nost' i prostranstvo teksta*, cit., p. 421). Caratteristico di tutta l'opera di Pil'njak, il motivo è particolarmente sviluppato nelle opere degli anni Venti, tra cui i racconti nel 'dittico pietroburchese'.

di Mr. Grey – parzialmente contrastante con quella di Mr. Smith²⁰⁶, il quale viene accusato di ‘filosofeggiare’, ossia di perdersi in pensieri astrusi e inutili (di ‘parlare cinese’ in un certo senso) – coincide con questo spirito tecnico e razionale europeo, in cui le facoltà intellettuali sono privilegiate come mezzo elettivo per fini pratici di progresso e predominio. Ciò che esula dalla griglia di valori così prospettata è automaticamente svalorizzato, e ai lampioncini cinesi vengono ad aggiungersi l’intuito, il sentimento, i sensi, le facoltà estetiche, tutti considerati obsoleti, dannosi perfino. Manca in un primo momento la consapevolezza, rilevata da Trilling a proposito di *Konarmija*²⁰⁷, del fatto che la stessa ragione della filosofia occidentale – di cui Mr. Grey rappresenta lo sviluppo empirista, utilitarista, capitalista e fordista – serve gli impulsi primordiali, irrazionali e aggressivi dell’uomo. Le qualità riconosciute allo spirito europeo da Mr. Grey non vengono ritenute possibili altrove, oppure solo in quanto imitazione derivativa: il ponte su cui sta viaggiando il treno non è stato costruito dagli europei, eppure viene portato a esempio di comprensibilità e utilità. Fin qui il ragionamento non tiene conto della base di sfruttamento e violenza su cui poggia tutta l’eredità del cosiddetto ‘progresso’ europeo (occidentale), reso possibile da strutture quali la schiavitù e la servitù prima, il colonialismo e il capitalismo più tardi, come sottolinea un altro personaggio di Pil’njak in *Rasskaz o ključach i gline*: «в Йорке, древней столице Англии, англичане гордятся стеклами в соборе, забывая, что эти стекла есть еврейский пот и еврейская взятка — опять за то же, за то, чтобы не громили и не гнали евреев» (SSPi 3, 316).

Poco più avanti, tuttavia, lo stesso Mr. Grey ammette che la manipolazione rientra nella strategia del progresso, in una logica hobbesiana di stato di natura, non più tra individui ma tra popoli, e di dialettica hegeliana. La «поэзия борьбы, поэзия хитрости» (SSPi 3, 89, *Bol’soe serdce*) di Mr. Grey contempla un uomo europeo che accetta di ‘abbassarsi’ al livello della barbarie laddove se ne possa trarre profitto:

Но наш философ поедет к нему еще раз, еще раз руками будет есть конину, — а потом ему и его графам и баронам так тихо предложит организовать, привести в порядок — понимаете? — привести в порядок их банчишко, — быть может, даже мы станем

²⁰⁶ Mr. Smith è il cognome-stereotipo indicante che nell’opera di Pil’njak indica l’uomo occidentale. Un personaggio dello stesso nome è contrapposto all’uomo russo Emel’jan Emel’janovič Razin in *Tret’ja stolica* (La terza capitale, 1922).

²⁰⁷ L. TRILLING, *Introduction*, cit., p. 31.

пайщиками. Гуну, с его армиями, некуда будет податься. У нас будет база, вооруженная конниками гуна, потомка Тамерлана и русских татар, — и пусть сколько угодно кричат из Урги и из Москвы русские коммунары. Это — философия нашего философа, потому что он знает простую бухгалтерию и — как вы говорите у себя в парламентах? — теорию финансового капитала? Гун вместе со своими всадниками будет у меня в жилетном кармане (SSPi 3, 89, *Bol'shoe serdce*).

Allo stesso tempo, dietro alla filosofia più o meno pragmatica degli inglesi c'è la realtà – potremmo definirla feuerbachiana – dei loro bisogni fisici, soddisfatti sempre da personaggi in posizione subalterna e stranieri (cinesi o mongoli). Il personaggio del cuoco, che svolge un ruolo secondario ma interessante sia in *Pil'njak* che in *Babel'*, dà la possibilità all'autore di formulare delle riflessioni a questo riguardo. In entrambi, l'accento è posto sulla distanza tra coloro che possono trascurare la dimensione materiale della propria esistenza e coloro che sono invece costretti a occuparsene, per sé e per gli altri (i due cuochi, un altro esempio sono Arild e Saška in *Povest'*). A questi ultimi la familiarità con la nuda materia della carne animale, variamente processata per i palati raffinati dell'uomo civilizzato, preclude ogni tipo di idealismo rispetto alla natura umana:

В кухне полыхает плита, на цинковом столе разложены мяса вола, индюшек, рыбы. [...] Здесь нету никакой философии и никакой солидности; люди рубят мясо, чтобы повкуснее приготовить мясо для людей, которые соберутся в солидности умений держать вилки и ножи (SSPi 3, 92, *Bol'shoe serdce*).

Circondato da pezzi di carne morta destinati al consumo di pezzi più grandi di carne viva, il cuoco riesce, stimolato dal paesaggio che osserva dal treno, a perdersi per un attimo nei ricordi della propria infanzia, prima di un brusco ritorno alla sua mansione quando «речь его прерывает шипящее масло; повару надо следить за маслом, за мясом, за соусами» (SSPi 3, 92, *Bol'shoe serdce*). Indiscutibilmente vi è una dimensione di denuncia sociale in questa contrapposizione dei cuochi-lavoratori agli inglesi-consumatori. Il narratore di *Babel'*, invece, dà voce a un'opinione generalizzante del cuoco Vasilij, «пренебрегающий человечеством, как и все повара. Повара — они имеют много дела с мясом мертвых животных и с жадностью живых, поэтому в политике повара ищут вещей, их не касающихся» (SSB 2, 129, *Večer*). La rivoluzione, almeno in un primo momento, riconosce un ruolo importante a chi sta dietro le quinte della classe intellettuale e politica; in tal modo apre un punto di accesso alla

fede in dei valori comuni e astratti anche per un cuoco come Vasilij (il quale, nell'immediato del racconto, non ha remore nel portarsi a letto la lavandaia di cui è innamorato l'«intellettuale» Galin).

Il rifiuto dell'altro nel racconto *Bol'soe serdce* passa principalmente attraverso il disgusto alimentare di fronte al «бесконечный черед китайских кушаний — трепанги, гнилые яйца, прогнившие до того, что они стали зелеными и прозрачными, свиные выкидыши в бобовом масле, — и еще десятки таких же, несъедобных для европейца, блюд» (SSPi 3, 102, *Bol'soe serdce*) al banchetto del capo mongolo (cfr. §2.1.3.). Il cibo emerge chiaramente come veicolo della percezione dell'altro in quanto minaccia alla propria identità e incolumità a partire da un rifiuto ancorato nel corpo: «из каждой мисочки трепангами, лягушками, бобовым маслом — глядят на англичан глаза отрубленной головы» (SSPi 3, 102, *Bol'soe serdce*). Il motivo simbolista dell'antinomia tra Oriente e Occidente viene inserito da Pil'njak in un discorso sulla presenza dello «straniero» all'interno della propria cultura e della propria identità, anche da un punto di vista autobiografico, secondo Natalja Grjakalova:

[П]роблема Востока и Запада получает новые акценты и вырастает в актуальную для писателя проблему «человек в чужой культуре», которая остро переживалась Вогау-Пильняком на уровне личного самоощущения и тематизировалась во многих его произведениях, где она в итоге сводится к проблеме глубинного непонимания между разными этносами, обусловленного антропологическими и культурно-историческими константами²⁰⁸.

Un'altra immagine in cui si addensano le paure di invasione nutrite dall'io europeo patrilineare-capitalista-monoteista – per usare gli attributi scelti da Kristeva²⁰⁹ in un saggio sulle donne cinesi, quindi in un contesto di confronto interculturale molto vicino – verso il non-io straniero e politeista sono le statue degli dei in un monastero buddista:

²⁰⁸ N. GRJAKALOVA, *Istoričeskaja real'nost' i prostranstvo teksta*, cit., p. 421. Tuttavia l'elemento occidentale rappresentato da Pietro I è altrettanto estraneo e incomprensibile allo spirito della Rus' quanto quello cinese, come appare chiaramente dal titolo del racconto *Ego Veličestvo Kneeb Piter Komandor*: «Переименование автором первоначального названия *Рассказа о Пемпе* в *Его Величество Кнеeb Piter Komondor* влечет за собой два семантических следствия. Начертав имя Петра латиницей, да еще с трудно объяснимой ошибкой, Пильняк тем самым задал соответствующую парадигму восприятия “дела Петра” как “непонятного” и чуждого духу и интересам “кононной Руси”» (ivi, p. 422).

²⁰⁹ J. KRISTEVA, *Des chinoises*, Éditions des Femmes, Paris 1974, p. 15.

В первом храме направо и налево от алтаря сидит по паре чрезвычайно страшных, нечеловекоподобных и все же человекообразных, вырубленных из дерева в два человеческих роста — богов; у богов торчат наружу языки и клыки; глаза их выкатились в свирепости из орбит и раскрашены кровью; брови их ужасны; на лбах у них рога; в руках у них огромные мечи и дубины; под ногами у них, в корчах страданий, человеческие фигурки (SSPi 3, 104, *Bol'shoe serdce*).

Ciò che dagli inglesi viene avvertito come pericoloso, aggressivo e mostruoso nell'ottica della religione orientale rappresenta al contrario una protezione dagli spiriti maligni (se gli inglesi sono spaventati vuol forse dire che hanno svolto la propria funzione); in entrambi i casi l'effetto è ottenuto per mezzo delle fattezze ibride delle divinità, a metà tra l'umano e il diabolico (nella frase successiva le sculture sono definite «чертоподобные»).

Tenendo conto dell'ambientazione del racconto (Cina e Mongolia) è importante notare che l'effettiva presenza 'straniera' sono gli imprenditori inglesi e non gli autoctoni. Quasi cinquant'anni dopo il viaggio di Pil'njak (1926), nel 1974 Julia Kristeva torna a visitare la Cina come parte di una delegazione del gruppo di neoavanguardia "Tel Quel": nella pubblicazione *Des chinoises* (Donne cinesi, 1974) che ne seguì, l'intellettuale di origine bulgara riporta di aver percepito una differenza di specie con gli abitanti del posto²¹⁰ e con i suoi appunti si propone di mettere in luce anzitutto «la chance que la découverte de l'autre peut avoir de nous interroger sur ce qui, ici et maintenant, est nouveau, à peine audible, dérangeant»²¹¹.

Un motivo ricorrente nelle descrizioni degli stranieri in Pil'njak è la loro fusione con elementi naturali, situazioni e mansioni, come nel caso del mongolo che «сидит на лошади, как сидят все монголы, сгорбившись, высоко подобрав ноги, некрасиво и в то же время так, что он кажется слитым с лошады» (SSPi 3, 95, *Bol'shoe serdce*). Ancora una volta potremmo parlare di proiezione sull'altro, in questo caso del desiderio 'occidentale' di colmare la distanza tra stato di natura e stato di cultura, trascurando il fatto che la contrapposizione tra

²¹⁰ Kristeva sembra proiettare sull'altro la propria sensazione di estraneità, ricorrendo, come già i nostri autori, alla metafora dell'animale per marcare una distanza culturale: «Ils ne fixent pas en nous l'homme ou la femme, le jeune ou le vieux, le blond ou le brun, tel trait du visage ou du corps. Comme s'ils découvraient des animaux bizarres et drôles, inoffensifs mais insensés. Sans agressivité, mais au-delà d'un abîme de temps, d'espace. "L'espèce, ils découvrent en nous une autre espèce", dit quelqu'un du groupe. "Vous êtes les premiers étrangers qui visitent ce village", lance l'interprète comme toujours sensible au moindre de nos tropismes. Je ne me sens pas étrangère, comme à New York ou à Bagdad. Je me sens singe, martienne, autre» (ivi, p. 14).

²¹¹ Ivi, p. 15.

le due dimensioni è una costruzione del pensiero, uno strumento cognitivo attraverso il quale la realtà è stata segmentata all'interno di una certa tradizione linguistica e culturale. Simili considerazioni possono essere fatte riguardo ai rematori arabi rappresentati in *Rasskaz o ključach i gline*:

На корме каика, там, где на коврах сидят европейцы, раскинут над головами европейцев белый шатер, — но арабы под солнцем. У каждого араба по одному веслу; каик громоздок, широкобортен, похожий на шаланду; — и восемь арабов, все сразу, закидывая весла в воду, взлетают на одной ноге над банкой; другую ногу они сгибают в колене, шаровары их раздуваются ветром, шаланду качают зеленые волны, вместе с шаландой и ветром качаются арабы; тяжестью своих тел арабы выгребают весла, — той ногой, которая была в воздухе, они опираются о борт шаланды, отталкиваются ею и вновь взлетают на воздух над банкой, над волнами. И, взлетая в воздух, красавцы, похожие на птиц, все сразу они — нет, не поют, а всклекотывают на своем гортанном языке совсем так же, как птицы, разбуженные в ночи: Мы мужчины, молодцы! (SSPi 3, 312-313, *Rasskaz o ključach i gline*).

Al piacere autoriale nel descrivere la maestria e la forza manuale del lavoro collettivo già presente nel caso degli operai dell'oleificio si aggiunge qui il motivo del cameratismo, virilità e orgoglio nello svolgimento del proprio mestiere. La vicinanza all'elemento naturale spicca nel paragone finale con gli uccelli sia nei movimenti sia nel canto, il canto dei corpi sottoposti a uno sforzo comune, in armonia con il mondo circostante.

I racconti di Pasternak sono intimamente legati al motivo dell'estraneità, già a partire dai nomi delle famiglie protagoniste, Luvers in *Detstvo Luvers*, Fresteln in *Povest'*. Nel primo caso il progressivo affacciarsi a zone di alterità di varia natura costituisce l'orizzonte di maturazione della protagonista Ženja, posta più e più volte di fronte alla necessità di ridefinire la propria presenza nel mondo. Una presenza autentica non si dà nel racconto senza un continuo confronto con la realtà circostante, nello spettro più o meno animato delle sue manifestazioni umane, oggettuali, meteorologiche, vegetali. Non solo l'io di Ženja si plasma nel susseguirsi di questi confronti, ma è il mondo stesso a prendervi forma e voce.

La prima occorrenza del motivo dei cinesi nel racconto assume un carattere piuttosto astratto che nondimeno risveglia in Ženja un vago senso di timore durante il viaggio in treno («красные, “запрещавшие останавливаться” рогатки стали местом каких-то городских, запретно останавливавшихся тайн, а китайцы — чем-то лично страшным, чем-то

Жениным и ужасным» PSSPa 3, 50, *Detstvo Luvers*), momento fondamentale di superamento del ‘fantasmagorico’ confine tra l’Europa e l’Asia, allo stesso tempo naturale e arbitrario. Il trasferimento della famiglia da Perm’ a Ekaterinburg ha significativamente luogo subito dopo la comparsa delle prime mestruazioni di Ženja ed evoca ulteriormente nella ragazza l’immagine dei «железных брусьев, которые полагают между публикой и клеткой с пумами полосу грозной, черной, как ночь, и вонючей опасности» (PSSPa 3, 47, *Detstvo Luvers*), dove l’altro è semantizzato per mezzo dei tratti di animalità (puma), della minaccia (all’identità e alla cultura), della fisiologia (maleodorante), nello specifico del gusto e dell’olfatto, tradizionalmente collocati in fondo alla gerarchia dei sensi, proprio perché più strettamente legati alla sfera del corpo. Ekaterinburg rappresenterà per Ženja un mosaico di spazi ‘altri’ con cui confrontarsi, a partire dalla presenza della popolazione cinese, in cui la ragazza si imbatte per caso durante un’uscita in calesse con il cocchiere tataro Davletša: «Солнце било сбоку из-за кустов и пеленало толпу странных фигурок в женских кофтах» (PSSPa 3, 57, *Detstvo Luvers*). Riscontriamo anche qui vari tratti di alterità: la generale stranezza (*strannost’*), un’ambiguità diffusa innescata dall’immagine dei neonati fasciati²¹² e dall’abbigliamento identificato come femminile. In un passaggio successivo i cinesi vengono invece descritti specularmente non più come uomini vestiti da donna, ma come donne in abiti maschili:

Китайцы перебежали через дорогу, держа в руках громадные ржаные ковриги. Они были в синем и походили на баб в штанах. Непокрытые головы кончались у них узелком на темени и казались скрученными из носовых платков. Некоторые задерживались. Этих можно было разглядеть. Лица у них были бледные, землистые, склябящиеся. Они были смуглы и грязны, как медь, окисленная нуждой. Давлетша вынул кисет и расположился делать свертыш (PSSPa 3, 57-58, *Detstvo Luvers*).

I volti degli abitanti cinesi appaiono «смуглы и грязны, как медь, окисленная нуждой»²¹³, referenti di una delle multiformi occorrenze del motivo metallico nel testo, parte

²¹² In apertura alla seconda parte della *povest’* troviamo un altro esempio di appartenenza di genere ambigua nel bambino infagottato Kol’ka scambiato da Ženja per una bambina tatara.

²¹³ Il motivo della pelle ‘sporca’ è uno stereotipo anche della costruzione dell’immagine dell’ebreo, lo straniero per eccellenza in contrasto con il quale si forma l’identità occidentale: «In symbolic terms, however, the unclean skin and complexion of “the jews” signify pollution, spiritual or otherwise, and are therefore homologous to dirt – the universal symbol of disorder»; «Jews stand out among European minority groups by virtue of having an imaginary double – “the jews” – whose function as the paradigmatic Other is unrivaled in European cultural

di uno schema di simboli e immagini oltremodo articolato, per cui Jerzy Faryno ha parlato di un'archeopoetica del racconto²¹⁴. Tutto comincia con la Motovilicha, la fabbrica osservata dalla piccola Ženja in apertura del racconto, e lo stesso signor Luvers ha certamente a che fare con l'industria metallurgica. A Ekaterinburg sono gli Achmed'janov, compagni del fratello di Ženja Serëža, a porsi come i portatori dell'arte metallurgica: il padre commercia in ferro e, insieme ai figli, introduce il fratello di Ženja al lavoro manuale, alla manipolazione e trasformazione di una materia estratta dal profondo della terra, concrezione di sedimentazioni millenarie, del rinnovarsi della vita organica nella morte e nella decomposizione. A casa dei Defendov – la famiglia che ospita Ženja dopo il parto della madre, – un samovar traboccante attira l'attenzione dei commensali: «взоры всех сошлись на пыхавшей меди, будто это была живая вещь, бедовое своеобразие которой кончалось в ту самую минуту, как ее переставляли на стол» (PSSPa 3, 79, *Detstvo Luvers*). Le diverse frequentazioni di Ženja e Serëža, la maggiore o minore esposizione ad ambienti eterogenei e 'spuri', ne segna un diverso percorso di crescita. Non ci sembra tuttavia che, come afferma Susan Layton, «the imagery of metal underlines the eagerness of the boy and the reluctance of the girl to enter the prosaic world»²¹⁵, ma semplicemente che lo sviluppo di Ženja passi attraverso un'assimilazione intima della realtà, un incontro personale e non incanalato con esperienze diverse, che progressivamente riescono a farsi spazio e a farsi parola nel suo mondo. Si tratta altresì di raggiungere una diversa familiarità con la materia, per così dire di una 'maieutica' del senso pulsante delle cose.

Per tornare ai cinesi, va segnalata l'associazione tra la sfera dell'alterità (per lingua, aspetto e costumi) e gli elementi del cibo, della terra, di una quotidianità fortemente connotata per fisicità e materialità. In questo mondo, i cui spazi si intersecano con quelli di Ženja, il corpo è vissuto con leggerezza, in modo ludico e performativo, aperto alla metamorfosi²¹⁶. L'alterità

history» (L. LIVAK, *The Jewish Persona in the European Imagination*, cit., pp. 91 e 282). Sulla sporcizia e lo straniero si veda anche C. ENZENSBERGER, *Sullo sporco*, trad. R. Pedio, Feltrinelli, Milano 1973, p. 62: «Chi appartiene a una minoranza è un disturbo al margine quanto mai tipico dell'ordine sociale. Serve a rafforzarlo, oppure a delimitarlo più nettamente, in qualità di vittima, definita con la violenza come posta al di fuori dell'ordine. L'esempio del negro americano dimostra quanto spesso egli si lavi, senza mai assumere valore di pulito. Due soli modi gli resterebbero, di purificazione: allontanarsi, o ammazzarsi».

²¹⁴ J. FARYNO, *Belaja medvedica, ol'cha, motovilicha i chromoj iz gospod: archeopoëtika Detstva Luvers Borisa Pasternaka*, Stockholms universitet, Stockholm 1993.

²¹⁵ S. LAYTON, *Poetic Vision in Pasternak's The Childhood of Luvers*, "Slavic and East European Journal", 22, II, 1978, p. 165.

²¹⁶ Gorelik si sofferma invece sull'aspetto 'inumano' dei cinesi, sfruttati come manodopera paraschiavile, in un contesto di «глубокого социального унижения, доводящего людей до нечеловеческого состояния, и связан с низкой, грязной, вызывающей ужас стороной жизни» (L. GORELIK, *Rannjaja proza Pasternaka*, cit., p. 125).

si definisce attraverso un rapporto diverso con il corpo, meno soggetto a tabù sociali e culturali, e si riflette nella metafora del metallo corrosivo dall'urina, una delle immagini più respinte dalla tradizione occidentale. I cinesi sono inoltre l'espressione di una dimensione proibita, come traspare dalla decisione del cocchiere di allontanare Ženja dalla scena in cui il gruppo di uomini vede venirsi incontro un gruppo di donne (forse prostitute):

В это время из-за угла, оттуда, куда шли китайцы, вышло несколько женщин. Верно, и они шли за хлебом. Те, что были на дороге, стали гоготать и подбираться к ним, извиваясь так, как если бы у них руки были скручены веревкой за спину. Изгибистость их движений подчеркивалась тем в особенности, что по всему телу, с ворота по самые щиколки, они были одеты во что-то одно, как акробаты. В этом не было ничего страшного, женщины не побежали прочь, а стали и сами, смеясь (PSSPa 3, 58, *Detstvo Luvers*).

La presenza cinese assume forme sempre più teatrali e misteriose, in cui l'estraneità non veicola più un sottotesto minaccioso. Le figure si rivelano pienamente in quanto volti e corpi in movimento, venendo ad assumere una dimensione concreta. Le immagini inizialmente legate ai cinesi nella fantasia incantata di Ženja coincidevano con gli assunti culturali in mezzo ai quali nasce e cresce, in un ambiente che prescrive una netta separazione tra gli spazi degli uomini e delle donne²¹⁷, del 'proprio' dell' 'altrui' e che non contempla zone di contatto interculturale prolungato. Il suo mondo, nella doppia dimensione dei contenuti e degli spazi, è sottoposto a un pervasivo controllo familiare. Persino la posta, medium di informazione dal e del mondo esterno, è di esclusiva pertinenza materna («Письмо относилось по назначению – маме» PSSPa 3, 36, *Detstvo Luvers*); nel caso dell'uscita in calesse la signora Luvers si raccomanda con il cocchiere di non allontanarsi troppo, «До шлагбаума и назад» (PSSPa 3, 56, *Detstvo Luvers*): ritorna qui il motivo del passaggio, contemporaneamente segno e simbolo di un divieto²¹⁸; le sono preclusi il ginnasio e la frequentazione della casa di Liza, l'unica compagna con cui riesce a fare amicizia il giorno degli esami di ammissione. Si tratta tuttavia di un'interazione limitata e unilaterale, infatti «Лизе разрешалось бывать у них, Жене заходить к Дефендовым пока что было запрещено» (PSSPa 3, 59, *Detstvo Luvers*). All'elemento estraneo è permesso, a intermittenza, di entrare in casa Luvers, mentre Ženja avrà modo di

²¹⁷ Ricordiamo il disagio del personaggio femminile russo che si trova nei bagni misti dei treni giapponesi nel racconto di Pil'njak *Rasskaz o tom, kak sozdajutsja rasskazy*.

²¹⁸ Lotman e Uspenskij definiscono la cultura come un sistema di divieti e prescrizioni (JU. LOTMAN, B. USPENSKIJ, *O semiotičeskom mehanizme kul'tury*, cit., p. 147).

entrare nell'ambiente domestico di Liza solo quando, con il parto prematuro della madre, si rende necessario allontanare i figli da casa.

Il quartiere in cui vive Liza è marcatamente diverso: affollato, sporco, rumoroso e pieno di corpi. L'officina dei ramaioli – già esaminata (§3.3.3.) nel contesto della poetica dei rifiuti di Pasternak – vede l'altra presenza allogena fondamentale, quella dei tatars, che nel corso della descrizione mutano origine e ricompaiono in veste di zingari («превратив толпу в табор, а татар замалевав в цыган» PSSPa 3, 63, *Detstvo Luvers*). Con le sue porte sempre spalancate questo luogo è un punto di riferimento nello spazio di Ekaterinburg, crocevia di immagini legate alla sfera del corpo, del gusto e dell'olfatto, del residuo e dell'umorale, del cibo e della morte, oltre che della trasformazione della materia e dunque dell'identità. L'attraversamento della piazza in cui si situa l'officina catalizza nell'esperienza di Ženja dei nessi associativi che la portano a localizzare nel mondo 'reale' e quotidiano della città la figura chiave dello zoppo e a riconoscere in lui Cvetkov, conoscente di famiglia e amico di Dikich.

Passando agli 'stranieri europei' di *Detstvo Luvers*, il confronto di Ženja con Negarat, uno dei collaboratori del padre di Ženja, rappresenta una delle tappe fondamentali nella formazione della ragazza e nel suo mondo nebuloso in cui cominciano a farsi strada le dinamiche concrete che presiedono alla vita quotidiana di persone molto diverse da lei, rese improvvisamente vicine nella persona del suo interlocutore. Negarat rappresenta il caso di un'identità plurima: belga con cittadinanza francese, è richiamato a svolgere il servizio militare a Digione. Di fronte alla confusione di Ženja si accinge a spiegarle la simultanea appartenenza a diverse sfere identitarie. La sua spiegazione è tanto più preziosa in quanto la signora Luvers non ritiene necessario fornire un quadro complesso della situazione a sua figlia. Nel testo le opposte posizioni di Negarat e della madre si rivelano già nel gioco dei binomi semiotici aperto / chiuso, esterno / interno, proprio / altrui che si crea intorno all'usanza di isolare le finestre in vista dell'inverno²¹⁹:

– Завтра придут замазывать окна, – сказала мать и спросила его, не закрыть ли.

Он сказал, что не надо, вечер теплый, а у них не замазывают и на зиму.

Вскоре подошел и отец. Он тоже рассыпался сожалениями при этой вести. Но перед тем

²¹⁹ Per uno studio sul motivo di porte e finestre in *Detstvo Luvers* si veda I. TRUFANOVA, *Motivy okna i dveri v povesti B. Pasternaka Detstvo Luvers*, "Voprosy teorii i praktiki", 15, IV, 2022.

как приняться сетовать, он приподнял брови и удивленно спросил:

– В Дижон? Да разве вы не бельгиец?

– Бельгиец, но во французском подданстве.

И Негарат стал рассказывать историю переселения “своих стариков” так занимательно, будто не был их сыном, и так тепло, будто говорил по книжке о чужих.

– Простите, я вас перебую, – сказала мать. – Женюра, ты все-таки притвори окошко. Вика, завтра придут замазывать. Ну, продолжайте (PSSPa 3, 60, *Detstvo Luvers*).

Il momento è denso di significato per Ženja, che vi intuisce, come una volta nella Motovilicha, qualcosa di misterioso ed essenziale per lei, per la sua autocoscienza, nella possibilità di un'autodefinizione più libera e aderente alla realtà. Delle origini di Ženja non sembra esservi menzione, né di eventuali parenti al di là del nucleo familiare ristretto. Se Negarat si colloca in direzione di un'apertura interna all'io, definito in rapporto a diverse realtà esterne, la signora Luvers porta con sé una volontà di accentrimento e limitazione degli elementi esogeni. Le origini sono un racconto con al suo centro l'ignoto, concetto caro alla ragazza, e gli estranei-‘stranieri’ sono indispensabili a Ženja nella scrittura della propria storia.

La spiegazione della condizione liminale di Negarat si intreccia, inoltre, con un discorso più ampio sull'obbligo di leva, altra realtà presente a Ženja solo nei contorni astratti conferitele dal discorso ufficiale – che punta a svuotarla di significato concreto, sublimandola e imponendola come necessità – e non nelle concrete implicazioni sulla vita degli individui (morte, mutilazione del corpo, lontananza):

И вдруг наступила та минута, когда ей стало жалко всех тех, что давно когда-то или еще недавно были Негаратами в разных далеких местах и потом, распростиясь, пустились в неожиданный, с неба свалившийся путь сюда, чтобы стать солдатами тут, в чужом им Екатеринбурге (PSSPa 3, 61, *Detstvo Luvers*).

Il caso particolare di Negarat ha a ben vedere una valenza più ampia, potenzialmente universale, che illumina l'esperienza sensorialmente eccedente dei battaglioni, precedentemente impostasi a Ženja come qualcosa di irrealе, allo stesso tempo lontano e vicino, indipendente da lei:

И разве это она того хотела, чтобы отныне всегда солдаты учились в полдень, крутые, сопатые и потные, как красная судорога крана при порче водопровода, и чтобы сапоги им

отдавливала лиловая грозовая туча, знавшая толк в пушках и колесах куда больше их белых рубах, белых палаток и белейших офицеров (PSSPa 3, 50, *Detstvo Luvers*)?²²⁰

In questo primo momento di contatto i soldati non hanno nessun legame, a parte quello di occupare uno spazio contiguo al suo, non la influenzano più che il resto delle impressioni legate alla nuova casa. Questa separazione nasconde in verità una connessione più complessa, che vede Ženja come parte di quel tessuto sociale più ampio in cui tutti gli uomini sono interconnessi. L'ambiente della famiglia Luvers tende a isolare e a ridurre la realtà in un'esperienza agilmente fruibile, dove il soggetto non è responsabile di fronte al suo prossimo né tenuto a riconoscergli uno spazio. Con i continui tentativi di semplificazione i genitori di Ženja rappresentano l'impulso opposto a quello incarnato da Negarat. Fedele alla complessità e ambiguità della vita, il belga funziona in tal senso da mediatore tra Ženja e il mondo esterno della violenza personale e sistemica, il mondo dei soldati:

Налет бездушья, потрясающий налет наглядности, сошел с картины белых палаток; роты потускнели и стали собранием отдельных людей в солдатском платье, которых стало жалко в ту самую минуту, как введенный в них смысл одушевил их, возвысил, сделал близкими и обесцветил (PSSPa 3, 61, *Detstvo Luvers*).

Trovando corpo nelle parole di Negarat, l'immagine dei soldati si smorza in intensità e colore, cambia la natura stessa della modalità percettiva, rifondata su un'estetica 'etica', alla cui costruzione partecipa non solo l'io con le sue impressioni, ma la verità dell'altro. Questa ricerca accompagna l'autore dai primi racconti degli anni Venti e viene formulata chiaramente per la prima volta in *Pis'ma iz Tuly*: «Он тоже, как главное лицо, искал физической тишины. В рассказе только он один нашел ее, заставив своими устами говорить постороннего» (PSSPa 3, 33). In tal senso, Han ritiene che il nucleo poetico del racconto consista nella comparsa di una nuova postura autoriale, funzionale all'autosvelamento (*samoraskrytie*) del

²²⁰ Indicativa la ripresa del nucleo immaginale soldato – rubinetto scrosciante – candore – nuvola nel racconto *Vozdušnye puti* (PSSPa 3, 86-87), al momento della scomparsa del bambino, scomparsa necessaria all'iniziazione poetica, che si intuisce sulla base delle immagini attivate.

mondo, «где художник замолкает, чтобы дать своими устами говорить постороннему, миру»²²¹.

3.3.3. Bambini

In linea con la fascinazione per l'arte 'primitiva', il modernismo nutre un forte interesse, per l'infanzia come possibilità di una modellizzazione preconcettuale del mondo e di una modalità alternativa di percezione e di espressione, che tenta a sua volta di riprodurre in campo artistico²²². Quella primitiva rappresenta in effetti la fase originaria dell'arte, in qualche modo la sua infanzia, da qui la stretta correlazione tra le due nel panorama delle influenze e dei miti di cui si nutre il modernismo. Michail Larionov e i neo-primitivisti ricorrono all'elemento 'primitivo' per rompere con le norme tradizionali e fondare un'arte rinnovata dal contatto con l'impulso artistico 'originario'²²³. Trattando dell'importanza per gli scrittori modernisti del tema mnestico in associazione all'infanzia Katrien Vloeberghs mette invece in evidenza come

²²¹ A. HAN, *Rannie éstetičeskie traktaty Borisa Pasternaka* in K. Árpád, N. István, red., *Puškin i Pasternak. Materialy vtorogo puškinskogo kollokviuma, Budapešt, 1898*, Institutum philologiae russicae in Universitate Budapestinensi de Rolando Eötvös nominata, Budapest 1991, p. 209. Su modernismo e primitivismo, soprattutto nelle arti figurative, si vedano J. Fineberg, ed., *The Innocent Eye: Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press, Princeton 1997 e Id., ed. *Discovering Child Art: Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism*, Princeton University Press, Princeton 1998. Sul rapporto controverso del modernismo occidentale con l'arte primitiva si veda V. FORTUNATI, Z. FRANCESCHI, *Primitive Art in Modernism: The Ambivalence of Appropriation* in A. Eysteinsson, V. Liska, eds., *Modernism*, cit., vol. 2. Sull'influenza dell'estetica 'infantile' sull'arte e sulla letteratura delle avanguardie (in particolare cubo-futurismo, formalismo e oberiu) in Russia si veda in particolare S. PANKENIER, *Voiceless Vanguard: The Infantalist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*, Northwestern University Press, Evanston 2014.

²²² Parlando del modernismo come dell'insieme di movimenti artistici d'avanguardia risalenti al primo Novecento, Fiona Björling osserva che l'artista di questo periodo traccia un'analogia «between himself and primitive man on the one hand and the child on the other. [...] By aligning himself with the primitive and the child, the twentieth century artist could turn the despair of existential skepticism into a potential for creation and belief. [...] His concern is not with moral innocence but with perceptive and cognitive innocence» (F. BJÖRLING, *Child Perspective: Tradition and Experiment. An Analysis of The Childhood of Luvers by Boris Pasternak* in L. Parts, ed., *The Russian Twentieth Century Short Story: A Critical Companion*, Academic Studies Press, Brighton 2010, p. 119). Per approfondire il legame tra modernismo e infanzia si vedano P. COVENEY, *Poor Monkey. The Child in Literature*, Rockliff, London 1957 (l'ultimo capitolo su J. Joyce, V. Woolf e D. Lawrence); M. HIGONNET, *Modernism and Childhood: Violence and Renovation*, "The Comparatist", 33, 2009 e K. VLOEBERGHs, *Figurations of Childhood in Modernist Texts* in A. Eysteinsson, V. Liska, eds., *Modernism*, cit. In un saggio su Babel' Zsuzsa Hetényi considera quella del narratore bambino una strategia straniante sviluppata in particolare da scrittori ebrei assimilati (ciò vale, dunque, anche per Pasternak): «The narrative method of the child's eye, reflecting the dual identity of succeeding generations, is a phenomenon that seems to be the most outstanding achievement of the Jewish literature of assimilation» (Z. HETÉNYI, *The Child's Eye. Isaac Babel's Innovations in Narration in Russian-Jewish, American, and European Literary Context* in G. Freidin, ed., *The Enigma of Isaac Babel. Biography, History, Context*, Stanford University Press, Stanford 2009, p. 175).

²²³ «Mikhail Larionov and other artists associated with Neo-Primitivism construct the child as primitive as a strategic anachronism to demolish the past even as this primitivist practice seems to provide new directions for the future of art by offering a return to – origins» (S. PANKENIER, *Voiceless Vanguard*, cit., p. 20).

essi finiscano per confrontarsi con la natura irraggiungibile e in conoscibile di una simile origine e come il bambino diventi nelle loro opere, in ultima analisi, l'immagine di questa impossibilità:

The literary staging of childhood memories is an extreme evocation of the impossibility of a return to the origin. The origin becomes secondary, postponed, and ultimately remains unknowable as it is transformed by condensation and displacement throughout the process of remembering²²⁴.

L'infanzia svolge inoltre, continua la studiosa, una funzione di emancipazione dalla presunta linearità della formazione dell'individuo – e in tal senso dell'ideale illuminista del progresso – nonché dello svolgimento temporale caratteristico della narrativa ottocentesca²²⁵. Infine, attraverso il motivo dell'infanzia gli artisti recuperano e riabilitano la materialità, l'iconicità e la non-referenzialità della lingua a partire da elementi determinanti nella fase prelinguistica dello sviluppo infantile²²⁶.

Anche la riflessione critica e saggistica nella Russia degli anni Venti si volge spesso ai bambini nella ricerca di visioni estetiche nuove; così Tynjanov vede nell'infanzia un approccio in qualche modo 'spontaneamente straniante' al mondo, in cui le cose non sono ancora cristallizzate in parole rese impercettibili dalla loro immaterialità: «детство как поворот зрения, смешивает вещь и стих, и вещь становится в ряд с нами, а стих можно ощупать руками. Детство оправдывает, делает обязательными образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи»²²⁷. Ženja Luvers, figura principale presa in esame in questa sezione, esemplifica ottimamente il passaggio dall'età dell'infanzia a quella matura – o perlomeno alla piena pubertà – in cui si innesca dentro la ragazza l'autoanalisi dei processi associativi legati alla fase precedente della sua vita, portandola a chiedersi per esempio «Просила ли она о том, чтобы теперь всегда две вещи: тазик и салфетка, входя в сочетание, как угли в дуговой лампе, вызывали моментально испаряющуюся третью

²²⁴ K. VLOEBERGHES, *Figurations of Childhood in Modernist Texts*, cit., p. 296.

²²⁵ Ibidem.

²²⁶ Ivi, pp. 299-300. Su questo argomento si veda soprattutto J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, trad. S. dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, Marsilio, Venezia 1979, pp. 28-35, in cui questa dimensione del (pre)linguaggio viene chiamata *chôra* semiotica: «[U]na totalità non espressiva costituita dalle pulsioni e dalle loro [effimere] stasi in una motilità movimentata» (ivi, p. 28); «Né modello né copia, anteriore e sottostante alla figurazione, quindi alla specularizzazione, tollera analogie soltanto con il ritmo vocale o cinesico» (ivi, p. 29). Cfr. anche §4.3.1.

²²⁷ JU. TYNJANOV, *Промежутки* in ID., *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad 1929, p. 565.

вещь: идею смерти, как та вывеска у цирюльника, где это случилось с ней впервые?» (PSSPa 3, 50, *Detstvo Luvers*).

Zamjatin è un altro scrittore e intellettuale degli anni Venti che riconosce ai bambini un accesso privilegiato al mondo, in molto affine a quello degli ‘eretici’, degli artisti e di un fantomatico popolo (*narod*) di eredità romantica, uniforme e ingenuo nel senso schilleriano, in somma di tutti quelli che osano porre nuovamente a sé stessi e alla collettività delle domande fondamentali e per questo inesauribili. Nel suo saggio *O literature, revoljucii, èntropii, i pročem* (Letteratura, rivoluzione, entropia e altro, 1924):

Но ведь дети – самые смелые философы. Они приходят в жизнь голые, не прикрытые ни единым листочком догм, абсолютов, вер. Оттого всякий их вопрос нелепо-наивен и так пугающе-сложен. Те, новые, кто входит сейчас в жизнь, – голы и бесстрашны, как дети [...]. Гениальные философы, дети и народ – одинаково мудры: потому что они задают одинаково глупые вопросы. Глупые – для цивилизованного человека, имеющего хорошо обставленную квартиру, с прекрасным клозетом, и хорошо обставленную догму²²⁸.

Avendo distinto l’interesse specificamente modernista per l’infanzia – centrato intorno alla natura aurorale delle facoltà percettive e cognitive più che intorno all’innocenza morale che tanto affascinava gli scrittori dell’Ottocento²²⁹ – Fiona Björling analizza la funzione e il valore che Pasternak attribuisce alla prospettiva di Ženja in *Detstvo Luvers*: l’autore a suo avviso sarebbe principalmente interessato ad adottare il punto di vista del personaggio per ragioni metafisiche legate non tanto all’infanzia, quanto al primo affacciarsi all’adolescenza²³⁰. In tal senso, il motivo delle zone liminali e del passaggio da uno spazio all’altro assume un’importanza sia tematica che stilistica: il racconto avanza per fratture, strutturandosi intorno a quei momenti di epifania, presumibilmente più frequenti nell’infanzia, che affascinano tanto gli artisti e i pensatori del primo Novecento. Questo stesso punto di fascinazione, tuttavia, costituisce in modo paradossale un limite, dal momento che l’ingenuità espressiva dei bambini, secondo Björling, è volta all’apprendimento di un codice comune e all’inserimento nella società, mentre la ricreazione modernista tende in direzione opposta. Lo stile naif sviluppato a

²²⁸ E. ZAMJATIN, *O literature, revoljucii, èntropii, i pročem*, cit., p. 294.

²²⁹ F. BJÖRLING, *Child Perspective*, cit., p. 119.

²³⁰ Ivi, p. 123.

posteriori dal modernismo è il vero fine dell'artista, che isola questa qualità del bambino dal quadro organico del suo sviluppo, innalzandolo ma allo stesso tempo riducendolo a qualcosa di statico, ideale e atemporale. Più che di un avvicinamento al mondo dell'infanzia si tratta allora di uno straniamento nostalgico e romantico. Artista e bambino si muovono in direzioni opposte: «the child is traveling from innocence to experience, from ignorance to knowledge, while the artist is traveling from experience to innocence»²³¹. Nello studio di Björling sembra mancare uno spostamento dall'esperienza all'esperire, dove è il divenire connaturato all'infanzia e all'adolescenza a venir preso a modello espressivo. La motilità e la permeabilità della cornice interpretativa in cui si muovono gli adolescenti ancor più che i bambini – poiché nell'adolescente pulsa già l'istinto all'autoanalisi, e quindi al vaglio delle proprie esperienze emozionali, percettive e cognitive nel loro mutamento – diventano la cifra stilistica del racconto di Pasternak.

L'attenzione degli studiosi si è spesso soffermata sull'età e sul genere della protagonista. A nostro avviso, tuttavia, la volontà dominante dell'autore non è di distanziarsi dalla tradizione della letteratura sull'infanzia – in particolare da Tolstoj – attraverso la rottura di una convenzionale «diachronic identity between narrator and child hero»²³², in conformità con la quale il testo letterario implicherebbe una continuità tra personaggio e autore (a partire dal genere). Non si tratta neanche di una «special concern with Woman, with the place which Woman occupies in his metaphysics»²³³ che porterebbe Pasternak a paragonarla al poeta, ma in definitiva di assegnare loro ruoli differenti a partire da un diverso grado di facoltà generativa²³⁴. Non è la donna in sé, la sua maturazione sessuale, a interessare l'autore, ma la ragazza come il completamente altro da sé, polo di alterità polimorfa in cui al massimo grado può dispiegarsi l'io passivo del poeta, che incontra nell'alterità il carattere primario e inestinguibile della creazione poetica in quanto tale²³⁵.

²³¹ Ivi, p. 121.

²³² Ivi, p. 125.

²³³ Ivi, p. 134.

²³⁴ «Few become poets but for women there is the chance of channeling creativity into child-bearing fertility. [...] Zhenia is destined to become not poet but woman» (ivi, p. 135).

²³⁵ Andrebbe detto che l'autodeterminazione a partire dall'altro non è prerogativa esclusiva del poeta, ma di ogni uomo, al quale la poeticità appartiene per natura, nonché dell'uomo cristiano che assume importanza sempre

Che Pasternak non consideri Ženja anzitutto nel suo destino di donna lo si può vedere chiaramente da uno dei rari passaggi in cui emerge una voce esterna, più tradizionalmente autoriale: a differenza di Liza Defendova, che apprende «*все, как знают дети, узнавая это с чужих слов*» (PSSPa 3, 80, *Detstvo Luvers*) senza esserne turbata, Ženja fa parte di quelle «*натуры, которые облюбованы творцом, встают, возмущаются и дичают. Без патологии им через это испытание не пройти. Было бы противоестественно обратное, и детское сумасшествие в эту пору — только печать глубокой исправности*» (PSSPa 3, 80, *Detstvo Luvers*). Si vedrà come la malattia costituisca una delle tappe fondamentali nella crescita del personaggio. Il nome neutro Ženja – forma contratta sia di Evgenij che di Evgenija – e il cognome straniero non stanno a indicare il punto di partenza di un percorso creativo che veda la protagonista trasformarsi «*from a human being of indiscriminate sex (Luvers) into a woman*»²³⁶, ma, come già accennato, alludono alla natura anfibia, sempre dislocata, del soggetto poetico²³⁷.

La coscienza di Ženja esiste certamente in modo inscindibile dal suo corpo²³⁸, attraverso il quale si trova legata al mondo in un rapporto di coappartenenza: l'io fa esperienza di sé come corpo nel mondo e fa esperienza del mondo in quanto è un corpo²³⁹; allo stesso modo il poeta, per Pasternak, lascia che il mondo si esperisca attraverso di lui, riversandosi in canto sulla base

maggiore nella produzione di Pasternak, culminando nel *Dottor Živago* (1957): «Cos'è l'uomo? – chiede Pasternak, e risponde: il vero uomo, cioè l'individualità della nuova era cristiana, è l'uomo che vive sempre negli altri uomini. L'anima dell'uomo non è altro che l'uomo negli altri uomini» (F. STEPUN, *Il poeta dell'eterna fanciullezza*, trad. R. Belletti, "Lettera internazionale", 16, 1988, p. 61).

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ A differenza di Björling, che riconosce l'ambiguità onomastica della protagonista, Faryno non vi accenna nel suo saggio sull'«archeopoetica» di *Detstvo Luvers*, pur soffermandosi in una lunga nota sulla simbologia del nome e del cognome di Ženja (J. FARYNO, *Belaja medvedica, ol'cha, motovilicha i chromoj iz gospod*, cit., pp. 60-61). Anche Ljunggren sottolinea il motivo dell'androginia nel racconto (A. LJUNGGREN, *Ural v Detstve Luvers B. Pasternaka*, "Russian Literature", 29, IV, 1991, pp. 491, 498), cui si riallaccia il motivo dei cinesi, il bambino tataro Kol'ka e persino la citazione da Lermontov della celebre leonessa con la criniera (PSSPa 3, 53). È in ogni caso interessante notare il diffuso fenomeno linguistico del genere neutro assegnato alla parola 'ragazza' in varie lingue: tra le lingue slave in polacco (*dziewczę*), ceco (*děvče*), slovacco (*dievča*), sloveno (*dekle*) e bulgaro (*момиче*), ma anche in tedesco (*Mädchen*) e in greco (*koritsi*).

²³⁸ Di quel corpo in quanto organo vivo che in tedesco si indica con il termine *Leib*, in opposizione a *Körper* (corpo anatomico, cadavere). Tra i principali nodi di riflessione della fenomenologia, il concetto è introdotto da Max Scheler e Edmund Husserl, ad esempio nel terzo capitolo di *Ideen II* (E. HUSSERL, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, trad. E. Filippini, Mondadori, Milano 2008, p. 491 ss.).

²³⁹ Altra distinzione tra *Körper* e *Leib*: il primo indica il corpo che si ha, il secondo il corpo che si è.

di uno *stradatel'nyj zalog* (diatesi passiva)²⁴⁰. La scelta di una protagonista femminile appare dunque dettata dalla maggiore evidenza dei mutamenti cui va incontro il corpo di una ragazza (il corpo che la ragazza è) rispetto a quello di un coetaneo e, di conseguenza, dalla maggiore carica simbolica ed efficacia espressiva di immagini e momenti di rottura irreversibili.

Ci pare che un altro intento dell'autore risieda nel rendere manifesto, attraverso l'immagine incarnata della bambina-ragazza, quell'impetuoso principio vitale che infondeva già la sua raccolta poetica *Sestra – moja žizn'* (Mia sorella, la vita, 1917), composta solo un anno prima e pubblicata lo stesso anno di *Detstvo Luvers*²⁴¹. Nell'istanza narrativa della protagonista confluisce così tutto un nucleo di agenti poetici precedenti: la *devočka-vetka* (ragazza-fronda, o ragazza-ramoscello), la pioggia, la poesia, la vita, l'amore²⁴². L'accumulo tropico, il procedere frammentato per attimi casuali improvvisamente illuminati da una coscienza 'lampante'²⁴³, la saturazione di immagini-stimolo rivolte alla percezione sensoriale

²⁴⁰ «L'impeto naturale e umano diventa turbine nel linguaggio, ininterrotto intersecarsi e accavallarsi di piani, affannoso e fulmineo incalzarsi di traslati che il poeta non reputa di inventare, ma che dichiara di trovare nelle cose, quasi il mondo già fosse poesia, soltanto inespressa e bisognevole d'ausilio» (V. STRADA, *Prefazione*, cit., p. IX). Dmitrij Lichačëv individua nel concetto di diatesi passiva, per come viene espressa da Pasternak, «ключ к пониманию практики его как поэта и прозаика. Искусство по Пастернаку создается не творцом, а действительностью. Поэзия разлита в мире. Она не в поэте, а в окружающем. В образе преображенной действительности она является творцу, как некогда являлась поэтам муза. Мир сам говорит с поэтом и заявляет о себе в его поэзии» (D. LICAČEV, *Zvezdnyj dožd'* in B. PASTERNAK, *Vozdušnye puti. Proza raznykh let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1983, p. 7). Sull'essenza femminile della poesia di Pasternak si veda anche JU. LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, cit., pp. 172-173: «На фоне этой поэзии [di Cvetaeva] приобретает контрастный смысл принципиальная женственность позиции Пастернака, который “женской доле равен”. Перевернутый образ Женственность его поэзии проявляется даже не в сюжетности, а в принципиальной отзывчивости и “страдательности”. Эта поэзия не берет, не властвует, не навязывает, а отдается – стихийному, сверхличностному, победа которого только в том, что он “всеми побежден”».

²⁴¹ La presenza di Lermontov, citato varie volte nel racconto e dedicatario della raccolta poetica, rappresenta un ulteriore punto di continuità tra *Sestra – moja žizn'* e *Detstvo Luvers*.

²⁴² Si veda K. SÈKE, “*Nazyvanie*” i “*naimenovanie*” v *Detstve Luvers B. Pasternaka*, “*Dissertationes Slavicae*”, 19, 1988, p. 30.

²⁴³ Nella sua recensione ai *Rasskazy* pubblicata su “*Literaturnye besedy*”, Georgij Adamovič considera lo stile di Pasternak frammentario ma ‘fissante’, in sintonia con la struttura narrativa dei racconti (e conformemente, aggiungiamo, alla poetica espressa in *Groza, momental'naja navek*): «смутная, болезненно тянущаяся к прояснению стилистика Пастернака чрезвычайно точно отвечает построению его рассказов. Ход его повествования все время прерывается. Целые куски жизни, делые события надо догонять воображением. Так иногда, в поезде, вочью, поля, дома, деревья, вдруг освещенные моляней, вспыхивают и исчезают» (L. FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, Akademičeskij proëkt, Sankt-Peterburg 2003, p. 256).

del lettore e infine la fruizione rallentata del testo spostano l'attenzione dall'oggetto dell'intreccio al movimento stesso della generazione del testo dalla parola²⁴⁴.

Il punto di vista di Ženja permette di denudare i presupposti sui quali poggia il suo ambiente sociale ed è facile vedere come la sfera del corpo, identificata nei bisogni fisiologici, sia inquadrata come il polo negativo sulla cui soppressione esso si fonda. In questo discorso, che Lotman fa coincidere a grandi linee con il movimento di formazione della cultura in contrapposizione alla natura e in particolare al regno animale²⁴⁵, il corpo si trova relegato ai margini della possibilità comunicativa, nel campo del non-detto e, in conseguenza di tale rimozione, nell'indicibile. Da queste zone poco frequentate dall'immaginario e dal linguaggio normativi l'arte trae la sua spinta vitale: nel caso del racconto *Detstvo Luvers*, di fatto, «единственная фабула – громкий, во весь голос, разговор о том, о чем мы не умеем говорить или говорим только шепотом»²⁴⁶. Se da una parte il silenzio che circonda i processi fisiologici (legati in primis al sesso, e di seguito anche alla morte, alla malattia, al cibo) è indice della distanza, dei divieti e dell'incomunicabilità interposti tra la sfera normativa e qualsiasi

²⁴⁴ Questo esperire-percepire ha tuttavia sempre un oggetto, ovvero non si dà come appercezione trascendentale nel senso kantiano, ma si apre già alla dimensione dell'intenzionalità dell'io da cui si diparte la fenomenologia di Husserl. Ogni percezione è percezione di qualcosa, la qualità trascendentale viene a cadere, dal momento che l'io non è più *in sé e per sé*, ma piuttosto *nell'altro per sé e in sé per l'altro*. Ricordiamo che dal 1909 al 1912 Pasternak segue a Mosca i seminari di filosofia di Gustav Špet, primo rappresentante della fenomenologia in Russia. Sull'affinità tra la filosofia di Husserl e di Pasternak si rimanda a L. FLEJŠMAN, *K charakteristike rannego Pasternaka*, "Russian Literature", 12, 1975, p. 82 ss. Sull'interazione tra impulso filosofico e ispirazione letteraria nella poetica di Pasternak si vedano ad esempio I. PODOROGA, *How Does Art Think? Boris Pasternak's (Post-)Philosophical Poetry*, "Russian Literature", 78, 2015 e E. GLAZOV-CORRIGAN, *Art after Philosophy: Boris Pasternak's Early Prose*, The Ohio State University Press, Columbus 2013.

²⁴⁵ J. LOTMAN, *Semiotica dei concetti di "vergogna" e "paura"*, trad. M. Faccani in ID., B. USPESKIJ, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano 1975, p. 273. Tra le altre definizioni possibili della cultura in prospettiva lotmaniana si vedano JU. LOTMAN, B. USPENSKIJ, *O semiotičeskom mehanizme kul'tury*, cit. e JU. LOTMAN, *Istorija i tipologija russoj kul'tury*, Iskusstvo – SPB, Sankt-Peterburg 2002. Bachtin sostiene invece che sia esistito uno stadio originario della società agricola in cui il cronotopo dell'attività umana coincideva con quello della natura ('tempo unitario'). Con la stratificazione delle classi e la differenziazione delle sfere ideologiche si ebbe un distacco dalla dimensione collettiva del lavoro che assicurava l'unità di tutte le sfere dell'attività umana tra di esse e con la natura. Il corpo individualizzato, insieme al mangiare, al bere, all'attività sessuale e alla morte, viene relegato alla sfera privata della vita quotidiana, e dunque bassa (M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* in ID., *Estetica e romanzo*, trad. C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979, pp. 354-359). Ci sembra che la cultura descritta da Pasternak non sia poi così lontana dall'ideologia medievale di cui parla Bachtin, che per la maggior parte «non illuminava e non interpretava la vita corporea, ma la negava», privandola «di parole e di senso» (ivi, p. 317) e portando a una profonda frattura tra la parola e il corpo.

²⁴⁶ L. FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, cit., p. 247.

tipo di alterità, dall'altra esso rappresenta lo spazio in cui accade il confronto con l'altro da sé, essenziale alla formulazione e riformulazione di ciò che è proprio²⁴⁷.

Anche Ženja, appartenente a una famiglia e a un ambiente rappresentativi della cultura normativa, sente che il suo corpo, al pari degli altri ritualmente circondato dal silenzio, è quanto di più estraneo abbia. La casa d'infanzia si connota fin dall'incipit come uno spazio isolato, dove tutti i rumori sono attutiti: «Люверс родилась и выросла в Перми. Как когда-то ее кораблики и куклы, так впоследствии ее воспоминания тонули в мохнатых медвежьих шкурах, которых много – было в доме» (PSSPa 3, 35, *Detstvo Luvers*). La pelliccia di orsa bianca in camera di Ženja, residuo neutralizzato dell'elemento animale, porta le tracce delle prime mestruazioni della ragazza, immediatamente rimosse dalla governante francese, alfiere del principio tabuizzante della vergogna. Seguendo l'esempio della governante francese che «Взяла ножницы и выстригла то место в медвежьей шкуре, которое было закровавлено» (PSSPa 3, 38, *Detstvo Luvers*), il giorno successivo Ženja pensa di tagliare «эти места в рубашке и на простыне» (PSSPa 3, 39, *Detstvo Luvers*). All'ultimo, però, cambia idea e decide di mascherare le macchie di sangue con della cipria trafugata dalla camera della governante. Quest'ultima, trovando Ženja con la cipria in mano, non coglie la vera intenzione della ragazza e prende a redarguirla per civetteria. Al sopraggiungere della madre Ženja è costretta a scegliere tra l'umiliazione delle accuse e la vergogna di confessare qualcosa per cui non trova nemmeno le parole. Il momento della scelta è vissuto con estrema intensità e con tutto il corpo, percepito come qualcosa di estraneo e di colpevole, eppure necessariamente legato al sé, al quale questa colpa si estende:

Надо было — это чувствовалось до отупенья действительно, чувствовалось в икрах и в висках — надо было неведомо отчего и зачем скрыть это, как угодно и во что бы то ни стало. Суставы, ноя, плыли слитным гипнотическим внушением. Томящее и

²⁴⁷ Sul ruolo dell'elemento *čужoj* nella formazione del *svoj* in *Detstvo Luvers* si veda A. HAN, *Ot vnešnej do vnutrennej perspektivi videnija: analiz povesti Borisa Pasternaka Detstvo Luvers in Pasternakovskij sbornik. Stat'i i publikacii*, RGGU, Moskva 2011. Sul ruolo della coppia contrastiva *svoj* / *čужoj* nella costruzione identitaria si veda anche JU. LOTMAN, *Vnutri mysljaščich mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istorija*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1996, pp. 175-192. Lotman sottolinea tuttavia la compenetrazione delle sfere *svoj* e *čужoj* in arte, e il particolare ruolo del poeta nella mediazione tra di essi. È interessante l'esemplificazione offerta da Lotman attraverso il *Demone* di Lermontov, significativo nel contesto di *Detstvo Luvers*: «В художественном мире “чужое” всегда “свое”, но и, одновременно, “свое” всегда “чужое”. Поэтому поэт может, создав пронизанное личными эмоциями произведение, пережить его как катарсис чувства, освобождение от трагедии. Так, Лермонтов говорил о своем “Демоне”, что “от него избавился стихами”» (JU. LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, cit., pp. 182-183).

измощающее, внушение это было делом организма, который таил смысл всего от девочки и, ведя себя преступником, заставлял ее полагать в этом кровотоке какое-то тошнотворное, гнусное зло (PSSPa 3, 39, *Detstvo Luvers*).

L'organismo è 'criminale', trasgredisce alle regole codificate dalla società, all'interno della quale rappresenta, come la pelle d'orsa in camera di Ženja, un residuo di animalità, promemoria irritante della mortalità dell'uomo e delle sue pulsioni sessuali:

Женя снова глянула на звезды и на Каму. Она решилась. Несмотря ни на холод, ни на урывки. И — бросилась. Она, путаясь в словах, непохоже и страшно рассказала матери *про это*. Мать дала договорить ей до конца только потому, что ее поразило, сколько души вложил ребенок в это сообщение. Понять — поняла-то она все по первому слову. Нет, нет: по тому, как глубоко плотнула девочка, приступая к рассказу (PSSPa 3, 40, *Detstvo Luvers*).

Il «sospiro cavernoso»²⁴⁸ suggerisce la presa di parola del corpo che tenta di formulare la propria verità nonostante le limitazioni di espressione a esso imposte. Nonostante la sua confessione, Ženja non riceve chiarimenti sull'accaduto dalla madre, il cui intervento si limita a un sapere pratico, volto a contenere e riportare nel codice condiviso l'esperienza trasgressiva del corpo. Il senso autentico dell'evento resta un mistero:

На другое утро мать сказала ей, что нужно будет делать в таких случаях и что это ничего, не надо бояться, что это будет не раз еще. Она ничего не назвала и ничего ей не объяснила, но прибавила, что теперь она сама займется предметами с дочерью, потому что больше уезжать не будет (PSSPa 3, 41, *Detstvo Luvers*).

La maturazione di Ženja, nel rispetto del percorso dell'eroe delle fiabe descritto da Vladimir Propp²⁴⁹, segna la partenza dalla casa dell'infanzia e il trasferimento della famiglia Luvers a Ekaterinburg. La funzione simbolica del treno e del superamento del confine tra Europa e Asia, marcato da una trascurabile quanto significativa stele, è stata ampiamente affrontata da vari studiosi, che hanno messo in evidenza ora la netta separazione, e quindi discontinuità, tra i due spazi narrativi e ora invece la natura formale del confine e la continuità

²⁴⁸ B. PASTERNAK, *L'infanzia di Luvers*, cit., p. 275.

²⁴⁹ V. PROPP, *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928. Anche Abašev nota l'attivarsi dei modelli narratologici propri della fiaba nel racconto di Pasternak (V. ABAŠEV, «*Luvers rodilas' i vyrosla v Permi...*». *Mesto i tekst v povesti Borisa Pasternaka* in L. Zajonc, red., *Geopanorama russkoj kul'tury: provincija i ee lokal'nye teksty*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2004, p. 573).

tra Perm' e Ekaterinburg²⁵⁰. In modo chiaro e sintetico, Faryno definisce l'Asia una zona semiotica altra, funzionale dal punto di vista narratologico alla formazione di Ženja, possibile soltanto in uno spazio semiotico diverso da quello della sua infanzia²⁵¹. La crescita appare così come un processo di 'isosemiotizzazione' tra soggetto e spazio, tra la dimensione interiore ed esteriore, osmoticamente correlate²⁵².

Liza Defendova, l'amica coetanea di Ženja, è un personaggio più consapevole del lato fisico della realtà, se non altro per una maggiore frequentazione del mondo cittadino e per il minore controllo esercitato dalla famiglia sulle sue attività. Tra le due adolescenti sussiste uno scarto comunicativo in ragione del quale le stesse domande assumono una valenza diversa: Liza non sa come condividere con una ragazza che non frequenta il ginnasio e che ne ignora la lingua il 'sapere' tacitamente condiviso dagli adolescenti sul corpo e sul sesso: «Ей не хотелось обижать подругу. А ее неведение она пощадила потому, что и не подозревала, чтобы об этом можно было рассказать иначе, чем в тех выражениях, которые тут, дома, перед знакомой, не ходившей в школу, были произносимы» (PSSPa 3, 80, *Detstvo Luvers*). Ancora una volta la distanza tra due spazi socioeconomici – Luvers e Defendov – è riempita da uno spazio di indicibilità. Sebbene Liza non sia turbata dalla fattualità del corpo e nemmeno da certa volgarità del discorso quotidiano, non è immune dal senso del pudore, che continua a regolare la vita esteriore, anzitutto domestica. Così quando Ženja le chiede «Можешь ты пожать?» (PSSPa 3, 80, *Detstvo Luvers*) Liza si affretta a farle abbassare la voce. Depositaria di una conoscenza assimilata direttamente dal cervello, la compagna del ginnasio è istintivamente conscia degli spazi in cui è permesso parlare di certe cose e di quelli in cui

²⁵⁰ È soprattutto Faryno a evidenziare il carattere di rottura nell'attraversamento del confine euroasiatico (J. FARYNO, *Belaja medvedica, ol'cha, motovilicha i chromoj iz gospod*, cit., p. 20). Il carattere di continuità è invece sottolineato in E. GLAZOV-CORRIGAN, *The Status of the Concepts of 'Event' and 'Action' in Pasternak's Detstvo Luvers*, "Wiener Slawistischer Almanach", 27, 1991, p. 145, EAD., *Art after Philosophy*, cit., p. 226; L. GORELIK, *Rannaja proza Pasternaka*, cit., p. 104. Anna Ljunggren ne mette dapprima in luce la trascurabilità e poi l'importanza in un contesto iniziatico (A. LJUNGGREN, *Ural v Detstve Luvers B. Pasternaka*, cit., pp. 490, 492).

²⁵¹ «[П]еремеща героиню из одного пространства в другое, Пастернак строит для Жени специальные фабульные условия, благодаря которым она может как раз и понять, что она уже где-то в другой семиотике. Фабульно это изменение возраста» (J. FARYNO, *Mifopoëtičnosť' pasternakovskich lokusov: otkuda i kak tuda popadajut i kak i kuda ottuda vybirajutsja* in V. Abašev, red., *«Ljubov prostranstva...»: Poëtika mesta v tvorčestve Borisa Pasternaka*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2008, p. 106).

²⁵² «[Ч]тобы персонаж мог в этом другом пространстве сохраниться и функционировать, он должен быть изосемантичен тому месту» (ibidem).

bisogna invece tacerne. Si tratta di una conoscenza assorbita dall'ambiente, insieme agli odori, ai sapori, alla gestualità e ai modi di dire e di fare, in un processo automatico:

Однажды Лизе наговорили разных страстей и гадостей шепотом, в уголку. Она не поперхнулась слышанным, пронесла все в своем мозгу по улице и принесла домой. Дорогой она не обронила ничего из сказанного и весь этот хлам сохранила. Она узнала все. Ее организм не запылал, сердце не забило тревоги, и душа не нанесла побоев мозгу за то, что он осмелился что-то узнать на стороне, мимо ее, не из ее собственных уст, ее, души, не спросясь (PSSPa 3, 80, *Detstvo Luvers*).

È interessante l'insistenza sull'uso del referente *mozg* (cervello) e non *telo* (corpo) in opposizione a *duša* (anima), come se la conoscenza del corpo indicasse una dimensione più organica inaccessibile a Liza. Al contrario di Liza, Ženja è cresciuta in un ambiente sterilizzato dove il sangue e i processi fisiologici entrano soltanto in maniera clandestina, fatto che la porta a percepire la realtà del corpo come qualcosa di estraneo e magico. Gli elementi di novità devono essere metabolizzati per diventare parte integrante dell'anima. A questa spetta l'ultima parola, quella di riconoscersi parte del mondo oppure di relegarla alla sfera dell'alieno, con cui non risulta possibile (per il momento) instaurare un dialogo. Ma Ženja non si riferisce soltanto alla capacità di mettere al mondo dei bambini: «Я знаю. (“Ничего ты не знаешь”, — подумала Лиза.) Я знаю, — повторила Женя, — я не про то спрашиваю. А про то, чувствуешь ли ты, что вот сделаешь шаг — и родишь вдруг, ну вот...» (PSSPa 3, 80, *Detstvo Luvers*).

Come anticipato, nella conversazione 'iniziatica' con Liza il narratore, in una delle sue rare comparse, osserva che la malattia è la risposta naturale del corpo infantile di fronte agli elementi nuovi proposti dalla realtà – in particolare rispetto alla sfera della (pro)creazione²⁵³ –

²⁵³ L'associazione tra malattia e istanza poetica, oltre che in *Povest'*, compare anche nel poema *Vysokaja bolezn'* (Alta malattia, 1924), pubblicato due anni dopo *Detstvo Luvers*: («Высокая одна болезнь / Еще зовется песнь», «[...] гения горячка / Цемент крепче и белей» PSSPa 1, 252, 257). La malattia ci sembra essere un topos all'interno del percorso di formazione del personaggio femminile, basti pensare a Kitty in *Anna Karenina*, che, dopo il rifiuto di Vronskij, vive un collasso fisico ed emotivo. Nella letteratura del periodo vittoriano l'introduzione delle eroine alla sfera della vita coniugale e sessuale veniva similmente a coincidere con la malattia, prova della loro precedente 'illibata ignoranza': «[I]llness can be used as a test of virginity. The typical period of illness undergone by many fictional Victorian heroines just before they admit love for a particular man, an illness often seen as an expression of fear of sexuality and of assertion of manipulative control, can also be seen then in the light of such a proof. Weakness, pallor, and rejection of food are signs of transition in the refined heroine, as for

che, prima di poter essere assimilati, provocano un momentaneo disorientamento: «Без патологии им через это испытание не пройти» (PSSPa 3, 80, *Detstvo Luvers*). La reattività fisica di Ženja non si limita alla sfera ‘riproduttiva’, ma concerne anche quella della sofferenza e della morte, inizialmente introdotte nel racconto dal discorso di Negarat sulla leva militare e sulla complessità della sua appartenenza nazionale. Come un organismo che reagisce a un elemento estraneo nel tentativo di ristabilire l’omeostasi, poco dopo la conversazione Ženja si ammala. Tutta la sua natura tenta di integrare questo nuovo materiale esistenziale, al quale bisogna fare spazio, procedendo, se necessario, a dei cambiamenti strutturali dei modelli percettivi, cognitivi, emotivi:

Женя слегла на другой день после отъезда Негарата; в тот самый день, когда узнала после прогулки, что ночью Аксинья родила мальчика, в тот день, когда при виде воза с мебелью она решила, что собственника подстерегает ревматизм. Она провела две недели в жару, густо по поту обсыпанная трудным красным перцем, который жег и слипал ей веки и краешки губ. Ее донимала испарина, и чувство безобразной толстоты мешалось с ощущением укуса. Будто пламя, раздувшее ее, было в нее влито летней осой. Будто тонкое, в седой волосок, ее жалыце осталось в ней, и его хотелось вынуть, не раз и по-разному. То из лиловой скулы, то из охавшего под рубашкой воспламененного плеча, то еще откуда (PSSPa 3, 67, *Detstvo Luvers*).

La nascita del bambino di Aksin’ja e la maturazione di Ženja, che si esprime attraverso la fase iniziatica della malattia, rappresentano due momenti di passaggio. Forse per questo l’idea della malattia era nata in Ženja alla vista di un carro pieno di mobili, segno di un trasloco da un luogo all’altro; nel suo caso lo spostamento ha carattere interiore (che non vuol dire spirituale). Anche l’immagine del capello grigio sembra venire a Pasternak da lontano, da un immaginario memore delle fiabe, in cui esso assume poteri particolari, diventa uno strumento magico oppure la traccia di un legame segreto necessaria all’agnizione finale. Oltre a legarsi

the first time she contemplates marriage and related sexual “duties”» (H. MICHIE, *The Flesh Made Word*, p. 16). Gli stati alterati e patologici del corpo, nota Peter Fifiield nel suo studio su malattia e modernismo, sono funzionali all’interno dell’economia narrativa, non solo alla formazione individuale ma anche come manifestazione di disagi interpersonali, dal livello della famiglia a quello della società (in ciò è chiara l’influenza dei nascenti studi psicanalitici) «[B]odily frailty has so often performed the work of both plot and character development in the literary canon [...]. Literature acknowledges illness’s capacity to effect a complex and unpredictable set of changes, which influence not only a single individual in one dimension but numerous rich relationships, including self-knowledge, and the very character of their text» (P. FIFIELD, *Modernism and Physical Illness: Sick Books*, Oxford UP, Oxford 2020, p. 11).

foneticamente alla parola *osa* (vespa), nascendo da essa in un procedimento di gemmazione verbale tipica della poesia, lo stesso metaforico capello grigio ricorre poco più avanti in un'altra circostanza di passaggio, contestualmente all'improvviso rientro dei genitori da teatro e al tragico parto della madre in una notte di tempesta: «Все смешалось. Ночь ринулась на них, свирепая от низко сбившегося седого волоса, засекавшего и слепившего ее» (PSSPa 3, 71, *Detstvo Luvers*). Nuovamente confusi i confini tra vita e morte, proprio e altrui, i ragazzi Luvers sono isolati dall'evento sia mentre accade sia nell'immediato seguito del parto.

Il corpo esiliato dallo spazio del bonton sociale rientra nel circolo della cultura attraverso la porta di servizio di una lingua 'malata', ossia straniata; come osserva Bachtin, «in generale le manifestazioni della vita corporea e materiale [...] esigono una lingua che l[e] denomini, delle astuzie nuove, degli accordi, una lotta contro l'obbligo di esprimersi in modo corretto, senza urtare il canone; mentre è chiaro che non urtarlo è impossibile»²⁵⁴. È la lingua letteraria a farsi carico di esprimere l'esperienza del corpo, difficilmente accessibile – se non inaccessibile – al linguaggio transazionale della comunicazione ordinaria: per restituire una percezione fisica della narrazione questo tipo di lingua deve essere opacizzato, la fruizione differita, in linea d'altronde con quanto notato dai formalisti. Nel caso di *Detstvo Luvers* questa capacità del testo letterario di penetrare nella sfera indicibile del corpo malato è esplicitata in un passaggio escluso dalla versione definitiva del racconto: «А силой, способной выделять этот особенный глухой жар, эту скрытую сказочность и бред, оказалась все та же сила: сила прозы, – сила неистощимой, фантастически-гнетущей скуки существования. Так оно и должно быть. Так оно и есть»²⁵⁵.

È l'orizzonte più ampio della letteratura del modernismo a trovare nella malattia un elemento espressivo particolarmente affine alle proprie ricerche, sottolinea Peter Fifiield: «In sickness and modernism alike, a world that may otherwise appear self-evident is made newly strange by an altered, thickly textured means of engagement: everything is transformed»²⁵⁶. Il corpo del poeta, similmente a quello della giovane protagonista, si estende al di là dei propri confini fisici e le sue sensazioni si trovano 'estriettate' nel mondo, in una configurazione esperienziale estatica, fuori dal sé. Per non cristallizzarsi la parola che nasce da questa

²⁵⁴ M. BACHTIN, *Rabelais e Gogol'*, trad. C. Strada Janovič in ID., *Estetica e romanzo*, cit., p. 492.

²⁵⁵ L. FLEJŠMAN, *Stat'i o Pasternake*, K-Presse, Brema, 1977, p. 118.

²⁵⁶ P. FIFIELD, *Modernism and Physical Illness*, cit., p. 3.

condizione resta in bilico tra corpo e linguaggio, suono e senso, in una nuova geometria della realtà:

Чувство слабости сказывалось во всем. Чувство слабости, например, предавалось, на свой риск и страх, какой-то странной своей геометрии. От нее слегка кружило и поташнивало. Начав, например, с какого-нибудь эпизода на одеяле, чувство слабости принималось насаивать на него ряды постепенно росших пустот, скоро становившихся невероятными в стремлении сумерек принять форму площади, лежащей в основание этого помешательства пространства. Или, отделясь от узора на обоях, оно, полосу к полосе, прогоняло перед девочкой широты, плавно, как на масле, сменявшие друг друга и тоже, как все эти ощущения, истомлявшие правильным, постепенным приростом в размерах. Или оно мучило больную глубинами, которые спускались без конца, выдав с самого же начала, с первой штуки в паркете, свою бездонность, и пускало кровать ко дну тихо-тихо, и с кроватью — девочку (PSSPa 3, 67-68, *Detstvo Luvers*).

Nella malattia la parola viene ceduta al corpo, a quanto percepisce nel delirio dei sensi, nella temporanea sospensione delle leggi che regolano lo stato ‘sano’ della vita dell’organismo. La stessa geometria della malattia è sperimentale, non rientra nelle coordinate euclidee stabili e quantificabili, ma contribuisce alla condizione di vertigine generalizzata di Ženja, a un senso di caduta che abbiamo già osservato in Camilla (*Apellesova čerta*) e in Serëža al capezzale di Arild malata (*Povest’*)²⁵⁷. D’altronde, in Arild trasmigra, insieme al morbilli, anche l’attributo della corporeità infantile: «Допивая воду, она стукнула зубами об рант стакана, причем издала то мычанье, которым дети выражают полностью утоленную потребность» (PSSPa 3, 127, *Povest’*).

²⁵⁷ Anche in *Povest’* il personaggio del bambino si ammala («Гарри заболел корью, и переезд в имение был отложен до его выздоровления» PSSPa 3, 116), ma l’evento è rilevante soprattutto nel susseguente contagio di Arild e poi, ormai sotto forma di ‘contagio d’amore’ e di ispirazione poetica, di Serëža. È come se la dinamica tra precettore e pupilla (Dikich – Ženja) presente in *Detstvo Luvers* venisse ribaltata, con una focalizzazione sul mondo ormai adulto dello scrittore-precettore Serëža in *Povest’*. L’infiltrazione carsica in *Povest’* di immagini già presenti in *Detstvo* è testimoniata, tra i numerosi esempi, dalla comparsa della trementina (*skipidar*) – «Разотпете его водкой, Варя, [...] Ступай, Гарюша. Пятки, пятки, главное, а грудь скипидаром» (PSSPa 3, 139) – citata anche da Faryno tra i numerosi motivi riconducibili a una ‘sacra unzione cosmica’ o *miropomazanie* (J. FARYNO, *Ol’cha, motovilicha i chromoj iz gospod*, cit., p. 39). Come nella teoria dei ‘motivi sigla’ elaborata dallo storico d’arte Giovanni Morelli (1816-1891), secondo la quale l’opera pittorica può essere attribuita con maggiore precisione a partire da dettagli apparentemente insignificanti, ci sembra che i testi di Pasternak siano immediatamente riconoscibili per la presenza diffusa di simili elementi, a prima vista estemporanei e trascurabili.

I momenti di passaggio portano dunque con sé una grande carica fisiologica. Il processo, innescato nel caso di Ženja con l'incontro 'contaminante' con l'altro, investe la persona nella sua totalità. La permeazione di elementi nuovi (informazioni) è tanto più preziosa, direbbe Lotman, quanto più sforzo «traduttivo»²⁵⁸ richiede da un idioletto all'altro, dove l'impossibilità di una traducibilità perfetta è la condizione stessa dello scambio²⁵⁹. A tal proposito ricordiamo che le vertigini 'geometriche' percepite da Ženja durante la convalescenza sono dovute «повышенной чувствительности ушных лабиринтов» (PSSPa 3, 68, *Detstvo Luvers*), da cui si originano in lei sensazioni di nausea e smarrimento identitario: «Попадала в положение куска сахара, брошенного в пучину пресного, потрясающе пустого хаоса, и растворялась, и расстраивалась в нем» (PSSPa 3, 68, *Detstvo Luvers*). Un'apertura totale al mondo, l'abbandono dell'io a favore di una dispersione nel cosmo, eccede le possibilità di Ženja e deve essere ridimensionata in vista della guarigione.

L'esclusione dai fatti del corpo imposta a Ženja dalla famiglia si estende naturalmente alla sfera della morte del corpo, uno dei suoi attributi principali rimossi a livello collettivo, soltanto *intuito* e *indovinato* dalla ragazza. La possibilità della morte comincia a essere concretamente contemplata verso la fine della narrazione grazie al progressivo incastrarsi in un quadro coerente delle impressioni lacunose a sua disposizione. Neanche il medico, figura che dovrebbe rappresentare la verità e i diritti del corpo, trova le parole per spiegare a Ženja quanto accaduto a sua madre e nell'imbarazzo ricorre alla terminologia medica:

— А мама заболела нервным расстройством, — и он улыбнулся, едва успев приспособить в таком виде для девочки свое латинское «partus praematurus».

— И тогда родился мертвый братец?!

— Кто вам сказал?.. Да...

— А когда? При них?

Или они застали его уже бездыханным? Не отвечайте. Ах, какой ужас! Я теперь понимаю. Он был уже мертв, а то бы я его услышала и без них (PSSPa 3, 83, *Detstvo Luvers*).

²⁵⁸ JU. LOTMAN, *Kul'tura i vzryv*, cit. p. 15.

²⁵⁹ Ivi, p. 10.

La lingua riservata al corpo dal medico è dissociata da qualsiasi emozione²⁶⁰ ed è Ženja a ricondurre l'affermazione asettica del suo interlocutore alla lingua quotidiana, in cui trovano posto anche le contraddizioni. La morte del fratellino si pone in contiguità con quella di Cvetkov, in un'esemplificazione narrativa della coincidenza più astratta tra il principio del familiare e dell'estraneo, ed entrambe hanno un profondo impatto su Ženja, che le vive come qualcosa di assolutamente indefinito e definitivo, indispensabile alla costruzione del senso, del rapporto tra la vita e la morte, tra sé e il prossimo:

Впечатление, скрывавшееся за всем, было неизгладимо. Оно отличалось большею, чем он [Dikich] думал, глубиной... Оно лежало вне ведения девочки, потому что было жизненно важно и значительно, и значение его заключалось в том, что в ее жизнь впервые вошел другой человек, третье лицо, совершенно безразличное, без имени или со случайным, не вызывающее ненависти и не вселяющее любви, но то, которое имеют в виду заповеди, обращаясь к именам и сознаниям, когда говорят: не убий, не крадь и все прочее. «Не делай ты, особенный и живой, — говорят они, — этому, туманному и общему, того, чего себе, особенному и живому, не желаешь». Всего грубее заблуждался Диких, думавши, что есть имя у впечатлений такого рода. Его у них нет (PSSPa 3, 85, *Detstvo Luvers*).

La consustanzialità della vita e della morte è evidente anche nella struttura circolare del racconto: il giorno della morte di Cvetkov e del fratellino coglie Ženja in uno dei suoi 'giorni lunghi', ossia nel periodo delle mestruazioni, evento su cui si era aperta la vicenda del corpo nel racconto. Siamo dunque portati a concordare con Anna Ljunggren laddove afferma che «"Жизнь" как творческая энергия в прозе "Детства Люверс" принимает облик одухотворенного физиологизма»²⁶¹. Lo straniero, l'altro inteso non da ultimo in senso cristiano come il prossimo, è entrato nella sfera più cara e vicina della vita di Ženja, per cui è

²⁶⁰ Parlando della poesia di Anne Sexton Helena Michie nota la stessa resistenza della lingua normativa di fronte al corpo femminile, continuamente disinnescato e sterilizzato nel discorso patriarcale: «The uterus cannot be summed up by patriarchal metaphors, diagnosed and described by the terms of male doctors; it resists language, defies encasement. In trying to depict a female physicality free of patriarchal structure, Sexton disrupts traditional notions of poetic propriety» (H. MICHIE, *The Flesh Made Word*, cit., p. 146). Nel caso di Pasternak è interessante proprio questa contemporanea trasgressione alle norme sociali e letterarie.

²⁶¹ A. LJUNGGREN, *Juvenilia B. Pasternaka: 6 fragmentov o Relinkvimini*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1984, p. 496.

possibile accostare a questa nuova consapevolezza la riflessione sull'altro e sulla parola poetica di Maurice Blanchot:

qui est «Autrui»? l'inconnu, l'étranger, étranger à tout visible et à tout non-visible, et qui cependant vient à «moi» comme parole, lorsque parler, ce n'est plus voir. L'un des deux est l'Autre, celui qui, dans la plus grande simplicité humaine, est toujours proche de ce qui ne peut «m»'être proche: proche de la mort, proche de la nuit. Mais qui est moi? où est l'Autre? Le moi est sûr, l'Autre ne l'est pas, insitué, insituable, cependant parlant chaque fois et, dans cette parole, plus Autre que tout ce qu'il y a d'autre. La parole plurielle serait cette parole unique où ce qui est dit une fois par «moi», est répété une autre fois par «Autrui» et ainsi rendu à sa Différence essentielle. Ce qui caractérise donc cette sorte de dialogue, c'est qu'il n'est pas seulement un échange de paroles entre deux Moi, deux hommes en première personne, mais que l'Autre y parle dans cette présence de parole qui est sa seule présence, parole neutre, infinie, sans pouvoir, où se joue l'illimité de la pensée, sous la sauvegarde de l'oubli²⁶².

L'alterità feconda da cui scaturisce ogni identità e ogni differenza, e con queste la possibilità del dialogo e della relazione, si situa a livello di parola, dove con l'attributo di neutralità Blanchot intende un'ambivalenza essenziale riconosciuta alla parola nello spazio letterario. Ripercorrendo lo sviluppo del personaggio di Ženja e del racconto, nella prima infanzia la parola ha un senso assoluto, magico-sacrale, che deve perdere nell'incontro con un orizzonte più ampio, in cui una conoscenza più approfondita del mondo esterno all'io demistifica la realtà per renderla tangibile. Uscire dall'infanzia vuol dire entrare nella complessità e nella relatività; si tratta in qualche modo di passare dallo stato puro e perfetto di una monade chiusa in se stessa alla natura spuria del mondo della vita nella sua concretezza, quotidianità e materialità. Per restare fedele alla propria essenza, anche la parola poetica deve entrare in un rapporto di contaminazione con il mondo, in particolare con la sfera dell'indicibile – «Всего грубее заблуждался Диких, думавши, что есть имя у впечатлений такого рода. Его у них нет» (PSSPa 3, 85, *Detstvo Luvers*) – con ciò che sfugge alle categorie logiche e che la cultura decide di relegare ai propri confini, insieme agli umori e odori della materia viva. Incontrando gli scarti della vita quotidiana la poesia si fa carne, consapevolezza vissuta. Al continuo rinnovarsi attraverso l'altro non codificato nella forma dell'indicibile, l'individuo e la parola poetica devono confrontarsi anche con la rielaborazione del materiale della tradizione, il

²⁶² M. BLANCHOT, *L'expérience limite* in ID., *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 320.

già-detto, nel tentativo di definire la parte di indefinito che da qui emerge. La vita nel surplus intraducibile e non codificabile di cui l'opera traccia i contorni. Per restare viva e percepibile, l'identità e la lingua dovranno conservare la loro complessità, mantenersi in fibrillazione polisemica e in tensione interpretativa. Il testo letterario si fa così custode di quello spazio di contaminazione feconda in cui accade l'incontro con l'altro e l'evento del senso.

L'unione di sfere lontane con cui si contraddistingue il rapporto con l'alterità nelle varie tipologie prese in considerazione suggerisce una riesamina radicale dei principi di identità e non contraddizione in opera nei testi di Babel', Pil'njak e Pasternak. La presenza potenziata del corpo si serve spesso dei procedimenti propri al *grottesco*, che in principio indicava il carattere metamorfico delle decorazioni rinvenute in un sito archeologico dell'antica Roma: componenti ornamentali umane e vegetali che trapassano l'una nell'altro, si fondono e determinano un'impressione di incompiutezza. Si assiste a un annullamento o a una interpenetrazione dei confini tra gli oggetti e il mondo, il sé e l'altro: né questo né quelli coincidono più con sé stessi, sono sempre più cose allo stesso tempo. Dell'ambivalenza come uno dei tratti essenziali del linguaggio poetico parla anche Julia Kristeva nel saggio *Poesia e negatività*: «lunghi dall'escludere due termini (categorie) che si oppongono (lunghi dal postulare: concreto versus generale, A versus B), il significato poetico li ingloba in una unione non-sintetica (che in formula logica si rappresenterebbe: $A \circ B$)»²⁶³. L'«inquietudine del linguaggio»²⁶⁴ che caratterizza l'incontro con l'altro nonché il testo poetico è messa a rischio dalle 'spiegazioni', dai tentativi di reinscrivervi i principi di coerenza, «identità, equivalenza, rifrazione dell'identico»²⁶⁵ che dettano il funzionamento di una lingua strumentale. Solo riattivando a ogni lettura l'ambiguità intrinseca del testo la costruzione di senso può mantenersi un processo vivo e condiviso, volto alla rottura degli schemi cognitivi, estetici e percettivi in cui si cristallizza la realtà (e noi con essa)²⁶⁶.

²⁶³ J. KRISTEVA, *Poesia e negatività* in EAD., *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, trad. P. Ricci, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 207.

²⁶⁴ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 540.

²⁶⁵ Ibidem.

²⁶⁶ «Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны» (V. ŠKLOVSKIJ, *Iskusstvo kak priëm* in ID., *O teorii prozy*, Federacija, Moskva 1929, p. 13).

4. Il corpo e il testo

4.1. Il corpo cosmico

4.1.1. Un mondo liquefatto

La ‘liquefazione’ del mondo – accompagnata da una simultanea solidificazione di fenomeni abitualmente ‘eterei’ come la luce e i suoni – emerge come una qualità pervasiva del mondo narrativo di Babel’, Pasternak e Pil’njak. Qualcosa di simile a un passaggio alchemico sembra prefigurare – o, perlomeno, accostarsi – alle coeve ricerche della fisica sulla doppia natura della luce, corpuscolo e onda allo stesso tempo¹. Federico Laudisa descrive questo momento di rottura nella storia della scienza moderna:

Se il modello di Planck apre la strada alla quantizzazione (cioè la discretizzazione) di fondamentali quantità fisiche, il modello di Einstein apre la strada a una delle caratteristiche più rivoluzionarie – e più dure da digerire per un’immaginazione scientifica “classica” – della nascente teoria quantistica: il cosiddetto dualismo onda/particella, vale a dire la coesistenza negli stessi fenomeni tra proprietà tipiche delle particelle e proprietà tipiche delle onde².

Si accoppiano inestricabilmente qualità apparentemente contraddittorie come la discrezione (discontinuità) e la continuità, la componente materiale e immateriale. A interessarci è la natura irriducibilmente composita del fenomeno in contrasto con le leggi della fisica classica inaugurata da Newton e delle categorie correnti dell’immaginario sociale³.

Questa nuova visione del mondo si avvicina alle ricerche artistiche presenti nei testi del corpus laddove l’accento viene posto su un’essenza ambivalente ed essenzialmente non univoca della realtà. Il mondo post-rivoluzionario sembra trasposto in una dimensione oscillatoria che

¹ Si tratta dei primi studi ed esperimenti su cui si baserà la meccanica quantistica, teoria che arriva a formularsi per la prima volta negli anni Venti del XX secolo: su questo si veda F. LAUDISA, *La realtà al tempo dei quanti. Einstein, Bohr e la nuova immagine del mondo*, Bollati Boringhieri, Torino 2019, ebook.

² Ibidem.

³ All’incirca negli stessi anni, questa visione viene messa in discussione dalla fenomenologia di Edmund Husserl, che la definisce un naturalismo, certezza dogmatica anteriore a qualsiasi interrogazione per cui «je trouve sans cesse présente, comme me faisant vis-à-vis, une unique réalité spatio-temporelle dont je fais moi-même partie, ainsi que tous les autres hommes qui s’y rencontrent et se rapportent à elle de la même façon» (R. BARBARAS, *Introduction à la philosophie de Husserl*, Vrin, Paris 2015, p. 112). In una campagna di ‘ritorno alle cose’, Husserl si pone così dalla parte del fenomeno, riabilitandolo nella sua pienezza ontologica.

non trova interpretazioni stabili, ma si rinnova a partire dalla sua condizione intermittente, discontinua e mutevole. Che le scoperte della nuova fisica abbiano avuto delle ripercussioni immediate sulla produzione letteraria russa è testimoniato dalla comparsa esplicita di questi temi in alcuni scrittori: si ricordi la *povest' Sobiratel' ščelej* (Il collettore di incrinature, 1922) di Sigizmund Kržičanovskij⁴, in cui la discontinuità spazio-temporale, oltre a essere argomento di ricerca del protagonista, si materializza all'inizio in una parabola sulle faglie e sugli interstizi del mondo, oppure il racconto *Ljubov'* (Amore, 1928) di Jurij Oleša⁵, in cui il protagonista, marxista dichiarato, fa esperienza dell'amore come di una «преступная, антинаучная деформация веществ, материи»⁶. L'innamoramento porta alla sospensione delle leggi ordinarie della realtà:

– Происходит какая-то ерунда. Я начинаю мыслить образами. Для меня перестают существовать законы. Через пять лет на этом месте вырастет абрикосовое дерево. Вполне возможно. Это будет в полном согласии с наукой. Но я, наперекор всем естествам, увидел это дерево на пять лет раньше. Ерунда. Я становлюсь идеалистом.

– Это от любви, – сказала она, истекая абрикосовым соком⁷.

Le secrezioni come nesso tra mondo e corpo rappresentano simbolicamente un processo di appropriazione della realtà da parte dell'uomo: da qui gli abbondanti riferimenti, nei racconti da noi esaminati, ai liquidi fisiologici e l'insistenza sulle immagini di un mondo liquefatto. Sarah Cole ravvisa nella dimensione liquida e stagnante una risposta della letteratura modernista 'del disincanto'⁸ alla retorica di una violenza rigenerante: «We might take that

⁴ L'interesse dell'autore per le ricerche della scienza moderna è evidenziato, ad esempio, da Vladimir Toporov: «Эти художественные интуиции писателя, помноженные на его интерес к физическим проблемам науки XX века, и серьезные познания в этой области объясняют отчасти нередкие, и иногда удивительные, переключки с наиболее «безумными» гипотезами современной физики» (V. TOPOROV, «Minus»-prostranstvo Sigizmunda Kržičanovskogo in ID., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo. Izbrannoe*, Progress, Moskva 1995, p. 539). A proposito delle categorie spazio-temporali nella produzione di Kržičanovskij si vedano anche A. CHAČATURJAN-KISILENKO, *K voprosu o probleme vremeni v proze Sigizmunda Kržičanovskogo* e A. LYSOV, *O nekotorych osobennostjach metaforiki Kržičanovskogo: obraz i kontekst* in F. Fëdorov, red., *Kržičanovskij. I*, DU Izdevniecība "Saule", Daugavpils 2003.

⁵ Nel suo studio sull'autore Marietta Čudakova osserva che «В его прозе поражает изменение привычного материала русской литературы, обращение к новым, несвойственным беллетристике ранее задачам: автор берется, например, объяснять законы механики, физики, анатомии и психологии» (M. ČUDAKOVA, *Masterstvo Jurija Oleši*, Nauka, Moskva 1972, p. 17).

⁶ JU. OLEŠA, *Izbrannoe*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1974, p. 202.

⁷ Ivi, p. 198.

⁸ Cole riprende l'espressione da Max Weber (cfr. §2.1.1).

muddy, swallowing swamp as disenchantment's answer to the fecundity and growth associated with generative violence. Its signal mode is devolution, and blood, the mysterious ore, is now just one more garish bodily liquid»⁹.

È opportuno fornire fin da subito una collocazione al concetto di *intra-action*, che costituisce uno strumento interpretativo fondamentale per questo capitolo. Si tratta di un termine coniato da Karen Barad nel contesto della sua teoria di «agential realism»¹⁰:

The neologism “intra-action” *signifies the mutual constitution of entangled agencies*. That is, in contrast to the usual “interaction,” which assumes that there are separate individual agencies that precede their interaction, the notion of intra-action recognizes that distinct agencies do not precede, but rather emerge through, their intra-action. It is important to note that the “distinct” agencies are only distinct in a relational, not an absolute, sense, that is, *agencies are only distinct in relation to their mutual entanglement; they don't exist as individual elements*¹¹.

La studiosa opera una revisione radicale del pensiero binario e delle sue categorie oppositive¹². Riguardo alla dicotomia più evidente – quella tra soggetto e oggetto – Barad propone che questi non siano entità preesistenti, ma emergano insieme, in modo ogni volta diverso e situato, definendosi soltanto all'interno della relazione che li genera.

Si può tuttavia percepire e immaginare solo ciò che le nostre categorie fisiologiche, cognitive e linguistiche permettono di cogliere nell'ambiente (organismo e ambiente sono altri

⁹ S. COLE, *Enchantment, Disenchantment, War, Literature*, “PMLA Special Topic: War”, 124, 5, 2009, p. 1640.

¹⁰ «I propose “agential realism” as an epistemological-ontological-ethical framework that provides an understanding of the role of human and nonhuman, material and discursive, and natural and cultural factors in scientific and other social-material practices, thereby moving such considerations beyond the well-worn debates that pit constructivism against realism, agency against structure, and idealism against materialism. Indeed, the new philosophical framework that I propose entails a rethinking of fundamental concepts that support such binary thinking, including the notions of matter, discourse, causality, agency, power, identity, embodiment, objectivity, space, and time» (K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham – London 2007, p. 26).

¹¹ Ivi, p. 33.

¹² Darlene Reddaway ipotizza che un'influenza diretta su Pasternak in questo senso possa essere stata quella di Oswald Spengler (1880-1936), la cui filosofia si oppone all'idea di progresso, imperante nella seconda metà dell'Ottocento, e mette in discussione le coppie oppositive sulle quali si basa: «Spengler posits these oppositions, and then retracts their tangible existence in somewhat the same way Pasternak plays with the two poles of any opposition, for instance ‘city’ vs. ‘village’, but in the development of their juxtaposition, destroys the clearcut opposition which he seems to have set up between them, soothing the hard lines of their fast boundaries, making way for a new name» (D. REDDAWAY, *Pasternak, Spengler, and Quantum Mechanics: Constants, Variables, and Chains of Equations*, “Russian Literature”, 31, 1, 1992, p. 48).

due fenomeni che emergono in intra-azione): non ci si può disfare delle proprie «enabling conditions»¹³, a partire dalla condizione corporea, osserva Val Plumwood. Heather Sullivan riprende il postumanesimo di Barad in prospettiva di una ecocritica materialista, ribadendo che il corpo permette di fare esperienza del mondo, e del corpo stesso dentro di esso, attraverso i sensi: «sensory perception is a concrete form of our ‘transcorporeality’ and is an embodiment of how our bodily boundaries directly incorporate parts of our material surroundings»¹⁴. I corpi e le soggettività diventano porosi a contatto con le correnti di sostanze che le circondano. Ciò emerge vividamente anche dai testi di Pil’njak, Babel’ e Pasternak; attraverso i procedimenti stranianti che gli sono propri, questo tipo di produzione letteraria porta ad assumere una percezione deformata, a evadere per il tempo della lettura dalle maglie interpretative del cosiddetto naturalismo, visione criticata oltre che da Husserl dalla stessa Barad nel contesto più ampio dell’ecocritica e del postumanesimo.

Il mondo rivela più sul nostro corpo di quanto non faccia l’anatomia, formatasi in risposta e in domanda alle abitudini quotidiane, ai gesti ripetuti fino a modellarne le strutture¹⁵. I gesti cerimoniali della presentazione delle armi, ripetuti durante l’addestramento, avevano una funzione pratica: rendere il fucile o la baionetta una parte familiare del corpo-soldato, un prolungamento letale dei suoi arti. Gli stessi soldati vedono i propri ritmi – di sonno, di alimentazione, di igiene – completamente stravolti, ridotti al minimo¹⁶. Ciò vale non solo per la popolazione coinvolta nell’azione bellica ma anche per i civili, costretti a una

¹³ V. PLUMWOOD, *Environmental Culture: The Ecological Crisis of Reason*, Routledge, London – New York 2002, p. 17.

¹⁴ H. SULLIVAN, *The Ecology of Colors. Goethe’s Materialist Optics and Ecological Posthumanism* in S. Iovino, S. Oppermann, eds., *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2014, p. 84.

¹⁵ Si veda a questo proposito Maurice Merleau-Ponty: «[S]i mon corps peut être une ‘forme’ et s’il peut y avoir devant lui des figures privilégiées sur des fonds indifférents, c’est en tant qu’il est polarisé par ses tâches, qu’il existe vers elles, qu’il se ramasse sur lui-même pour atteindre son but, et le ‘schéma corporel’ est finalement une manière d’exprimer que mon corps est au monde» (M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 117). Umberto Galimberti elabora questo concetto fenomenologico nel suo studio sul corpo: «Il significato delle mie mani non è nella loro struttura scheletrica, muscolare e nervosa, ma è negli oggetti che riesco ad afferrare e in quelli che mi sfuggono; la potenza ambulatoria delle mie gambe non è nella loro posizione anatomica, ma nelle cose che voglio raggiungere e in quelle da cui voglio fuggire; le possibilità del mio sguardo non mi sono indicate dalle leggi dell’ottica, ma dalla prossimità o dalla lontananza delle cose, dalla loro bellezza o ripugnanza» (U. GALIMBERTI, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 127). Sul rapporto tra tecnica, gesto e linguaggio si veda soprattutto lo studio antropologico A. LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole*, A. Michel, Paris 1964-1965.

¹⁶ S. AUDOIN-ROUZEAU, *Massacres. Le corps et la guerre* in J. Courtine, éd., *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le xxe siècle*, Éditions du Seuil, Paris 2006, pp. 307-308.

riconfigurazione economica e sociale d'emergenza che mobilita in particolar modo le donne¹⁷. A partire dalla Prima guerra mondiale i corpi dei civili sono oggetto di attacchi tanto diretti quanto indiretti. Rileva Stéphane Audoin-Rouzeau:

Cibles indirectes à travers l'épuisement des corps par les privations matérielles, alimentaires en particulier, ou encore par les longs déplacements liés aux exodes de masse et aux déplacements forcés. Cibles directes à travers les massacres liés aux invasions et aux occupations, aux bombardements stratégiques, à la famine (organisé ou non), aux déportations enfin (avec ou sans visée exterminatrice)¹⁸.

In questo contesto profondamente traumatico la letteratura evoca un mondo in cui il corpo può viverci in modi alternativi rispetto alla violenza della quotidianità, subita sia passivamente che attivamente, nell'obbligo di esercitarla. Il trauma, inaccessibile alla conoscenza diretta – può essere vissuto ma non può essere conosciuto – rappresenta l'esperienza di un'aporia radicale e ha bisogno di un linguaggio diverso rispetto a quello logico-discorsivo, che fallisce a rendere conto delle sofferenze patite. Quando il corpo diventa il luogo della massima incomunicabilità, il testo letterario interviene a dargli spazio e voce, senza tentare di esaurirne il 'senso' (come abbiamo detto, inaccessibile) ma tracciando i confini di questa impossibilità figurativa e comunicativa.

Babel'

Partendo da *Babel'*, risulta particolarmente degno di nota l'intensificarsi dell'effetto 'solvente' della luce in rapporto al motivo del sangue:

Сырой рассвет стекал на нас, как волны хлороформа. Зеленые ракеты взвивались над польским лагерем. Они трепетали в воздухе, осыпались, как розы под луной, и угасали (SSB 2, 170, *Zamost'e*).

¹⁷ Ivi, p. 294.

¹⁸ Ivi, p. 295.

Теплый воздух течет мимо нас. Небо меняет цвета. Нежная кровь льется из опрокинутой бутылки там вверху, и меня обволакивает легкий запах тления (SSB 2, 72, *Gedali*).

Questa proiezione antropomorfizzante sul paesaggio di un liquido primariamente umano e animale – circondato fin dalle origini delle varie tradizioni religiose da numerosi rituali e proscrizioni (cfr. §2.1.1.) – anima la natura, instaura tra essa e gli uomini un rapporto di condivisione faticosa delle traversie esistenziali e delle violenze storiche. Il tramonto, fenomeno atmosferico che nasce in un preciso quadro di intra-azioni¹⁹ tra elementi (oltre al movimento reciproco del sole e della terra le condizioni meteorologiche, la visibilità, la stagione, la collocazione dell'osservatore), figura nei testi alla convergenza del macrocosmo e del microcosmo²⁰. Nel suo studio su Rabelais, Michail Bachtin individua in questo legame tra il corpo del mondo e dell'uomo una componente evidente della prosa grottesca, categoria essenziale alla comprensione del corpus di testi presi in esame.

Spesso la folla soggiace alla stessa forza fluidificante e si configura come un fiume:

Лохматая пешка вылезла из своих ям и, разинув рты, следила за упругим изяществом этого небыстрого потока. Впереди полка на степной раскоряченной лошаденке ехал комбриг Маслак, налитый пьяной кровью и гнилью жирных своих соков. Живот его, как большой кот, лежал на луке, окованной серебром (SSB 2, 132, *Afonka Bida*).

La connotazione della folla nel senso di una fi-umana di persone è forse la metafora più semantizzata nel linguaggio comune, tuttavia in questo contesto prende una sfumatura diversa, dal momento che la modalità (più che forma) fluida è condivisa con numerosi altri fenomeni del paesaggio: «Прелаты в шелковых рясах служили перед костелом молебн. Пузатые и благостные — они стояли, как колокола в росистой траве. Из окрестных сел текли покорствующие реки» (SSB 2,139, *U svjatogo Valenta*).

¹⁹ «Intra-actions» (K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 33).

²⁰ A proposito del corpo nella dinamica macrocosmo-microcosmo si veda O. DONSKICH, *Kosmos kak metafora tela, ili telo kak metamofora kosmosa* in T. Pečerskaja, red., «То́чка, rasprostranajuščajasja na vsë...». К 90-letiju professora Ju. Čumakova: sbornik naučnych trudov, NGPU, Novosibirsk 2011.

Alcuni motivi secondari, sviluppati a partire dalla ‘consistenza’ liquida della luce, fanno comparire oblique attraverso i testi, e l’immagine di un liquido che si riversa da un recipiente capovolto ricorre tanto in Babel’ quanto in Pasternak:

Теплый воздух течет мимо нас. Небо меняет цвета. Нежная кровь льется из опрокинутой бутылки там вверху (SSB 2, 72 *Gedali*).

Черная улица тупиком упиралась в красный забор железнодорожного депо. Она полошилась. Солнце било сбоку, из-за кустов, и пеленало толпу странных фигурок в женских кофтах. Солнце окатывало их белым хлещущим светом, который, казалось, хлынул из сапогом опрокинутого ведра, как жидкая известка, и валом бежал по земле. Улица полошилась. Лошадь шла шагом (PSSPa 3, 57, *Detstvo Luvers*).

Nel passaggio dal tono momentaneamente lirico di Babel’ la luce del tramonto, metaforicamente sostituita dal sangue, e l’aria assumono una materialità sensuale e avvolgente, mentre in Pasternak l’immagine si inserisce in un brano denso di procedimenti espressivi, dall’allitterazione e ripetizione («улица полошилась [...] Улица полошилась»), fino alla carica fonosimbolica della frase finale («Лошадь шла шагом»). Lascia ulteriormente intendere l’importanza del passaggio la presenza dei motivi di costruzione e rinnovamento cari all’autore: il secchio e la malta, o intonaco, di calce («жидкая известка»), come se la luce intervenisse nel mondo a far confluire insieme tutti gli elementi in essa isolati, penetrandoli e dando loro consistenza (altrettanto significative sono, da questo punto di vista, le vernici e i solventi).

Anche le strade assumono forma liquida:

Он спит и трепещет, а за окном в саду под черной страстью неба переливается аллея. Жаждающие розы колышутся во тьме. Зеленые молнии пылают в куполах. Раздетый труп валяется под откосом. И лунный блеск струится по мертвым ногам, торчащим врозь (SSB 2, 46, *Kostël v Novograde*).

Il cadavere, inserito nell’elenco di proposizioni a soggetto inanimato, sembra rientrare ‘sintatticamente’ e poi ‘simbolicamente’ nel ciclo naturale di vita e di morte; allo stesso tempo il mantenimento di un tono lirico nel trattamento di immagini tanto distanti tra di loro rafforza l’effetto straniante della descrizione. La luna, insieme al sole, è l’astro preponderante associato ai paesaggi ‘liquidi’:

Млечным и блещущим потоком льется под луной дорога к костелу. Земля выложена сумрачным сиянием, ожерелья светящихся плодов повисли на кустах. Запах лилий чист и крепок, как спирт. Этот свежий яд вливается в жирное бурливое дыхание плиты и мертвит смолистую духоту ели, разбросанной по кухне (SSB 2, 64, *Pan Apolek*).

La struttura di contrasti tematici su cui si costruisce il racconto – il conflitto tra il pittore eretico Apolek e la chiesa, il sacro e il profano, lo spirito e il corpo – informa il testo a vari livelli e si estende alla natura, dove il profumo balsamico e ‘puro’ dei gigli permea l’odore ‘grasso’ della cucina e quello viscoso e soffocante del legno di abete.

L’‘influenza’ della luna è da intendersi, per usare le parole di Gaston Bachelard, «au sens astrologique du terme, une matière cosmique qui, à certaines heures, imprègne l’univers et lui donne une matérielle unité»²¹. Le occorrenze sono numerose:

[Л]унный блеск струится (SSB 2, 46, *Kostěl v Novograde*).

[О]н облит луной, торчащей там, наверху, как дерзкая заноза (SSB 2, 128-129, *Večer*).

Голый блеск луны лился на него с неиссякаемой силой (SSB 2, 66, *Solnce Italii*).

Тонкий рог луны купал свои стрелы в черной воде Тетерева (SSB 2, 191, *Syn rabbi*).

Le strade e vie terrene che assumono l’aspetto fluido, di corsi d’acqua o, immagine utopica, di fiumi di latte, sono forse un riflesso della Via Lattea che le sovrasta. In mezzo alle stelle, l’essenza materiale della luna, più che luce ineffabile, si distingue per Bachelard per il suo effetto sul sognatore e sul poeta: «dans le règne poétique, matière avant d’être forme, elle est un fluide qui pénètre le rêveur»²², come nel caso di Sidorov in *Solnce Italii* (Il sole dell’Italia, 1924):

Голубые дороги текли мимо меня, как струи молока, брызнувшие из многих грудей. Возвращаясь домой, я страшился встречи с Сидоровым, моим соседом, опускавшим на меня по ночам волосатую лапу своей тоски. По счастью, в эту ночь, растерзанную

²¹ G. BACHELARD, *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*, J. Corti, Paris 1964, p. 165.

²² Ivi, p. 164.

молоком луны, Сидоров не проронил ни слова. Обложившись книгами, он писал (SSB 2, 67, *Solnce Italii*).

Nei racconti si instaura un legame quasi biunivoco tra la luna e il latte, in cui l'una implica l'altro in una sorta di collocazione immaginale: «Млечным и блещущим потоком льется под луной дорога» (SSB 2, 64, *Pan Apolek*). Bachelard avanza varie ipotesi sulla genesi del motivo, citando anzitutto *Connaissance de l'Est* (1920) di Paul Claudel, che scorge nel fiume l'immagine del nesso tra acqua, latte, e il più ampio bacino del mondo. Il fiume è «la liquéfaction de la substance de la terre, il est l'éruption de l'eau liquide enracinée au plus secret de ses replis, du lait sous la traction de l'Océan qui tette»²³. Dalle profondità la madre terra – la *mat'syra-zemlja* dell'immaginario slavo – nutre la natura con le sue acque come farebbe una madre porgendo il seno al neonato²⁴. Il latte trasmette all'acqua la sua connotazione materna e femminile. Ogni aspetto valorizzato dell'esperienza e dell'immaginazione umana trova infatti una proiezione a livello cosmico, continua Bachelard: «Le lait ne nous a-t-il pas comblé, submergé d'un bonheur sans limite? On trouverait vivante dans le spectacle d'une grande pluie d'été, chaude et fécondante, l'image d'un déluge de lait»²⁵. Il latte è simbolo del flusso della vita cosmica che circola attraverso gli esseri, rendendo palpabile l'interconnessione tra il gesto intimo della nutrizione – il neonato umano e il cucciolo animale si uniscono nell'istinto primordiale della suzione e della soddisfazione – e i grandi cicli della terra e del cosmo.

La condensazione della luce si lega in particolare a momenti di passaggio, in particolare all'alba, al crepuscolo e al tramonto:

Тьма надвигалась на нас все гуще (SSB 2, 136, *Afonka Bida*).

И мы двигались навстречу героическому закату. Его кипящие реки стекали по расшитым полотенцам крестьянских полей (SSB 2, 84, *Put' v Brody*).

Снопы пшеницы летали по небу, июльский день переходил в вечер, чащи заката запрокидывались над селом (SSB 2, 169, *Zamost'e*).

²³ P. CLAUDEL, *Le jour de la fête-de-tous-les-fleuves* in ID., *Connaissance de l'Est*, Larousse, Paris 1920, p. 198.

²⁴ Sulla simbologia del latte materno in ambito slavo si veda G. KABAKOVA, *Le sein et le lait maternel dans l'imaginaire des Slaves*, "La revue russe", 8, 1995.

²⁵ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, cit., p. 167.

L'alternarsi scandito dei movimenti del sole, secondo James Falen, costituisce un ritornello nostalgico lungo tutto il ciclo²⁶. L'immagine della *čaša* (coppa, tazza), inoltre, è analoga a quella pasternakiana del secchio da cui si riversa il sole. Oltre alla luce anche i fenomeni acustici (onde da un punto di vista fisico) possono 'rapprendersi' in una forma più densa, primo esempio tra tutti per suggestività metapoetica, la canzone:

Так пел Афонька, звеня и засыпая. Песня плыла, как дым (SSB 2, 84, *Put' v Brody*).

Кровавый след шел по этому пути. Песня летела над нашим следом. [...] Песни нужны нам, никто не видит конца войне, и Сашка Христос, эскадронный певец, не дозрел еще, чтобы умереть... [...] И я слушал его, растянувшись в углу на прелой подстилке. Мечта ломала мне кости, мечта трясла подо мной истлевшее сено, сквозь горячий ее ливень я едва различал старуху, подпершую рукой увядшую щеку (SSB 2, 190 *Pesnja*).

In questo passaggio si manifesta l'associazione di una natura scrosciante, esplicitamente musicale dell'arte verbale, capace di accompagnare l'uomo attraverso la violenza e la fame con la stessa innegabilità del sole che sale e scende a sera: entrambi, astri e musica, sono in tal senso scorta immancabile dell'armata a cavallo. La notte stessa, fenomeno temporale-atmosferico, si raprende in un mantello, mentre il vento gorgoglia la sua melodia:

До последнего лечь... — повторяет Левка с восторгом и протягивает руки к небу, окружая себя ночью, как нимбом. Неутомимый ветер, чистый ветер ночи поет, наливается звоном и колышет души. Звезды пылают во тьме, как обручальные кольца, они падают на Левку, путаются в волосах и гаснут в лохматой его голове (SSB 2, 164 *Vdova*).

La metamorfosi delle stelle in fedì nuziali sembra suggellare l'unione, ancora una volta, tra il piccolo mondo umano e gli spazi e tempi siderali, tratto caratteristico del genere epico, come evidenzia George Steiner nel suo studio contrastivo di Tolstoj e Dostoevskij²⁷. In

²⁶ J. FALLEN, *Isaac Babel. Russian Master of the Short Story*, University of Tennessee Press, Knoxville 1974, p. 123. La natura, in questo senso, svolge il ruolo del coro tragico di *Konarmija*.

²⁷ L'epica si distingue, secondo lo studioso, per l'importanza che vi svolgono «la poesia della guerra e dell'agricoltura; il primato dei sensi e del gesto fisico; lo sfondo luminoso e riconciliatorio del ciclo dell'anno; il riconoscimento della santità intrinseca dell'energia e della vita; l'accettazione di una catena dell'essere che dalla materia bruta arriva fino alle stelle nella quale gli uomini occupano il posto che è stato loro assegnato» (G. STEINER, *Tolstoj o Dostoevskij*, trad. C. Moroni, Garzanti, Milano 1995, p. 78).

Pasternak è il canto dell'uccello a cristallizzarsi in una pietra preziosa e ad assumere valore metapoetico.

In un passaggio fondamentale di *Konarmija* il narratore è circondato, da vicino e da lontano, da un paesaggio altamente suggestivo, ancora una volta affine alla sensibilità pittorica di Marc Chagall (per la simbologia mistica delle vesti stellate, per il cielo che s'invola in frammenti di uccelli e il villaggio che si incarna e sanguina vicariamente al posto dei suoi abitanti):

Деревня плыла и распухала, багровая глина текла из ее скучных ран. Первая звезда блеснула надо мной и упала в тучи. Дождь стегнул ветлы и обессилел. Вечер взлетел к небу, как стая птиц, и тьма надела на меня мокрый свой венец. Я изнемог и, согбенный под могильной короной, пошел вперед, вымаливая у судьбы простейшее из умений — умение убить человека (SSB 2, 188, *Posle boja*).

La fisicità ctonia assume i tratti del corpo femminile in un paesaggio in cui tutto parla di fecondità e di processi in divenire: «Земля лежала в апрельской сырости. [...] И от земли пахло кисло, как от солдатки на рассвете. Первые стада стекали с курганов, жеребята играли в голубых просторах горизонта» (SSB 2, 97, *Saška Christos*).

Pasternak

Anche in Pasternak notiamo il ritornare di numerosi fenomeni di fluidificazione identificati nei racconti di Babel', dalla luce che diventa sostanza penetrante e adesiva al sangue che si mescola con il tramonto. In *Detstvo Luvers* il sole agostano possiede una fisicità invasiva e solvente. La stessa luce può aderire alle superfici con tenacia organica, al punto che il suo distacco richiede uno strappo. La luna subisce un processo di dissolvenza, perdendo i suoi contorni solidi e il sole viene assimilato a un liquido, in un'immagine domestica e insieme cosmica:

Августовское солнце, прорвав древесную листву, засело в крестце у солдата. Оно внедрилось, красное, в жухлое мундирное сукно и, как скипидаром, жадно его собой пропитало (PSSPa 3, 53-54, *Detstvo Luvers*)²⁸.

Она не звала репетитора в классную, где солнечные колера так плотно прилипали к выкрашенным клеевою краской стенам, что вечеру только с кровью удавалось отодрать пристававший день (PSSPa 3, 50, *Detstvo Luvers*)²⁹.

В высоте рыхло, колобком³⁰, таял месяц (PSSPa 3, 31, *Pis 'ma iz Tuly*).

Ведь они думают, свое солнце похлебывают с молоком из блюдец (PSSPa 3, 27, *Pis 'ma iz Tuly*).

La calce torna con la stessa funzione già osservata in *Detstvo Luvers* (PSSPa 3, 57) nel racconto *Vozdušnye puti*: «Тесней всего свет этот льнул к оштукатуренной стене, к усыпанным хрящом дорожкам и к стволам тех фруктовых деревьев, которые были обмазаны каким-то купоросным, беловатым, как известь, составом» (PSSPa 3, 91, *Vozdušnye puti*). La luce agisce in questo caso da legante vischioso che instaura nuove vicinanze tra elementi contigui, disegnando un mondo inedito e portando in primo piano la circolarità dei processi di trasformazione della materia, che cambia forma come la calce (minerale calcareo estratto e ridotto in polvere, diventa liquido e viscoso in aggiunta di acqua o cemento, prima di solidificarsi). E ancora in *Povest'*: «двое из татар, отделясь от остальных, быстро вскарабкались друг за другом по приставной лестнице наверх и стали сыпать известь в мешалку, отчего поднялся невообразимый грохот и все помещение заволочло клубами белой раскраивающейся пыли» (PSSPa 3, 103).

Attraverso il motivo del secchio, Pasternak sembra compiere un'operazione etimologica figurativa: risalire all'abitudine concreta o allo schema immaginativo che ha generato

²⁸ Nella frase precedente si concentrano altri motivi centrali della poetica di Pasternak, quali il secchio, il ghiaccio e l'azione del pulire come cambiamento di stato: «Справиться с книгой было лень, и золотые облака из южных стран, издалека, едва успев проводить его на север, уже встречали у порога генеральской кухни с ведром и мочалкой в руке. Денщик поставил ведро, нагнулся и, разобрав мороженицу, принялся ее мыть» (PSSPa 3, 53, *Detstvo Luvers*).

²⁹ In Pasternak si tratta di un motivo come al solito trasversale alla produzione in prosa e poetica. Si veda ad esempio la poesia *Son* (1913, Sogno): «Заря из сада обадала стекла / Кровавыми слезами сентября» (PSSPa 1, 64).

³⁰ Sul motivo del *kolobok* in Pasternak cfr. §2.3.3.

fraseologismi come «дождь хлынет вдруг как из ведра» (lett. ‘la pioggia si riversa come da un secchio’; ‘pioggia a catinelle’) o «не ситечком сеет, ведром поливает» (lett. ‘non semina dal setaccio, inaffia dal secchio’; ‘piove forte, non pioviggina’). Ai rimandi a un immaginario popolare in cui le nubi e il cielo nuvoloso sono la riserva d’acqua che nutre la terra e il raccolto sono accostati presso gli slavi termini di recipienti di uso domestico: *vedro*, secchio; *kovš*, recipiente tradizionale a forma di imbarcazione o *ušat*, bigoncio, ‘orecchiuto’ perché dotato di due manici attraverso i quali si faceva passare un bastone per il trasporto³¹. *Vedro* era inoltre la grandezza di misura usata anticamente per i liquidi, equivalente a un quarantesimo di botte (*bočka*), cioè a circa dodici litri³². Il termine arcaico-colloquiale *vědro*, invece, indica il bel tempo, da qui il proverbio «в дождь избы не кроют, а в вѣдро и сама не каплет» (lett. ‘quando piove non si riparano le *izby*, e con il bel tempo non ci gocciola’). Nel secchio, come ricorda Aleksandr Žolkovskij, si riversa inoltre la poesia³³, a sua volta equiparata alla pioggia, in una catena metonimica tipicamente pasternakiana per cui sussistono due (e più) relazioni allo stesso tempo, quella fraseologica della pioggia che cade dal secchio e quella tra pioggia e poesia (programmaticamente espressa, ad esempio, in *Dožd*). Žolkovskij cerca di definire più schemi³⁴ di questi procedimenti ‘di contatto’ e di traslazione tra ‘attanti’, considerati un’invariante stilistica originale di Pasternak:

Всю эту богатую технику переноса предикатов с одного актанта на другой можно считать своеобразным вкладом поэта в развитие русской системы залогов. К особым “пастернаковским” залогам относятся и экспериментирование поэта с безличным субъектом³⁵.

³¹ «Освоение “затученного неба / небесных туч-как-вместилища влаги” происходит по аналогии с предметами хозяйственной утвари, бытующими в общенародном употреблении с давних времен (прасл.**бѣщѣка*, **vedro*, др.-рус. *ковишь*, собств.-рус. *ушат*)» (V. VASIL’EV, *Meteonim dožd’ v obrazno-rečevoj sisteme dialektного jazyka*, “Vestnik NGU”, 9, 2012, p. 189).

³² ‘Vedro’ in V. DAL’, *Tolkovyj slovar’ živogo velikoruskogo jazyka v četyrěch tomach*, Gos. Izdatel’stvo inostrannyh i nacional’nych slovarej, Moskva 1955, t. 1, p. 154.

³³ Si veda il componimento *Poëzija*, «где поэзия струится в подставленное цинковое ведро» (A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka. Invarianty, struktury, interteksty*, NLO, Moskva 2011, p. 255).

³⁴ Ivi, p. 177 ss.

³⁵ Ivi, pp. 15-16. Si veda anche Fateeva «[Д]вижение Пастернака от сложного к простому связано с конвертируемостью цепочек “ситуация — образ — слово”. В первых книгах поэзии и прозы у Пастернака всей мощью “говорит образ” (“ОГ”), т.е. слово в движении своего иносказания приближается к образу, создавая многочисленные ряды семантических переносов, перефразирований, рифменных и звуковых

La poesia si presenta come l'equivalente umano del fenomeno atmosferico della pioggia e come l'abitudine naturale assunta dagli uomini nella loro relazione con il mondo. Dal momento che dal secchio si riversa altresì la luce-calce-intonaco, possiamo supporre che le immagini di materiali costruttivi prendano su di sé la funzione di costruzione poetica di nuovi rapporti tra parole.

La categoria del soggetto animato viene proiettata sulla pioggia come sugli altri agenti naturali nel processo antropomorfizzante con cui gli uomini si appropriano del proprio ambiente di permanenza. Tale processo costituisce un elemento invariante della struttura della coscienza 'quotidiana' (*obydennoe soznanie*) – il 'senso comune' e il sapere 'pratico', in opposizione a quello 'scientifico' – per la quale l'uomo percepisce tutto il mondo attraverso se stesso³⁶. Su questo punto Vasilij Vasil'ev propone un'interpretazione rovesciata, in cui non è la pioggia a mimare (a livello linguistico) i comportamenti umani, ma è l'uomo a prendere su di sé le funzioni della pioggia sotto forma di pratiche agricole. L'umanità si emancipa dalla casualità naturale sulla base dell'evidenza empirica per cui a un'azione (l'irrigazione delle terre coltivate) tende a corrispondere un risultato, in questo caso la buona crescita del raccolto e, infine, l'alimento. Ponendosi in un rapporto mimetico rispetto all'agente atmosferico, l'attività umana si definisce gradualmente come un suo sostituto vicario³⁷.

Nell'idea di poesia di Pasternak, inoltre, il piacere del diluvio si accompagna con quello della musica. Il godimento linguistico derivante dal linguaggio musicale e ritmato della poesia attinge in effetti alla modalità prelinguistica denominata *chôra* semiotica da Julia Kristeva³⁸, una dimensione anteriore al linguaggio verbale e ancorata nelle sensazioni del corpo. Trova così conferma l'ipotesi di Bachelard per cui la metafora lattea dell'acqua dolce e delicata nasce a livello di sensazione corporea prima di elevarsi all'immaginazione 'materiale' o, meglio, materica. L'acqua conserva, convoglia e risveglia nel testo poetico delle «substances des

соответствий одной ситуации. Постепенно набор поэтических ситуаций очерчивается, в них приводятся "общие члены" и "выносятся за скобки" — в скобках (или строке) остается чистое выражение поэтической мысли, которое нельзя преобразовать в более простое» (N. FATEEVA, *Poët i proza. Kniga o Pasternake*, NLO, Moskva 2003, p. 368).

³⁶ V. GORELOVA, *Obydennoe soznanie kak filosofskaja problema*, Izdatel'stvo Permskogo sel'skochozjajstvennogo instituta im. D.N. Prjanišnikova, Perm' 1993, p. 102.

³⁷ V. VASIL'EV, *Antropoorientirovannye nominacii i ich mesto v êkzogenom raskrytii meteonimičeskogo koncepta*, "Vestnik KemGU", 4, 2013, p. 147.

³⁸ J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, trad. S. dall'Eco, A. Musso, G. Sangalli, Marsilio, Venezia 1979, pp. 28.

impressions primitives»³⁹ e partecipa alla dissoluzione dei confini tra soggetto, oggetto, ambiente e organismo, e le antinomie ereditate dal Novecento.

La dissoluzione rappresenta tuttavia una minaccia per l'Io, non a caso un importante 'solvente' che modifica la presenza della persona nello spazio è il dolore, osserva Simon Estok: «Pain dissolves the boundaries (at least in our heads) of the body while forcing the sufferer to recognize or imagine material agency outside of that body [...] there is no fear greater than the dissolution of our bodies — that way lays death»⁴⁰. La fluidificazione dell'universo letterario fa sì che la propria estensione nel mondo, come la chiama Elaine Scarry⁴¹, sia messa a repentaglio a una scala sopportabile e persino piacevole sul piano percettivo ed estetico. Su questa linea troviamo in Pasternak un'immagine ricca di stimoli sensoriali legati alle intra-relazioni tra il cielo, la notte e le foglie argentee dei pioppi:

Ночной дождь только прошел. Что ни шаг, над серым, до черноты отсыревшим гранитом загоралось сверканье⁴² серебристых тополей. Темное небо было, как молоком, окроплено их беловатой листвой. Их обитые листья испещряли мостовую грязными клочками рваных расписок. Чудилось, будто гроза, уйдя, возложила на эти деревья разбор последствий и все утро, путаное и полное неожиданностей, — в их седой и свежей руке (PSSPa 3, 140, *Povest'*).

Il latte è costituito qui dallo sfolgorio delle fronde, animate in braccia, contro lo sfondo nero della notte. Non mancano la pioggia né l'elemento del paesaggio che si trasforma in frammento testuale di quotidianità (*raspiska* è la ricevuta, di uno scambio non per forza economico, in questo caso, semplicemente di luogo)⁴³, invarianti fondamentali della poetica

³⁹ G. BACHELARD, *L'eau et les rêves*, cit., p. 212.

⁴⁰ S. ESTOK, *Painful Material Realities, Tragedy, Ecophobia* in S. Iovino, S. Oppermann, eds., *Material Ecocriticism*, cit., pp. 133-134.

⁴¹ E. SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York – Oxford 1985, p. 33.

⁴² Sull'uso in Pasternak del suffisso *-n'e* al posto di *-nie* si veda N. MICHAJLOVSKAJA, *K voprosu o kategorii variantnosti (suščestvitel'nye na -ie/-'e v jazyke B. Pasternaka)* in V. Kostomarov, red., *Voprosy kul'tury reči*. Вып. 8, Nauka, Moskva 1967.

⁴³ In *Načalo prozy 1936 goda* (Inizio della prosa del 1936, 1937) si ritrova una descrizione simile dell'esperienza, con la presenza, tuttavia, di un personaggio in posizione di soggetto: «Когда, выпрямившись, я посмотрел кругом, глаз мой не поспел за быстрой переменой положения. Тогда дружная обособленность лиственного леса в хвойном, главное чудо осени, бросилась мне в глаза чуть ли не впервые. Расписным и золоченым городом стоял первый во втором, и его улицы, колокольни и кровли дождевым небом облегала черная, дымом ввысь уходящая хвоя» (B. PASTERNAK, *Načalo prozy 1936 goda*, "Novyj mir", 6, 1980, p. 182).

pasternakiana. In *Ochrannaja gramota* la *raspiska* è una sorta di somma raggiunta nel presente delle riflessioni dei filosofi antichi: «Марбургская школа обращалась к первоисточникам, т. е. к подлинным распискам мысли, оставленным ею в истории науки» (PSSPa 3, 168). Va sempre ricordata la polisemia del verbo *pisat'*, per cui nei suoi composti sono presenti, o possono essere riattivate, sia la componente pittorica che scrittoria. *Raspisnoj potolok* indica, ad esempio, un soffitto dipinto, affrescato.

Questo tipo di descrizioni fenomenologiche, in cui la mimesi percettiva, slegata dai personaggi 'umani' è distribuita ugualmente tra questi e l'ambiente esteriore di architetture, paesaggi e oggetti, compare di frequente già dai primi racconti dell'autore:

Гейне, утомленный дорогой, спит мертвым, свинцовым сном. Жалюзи в его номере, нагретые дыханием утра, горят, точно медные перепонки губной гармоник. У окошка сетка лучей упала на пол расползающейся соломенной плетенкой. Соломинки сплываются, теснятся, жмутся друг к другу. На улице — невнятный говор. Кто-то заговаривается, у кого-то заплетается язык. Проходит час. Соломины уже плотно прилегают друг к другу, уже солнечную лужицей растекается по полу плетенка. На улице заговариваются, клюют носом, на улице заплетаются языки. Гейне спит. Солнечная лужица разжимается, словно пропитывается ею паркет. Снова это — редущая плетенка из подпаленных, плюющихся соломин (PSSPa 3, 11, *Apellesova čerta*).

Similmente all'effetto di sovrapposizione di pieni e vuoti venutosi a creare con le foglie dei pioppi contro il cielo latteo visto in *Povest'*, anche in questo racconto il passare del tempo unisce il microcosmo degli oggetti al macrocosmo, realizzandosi nella metonimia del cambiamento della luce, che si traduce nella distanza variabile tra l'ombra proiettata dalle persiane sul pavimento della camera. L'immagine della sostanza liquida che filtra e si espande («соломенной плетенкой», «солнечную лужицей») intensifica ulteriormente l'impressione di un rilassamento dei confini tra varie parti dell'ambiente, suggerito inoltre dall'uso del caso strumentale. Trasversale alle funzioni del complemento di modo, di mezzo e del predicato nominale, lo strumentale disloca l'azione del soggetto su un altro elemento sintattico, in un continuo differimento e allargamento dell'agenzialità che ne fa la concrezione grammaticale della visione metonimica-metaforica di Pasternak, oltre a essere un importante elemento

passivante, a detta di Žolkovskij⁴⁴. Le persiane, sorta di modeste meridiane, sono d'altronde una delle ipostasi dell'ampio motivo pasternakiano della finestra individuato da Žolkovskij⁴⁵. Commentando i versi «Как мазь, густая синева / Ложится зайчиками наземь / И пачкает нам рукава» (PSSPa 2, 107, *Sosny*) lo studioso avanza delle considerazioni rilevanti anche per la nostra analisi:

[П]ростое проецирование зайчиков метафорически преобразено в нем в оставление следов (небесной синевы на рукавах) — благодаря тому, что нематериальное (синева) представлено материальным (мазью), а возвышенное (небо) — низменным (пачкающим)⁴⁶.

La seconda funzione della finestra è dunque quella di mediare tra l'uomo e la strada, che attraverso di essa entrano indirettamente in contatto («контакт человека с улицей без выхода из комнаты благодаря прониканию»)⁴⁷. Anche Natal'ja Fateeva sottolinea l'importanza della «“текучесть” поэтической материи»⁴⁸ della lingua di Pasternak, tanto a livello metaforico quanto ritmico-fonetico, nonché la tendenza a creare zone di transizione lungo gli assi che tradizionalmente separano prosa e poesia, lirica ed epica, analisi e sintesi, e tra i confini dei generi letterari.

Per concludere con il fenomeno luminoso, va notato che la condensazione non si applica soltanto al sole, ma anche alle sorgenti artificiali: «На полу пролитую лужей стоял отсвет дворового фонаря» (PSSPa 3, 145, *Povest'*), come è il caso anche in *Babel'* («прерывистый свет лампы, горевшей на подоконнике, тек по нежному костлявому ее затылку» SSB 2, 206, *Poceluj*).

⁴⁴ A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka*, cit., p. 327. In tal senso si inserisce nella dichiarata poetica dello «страдательный залог» (D. LIČAČEV, *Zvezdnyj dožd'. Proza B. Pasternaka raznyh let* in B. PASTERNAK, *Vozdušnye puti. Proza raznyh let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1983, p. 7) e della dissoluzione dell'istanza autoriale.

⁴⁵ «Иначе говоря, 'окно' как вещь, излюбленная Пастернаком, встречается еще чаще, чем слово окно, являющееся лишь одним из способов ввести эту вещь в текст» (ivi, p. 28). Sull'argomento si veda anche A. ŽOLKOVSKIJ, *Mesto okna v poëtičeskom mire Pasternaka* in ID., JU. ŠČEGLOV, *Raboty po pëtiķe vyrazitel'nosti. Invarianty – Tema – Pri ěmy – Teskst*, Progress, Moskva 1996.

⁴⁶ A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka*, cit., p. 12.

⁴⁷ Ivi, p. 54.

⁴⁸ N. FATEEVA, *Poët i proza*, cit., p. 16.

Peter Jensen definisce quello di Pasternak un «язык поперек»⁴⁹ (in opposizione al «язык вглубь»⁵⁰, storico e deittico, che caratterizza ad esempio la poesia di Anna Achmatova): astorico e non-deittico, è uno spazio in cui il lettore non sa cosa aspettarsi perché sembra mancare un soggetto parlante, e a prendere parola è piuttosto il materiale verbale da sé. Al dissolversi del soggetto lirico nel mare dell'essere («птичка изо всех сил старалась без следа раствориться в необозримом море росы» PSSPa 3, 90, *Vozdušnye puti*) corrisponde la nascita stessa di questo mondo. Nascita e morte, in natura come in poesia risultano coestensive. La materialità acustica che connota il canto cristallino di *Vozdušnye puti* si presenta in due altre occasioni. Nel primo la voce viene dotata, come è già stato osservato per il sole, di un corpo con tanto di epidermide: «Зрелище пустой кровати спустило с их голосов кожу» (PSSPa 3, 90, *Vozdušnye puti*). Nel secondo caso si tratta di un rombo proveniente dal paesaggio e in dialogo con una locomotiva personificata:

К станции подкатывает последний поезд из города. Досыта перед этим наплакавшись, он повеселел уже с закругленья и как-то расхлопотался. Теперь, забрав воздуха со всего околотка, вместе с листьями, песком и росой, влившимися в его разрывающиеся резервуары, он останавливается, бьет в ладоши и замолкает, дожидаясь ответного гула. Это должно будет стечь к нему со всех дорожек (PSSPa 3, 87, *Vozdušnye puti*).

Detstvo Luvers offre un esempio dall'ambiente scolastico («Лился, как из ключей, холодный, прозрачный шум коридоров» PSSPa 3, 52, *Detstvo Luvers*), mentre in *Povest'*, oltre al canto di un gallo («Шепотинкой на нитке повисал, оборвавшись, крик сиплого петушка» PSSPa 3, 99, *Povest'*), un tramonto fluido e poi solido (qui rappreso in un blocco di acciaio fuso – *bolvanka*) incontra l'acqua che trasporta il gracidiare delle ranocchie, reso indipendente dai suoi emissari anfibi e connotato con gli attributi delle ranocchie stesse:

В пруду, у берега, с кислым шипеньем дымилась заря. Ее багрянец походил на раскаленную и утопленную в болоте болванку. С того же берега в лопающихся пузырях плыл скользкий, плачевно-раскатчивый рев лягушек (PSSPa 3, 116, *Povest'*)⁵¹.

⁴⁹ P. JENSEN, *Po tu storonu «svoego» i «čužogo»*. *Zametki ob éstetike Borisa Pasternaka*, “Studia russica helsingiensia et tartuensia”, 4, 1995, p. 274.

⁵⁰ Ivi, p. 273.

⁵¹ Cfr. In Babel': «Песня плыла, как дым. И мы двигались навстречу героическому закату. Его кипящие реки стекали по расшитым полотенцам крестьянских полей (SSB 2, 84, *Put' v Brody*).

Lo stesso silenzio può prendere corpo e riempire di sé un fiume: «По ее уходе вздохнули облегченно берега, и Ока всклянь, до ободков, налилась тишиной, сочной, как лозняк, грузной, как отжиманье кос, чуткой, как пьющая лошадь» (PSSPa 3, 116-117, *Tri glavy*). Tra lo scorrere delle parole (*reč'*) e il fiume (*reka*, fluviale – *rečnoj*) esiste un legame arcaico, evidente a livello fonetico (si tratta di una cosiddetta 'etimologia poetica'). Un altro tipo di associazione tra fenomeni eterogenei nel contesto dei 'cambiamenti di stato' (liquido, gassoso, solido) opera sulla base di una contaminazione tra elementi 'bassi' e 'alti', compresi alcuni tropi poetici come il canto dell'usignolo: «Голоса были промаслены еденым и питым. Рыжик, ржаная коврижка, сало и водка пропитали даже эхо, соловешнее за рекой» (PSSPa 3, 31, *Pis'ma iz Tuly*). Allo stesso modo in cui sono sospese le categorie ordinarie degli stati della materia, perdono di validità le scale di giudizio, liberamente riorganizzate negli universi letterari dei tre autori.

I cambiamenti di stato non seguono soltanto il percorso gassoso (ondulatorio e luminoso) → liquido; anche la materia solida, come si è accennato parlando delle strade di Babel', tende a perdere definizione e staticità diventando sempre più fluida, come in *Povest'*:

Вообще вся комната точно плавала в коньяке. От освещения ли это или от подбора мебели, но казалось, будто и полы натерты не воском, а канифолью, и нога, скользя, нащупывала под собой не завощенные расщепины, а склеившийся и как бы нафабранный волос. Жаркой желтизною обстановки («Карельская береза, ты что думаешь?») — зачем-то соврал Калязин) было, как лимонною настойкою, налито все, что обладало гранями и было способно играть (PSSPa 3, 146, *Povest'*).

Con la *fabra* («нафабранный волос»), tintura a base di cera e ingredienti aromatici simile alla brillantina⁵², usata in passato per baffi e barba, torna il motivo dei liquidi 'chimici' (la colofonia o resina vegetale derivante dalla trementina occorre varie volte in *Detstvo Luvers*).

Pil'njak

Se in Babel' la liquefazione si carica di violenza storica e in Pasternak diventa principio di metamorfosi poetica, in Boris Pil'njak questo motivo si piega a descrivere un mondo in

⁵² L. ORLENKO, *Terminologičeskij slovar' odeždy*, Legprombytizdat, Moskva 1996.

dissoluzione, sospeso tra il peso del passato e l'incertezza del futuro. La luce lunare non è un riflesso etereo ma una sostanza opaca e frammentata che ricopre le tracce della storia: «В порту было темно, и мыльными пятнами ложились лунные блики на камень, по которому, быть может, хаживали и Иисус Христос и цезарь Тит. Луна огромными осколками ломалась в море» (SSPi 3, 338, *Rasskaz o ključach i gline*). Qui la luna si frantuma in enormi frammenti, trasformando il mare in una superficie di rottura piuttosto che di riflesso. Allo stesso modo, la folla in movimento non è solo un flusso, ma uno spargimento: «Люди растекались по палубам со всем тем человеческим добром и отрепьем, которое можно повезти с собой» (SSPi 3, 313, *Rasskaz o ključach i gline*). Pil'njak gioca poi consapevolmente con la polisemia del termine *ključ* (sorgente / chiave) per interrogare il senso stesso di questo scorrere umano: «[К]ак помянуть о том человеческом ручье, который протек на судне... и какой это ключ — студеный, горький ли солью, кипящий ли? — и к чему этот ключ, — что можно им отомкнуть, отпереть? — —» (SSPi 3, 330, *Rasskaz o ključach i gline*). Il crepuscolo, infine, perde ogni tratto romantico per tramutarsi in una densa colata di inchiostro e sangue, annullando la visibilità: «Но вот сумерки налились каракатичной кровью ночи, тушевым мраком, и ничего не видно...» (SSPi 2, 515, *Bez nazvan'ja*)⁵³.

Se non per sovrapposizione metaforica con il petrolio che si versava nei lumi ‘artificiali’ (SSPi 1, 228, *Snega*), la condensazione della luce da onda in particella, a livello di intuizione e immagine e non di concetto scientifico, potrebbe essere nata negli uomini osservando i riflessi luminosi, principalmente del sole e della luna, sulla superficie dei corpi e dei corsi d’acqua, ad esempio durante la navigazione:

Над водой стал месяц и быстро пошел в небеса, рядом с яркой звездой; по морю, в синем мраке, легла от месяца дорога — и Александрову стало ясно, что, если у турок всегда такой полумесяц, как этой ночью, византийской вязи, то понятно, почему у турок, у ассирийцев, у мидян, у египтян были ночные, лунные цивилизации (SSPi 3, 323 *Rasskaz o ključach i gline*).

Reminiscenze di queste impressioni si trovano anche in Babel’ – «Тонкий рог луны купал свои стрелы в черной воде Тетерева» (SSB 2, 191, *Syn rabbi*) – subendo a tratti un

⁵³ L’espressione, che occorre all’inizio del racconto, viene ripresa, quasi parola per parola, verso la sua fine (SSPi 2, 519), ponendosi come motivo chiave del testo, anche in senso musicale.

capovolgimento di prospettiva per cui non è il cielo a riflettersi nell'acqua, ma è l'acqua a proiettarsi sul cielo: «[В] черных водорослях неба тащатся звезды» (SSB 2, 129 *Večer*). L'influsso della luna si esercita classicamente proprio sulle maree, in un rapporto di attrazione reciproca tra la terra e il suo satellite.

Il motivo del cambiamento della luce associato al passare del tempo visto in Babel' compare nel già visto crepuscolo impregnato del sangue della notte nel racconto *Bez nazvan'ja* di Pil'njak (SSPi 2, 519) nonché nell'incontro tra Ksenija e Polunin (nel nome del quale si coglie un'ulteriore traccia lunare) in *Snega*:

Ксения Ипполитовна приехала к заполдням, когда день уже меркнул и над снегами пошли синие полосы. Небо потемнело, налилось синей мутью, кричали под окнами на снегу снегири. [...] Когда входила Ксения Ипполитовна, на минуту упали на окна солнечные лучи, свет в прихожей стал теплым и восковым, — лицо Ксении Ипполитовны показалось Полунину в нем зелено-желтым, как кожица персика, — безмерно красивым. Но лучи погасли, свет стал синим, сумеречным, — Ксения Ипполитовна померкла, стала уставшей, постаревшей (SSPi 1, 331, *Snega*).

Il gioco luminoso viene elaborato e partecipa al definirsi dei rapporti tra Ksenija e Ippolit, plasmando la percezione che il protagonista ha della donna. È come se la luce calda e viscosa illuminasse l'amante del passato, mentre la luce fredda lo riporta alla sua vita presente, meno passionale, più concreta. L'effetto straniante della luce 'cerosa', quasi come in un quadro espressionista, viene ribadito poco più avanti, quando il volto di Ksenija appare nuovamente «необыкновенным — зеленым, а волосы — цвета мальв» (SSPi 1, 332, *Snega*). Infine l'alba invade la casa intera, riempiendola di ombre 'acquee' e portando in superficie il declino fisico dello stesso Polunin:

Рассвет уже светлел, в комнату входили рассветные, не чистые, мучительные, водянистые тени, лица казались серыми, испытанными, безмерно утомленными; голова Архипова, плотно обтянутая кожей, голая, напоминала череп, лишь очень удлиненный (SSPi 1, 344, *Snega*).

Infine vanno ricordate delle rare occorrenze di 'condensazione olfattiva', che fanno la loro comparsa in Pil'njak – «Над муравейником улицы еще не возникли шумы дня и из переулков течет удушливый запах опиума» (SSPi 3, 109, *Bol'soe serdce*), ma anche nella prosa del giovane Pasternak: «Благоуханный вечер преисполнил собою все закоулки

Феррары и гулкою каплей перекатывался по ее уличному лабиринту, словно капля морской воды, что забилась в ухо и весь череп глухотой налила» (PSSPa 3, 20, *Apellesova čerta*).

4.1.2. Presenzialità delle cose

In altre occasioni il sole personificato diventa corporeo: può trovarsi decapitato – «Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч, штандарты заката веют над нашими головами» (SSB 2, 43, *Perechod čerez Zbruč*) – oppure accomodato sul treno, come succede numerose volte nei racconti di Pasternak. In *Pis'ma iz Tuly* l'immagine compare significativamente sia nell'incipit che nell'explicit:

На воле заливались жаворонки, и в поезде, шедшем из Москвы, везли задыхавшееся солнце на множестве полосатых диванов. Оно садилось (PSSPa 3, 26, *Pis'ma iz Tuly*).

Шел поезд в Москву, и в нем везли огромное пунцовое солнце на множестве сонных тел. Оно только что показалось из-за холма и подымалось (PSSPa 3, 33, *Pis'ma iz Tuly*).

L'immagine nasce dall'interpretazione letterale, e perciò straniante, di espressioni fraseologiche ormai impercettibili: *sadit'sja*, sedersi o salire su un mezzo di trasporto, indica anche il tramontare del sole. Fateeva nota come ciò sia particolarmente valido nel caso di espressioni fraseologiche che includono somatismi, il cui uso è molto vario e frequente nell'opera di Pasternak⁵⁴.

L'influenza della luna sui 'sognatori' di cui parla Bachelard si manifesta nei passaggi più lirici che in *Konarmija* spesso seguono a episodi di spargimento di sangue o di altri tipi di violenza, inclusa quella nel tono della narrazione o della descrizione:

⁵⁴ «[М]ногие фразеологизмы и фразеологические обозначения невербальных жестов теряют свой идиоматический характер, за счет чего происходит реализация метафорического значения в тексте [...]. Фразеологическое значение уходит на второй план, на первый выходит образ» (N. FATEEVA, *Funkcii somatizmov v poëzii B. Pasternaka*, "Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Filologija, pedagogika, psihologija", 2020, p. 37). A proposito di questo procedimento nella poesia di Pasternak si veda inoltre N. FATEEVA, *Semantičeskie preobrazovanija v kontekstach s narečijami v poëzii Borisa Pasternaka*, "Trudy Instituta russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova", 36, II, 2023. Della deformazione fraseologica come uno degli aspetti caratteristici dell'ambivalenza nella poesia di Pasternak parla Maksim Šapir (M. ŠAPIR, «...a ty prekrasna bez izvilin...». *Ėstetika nebrežnosti v poëzii Pasternaka*, "Novyj mir", 7, 2004, p. 154).

Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блещущую, беспечную голову, бродяжит под окном (SSB 2, 44, *Perechod čerez Zbruč*).

По городу слонялась бездомная луна. И я шел с ней вместе, отогревая в себе неисполнимые мечты и нестройные песни (SSB 2, 66, *Pan Apolek*).

Спокойствие заката сделало траву у замка голубой. Над прудом взошла луна, зеленая, как ящерица. Из окна мне видно поместье графов Рациборских — луга и плантации из хмеля, скрытые муаровыми лентами сумерек (SSB 2, 121-122, *Berestečko*).

In *Moj pervyj gus'* la luna si mostra nel momento culminante del conflitto interiore di Ljutov, dopo l'uccisione dell'oca e la temporanea inclusione tra i cosacchi: «Луна висела над двором, как дешевая серьга» (SSB 2, 78, *Moj pervyj gus'*). L'animazione dei corpi astronomici (stelle e satelliti) evidenzia la partecipazione del cosmo ai cambiamenti storici, creando quella ragnatela di parallelismi tra mito biblico e mito rivoluzionario che a detta di Zsuzsa Hetényi definisce la composizione di tutto il ciclo⁵⁵. Il parallelismo si presenta anche sul piano sintattico nella ripetizione del soggetto *večer* (sera) e della struttura della proposizione (predicato + complemento con attributo + complemento con attributo e possessivo): «Вечер завернул меня в живительную влагу сумеречных своих простынь, вечер приложил материнские ладони к пылающему моему лбу» (SSB 2, 78, *Moj pervyj gus'*). La personificazione non tocca solo referenti concreti, ma anche 'religiosi-liturgici', come lo Shabbat («И вот она взошла на свое кресло из синей тьмы, юная суббота» SSB 2, 73, *Gedali*) oppure gli attributi, in questo caso la calma ascrivibile alla giornata di Shabbat:

Белые костелы блеснули вдали, как гречишные поля. Орудийное колесо простонало за углом. Две беременные хохлушки вышли из ворот, зазвенели монистами и сели на скамью. Робкая звезда зажглась в оранжевых боях заката, и покой, субботний покой, сел на кривые крыши жиитомирского гетто (SSB 2, 79-80, *Rabbi*).

Il 'quadro' è denso dei motivi astrali rilevati da Hetényi (la stella e il tramonto), accanto ai referenti di un senso di unione mistica con il mondo. Le chiese tornano a farsi grano saraceno

⁵⁵ Z. HETÉNYI, *Bloki, paralely i konceptual'nye kody cikla Isaaka Babelja «Konarmija»* in E. Pogorel'skaja, red., *Isaak Babel' v istoričeskom i literaturnom kontekste: XXI vek. Sbornik materialov Meždunarodnoj naučnoj konferencii v Gosudarstvennom literaturnom muzee 23–26 ijunja 2014 g.*, Knizniki, Moskva 2016, pp. 75-76. La studiosa fornisce una tabella di occorrenze relativa al motivo degli astri, in ordine di frequenza: stelle, sole, luna e cielo, sera, tramonto, notte (ivi, pp. 86-87).

dopo la metamorfosi architettonica cui vanno incontro dai primi paragrafi del ciclo: «[В]етер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встает на горизонте, как стена дальнего монастыря» (SSB 2, 43, *Perechod čerez Zbruč*). Nel dialogo speculare di rimandi interni, a partire dai campi virginei (*devstennaja grečicha*), si è passati a delle ucraine gravide (*beremennye chochluški*) di tutte le immagini intermedie fin qui accumulate. Seguendo un vettore di straniamento uguale e contrario, in *Učenie o tačanke* (Scienza della tačanka, 1923) Ljutov presenta la militarizzazione dei carri agricoli per il fieno in *tačanki*, una sorta di prototipo ingannevole del carro armato: armi da fuoco vengono nascoste sotto il fieno, trasformando – stavolta in senso letterale – un mezzo di lavoro e di produzione in un’arma di distruzione. In *Kombrig 2* sono invece i soldati a essere trasposti dal contesto militare a quello agricolo: «Бригада тянулась пыльная и бесконечная, как крестьянские возы на ярмарку» (SSB 2, 95). Le linee di motivi risultano indefinibili a partire dai singoli racconti, e vanno estrapolate considerando la struttura complessiva del testo⁵⁶. Si potrebbe asserire, ricorrendo al termine di Barad, che i racconti funzionano in modo intra-attivo.

Continuando sulla linea ‘animista’ si rilevano in questa sfera anche elementi architettonici, in particolar modo edifici di culto. Oltre alle chiese cattoliche (*kostěl*) anche una sinagoga-cappello viene dotata – e subito privata – di occhi: «Прикрытая раскидистыми хибарками, присела к нищей земле синагога, безглазая, щербатая, круглая, как хасидская шляпа» (SSB 2, 87, *Učenie o tačanke*). La caratteristica distintiva del testo di Babel’ è proprio questo metaforismo sbrigliato, il gusto barocco per le illusioni ottiche e una spiccata pittoricità. A volte si incontrano delle similitudini ‘babeliane’ anche in Pasternak, in particolare nei primi racconti: «Зарева, как партизаны, ползли по площадям. Улицы запружались опрокинутыми тенями, иные еще рубились в тесных проходах» (PSSPa 3, 6, *Apellesova čerta*). Nel mondo altrettanto iperanimato di Pasternak rientrano allo stesso titolo alberi, carri, figure e coscienze. I confini tra le categorie della realtà interiore ed esteriore, concreta e astratta, collettiva e individuale sono stemperati; i paesaggi sono promossi a personaggi e i personaggi sono scandagliati e descritti alla stregua di paesaggi. I riferimenti topologici del mondo esterno si estendono metonimicamente all’orizzonte interiore:

⁵⁶ «Эти параллели обретают значение в контексте всего цикла и развиваются, семантически обогащаясь, наподобие того, как мотивы «выются» и вырастают в лейтмотивы. Из отдельных рассказов это сверхзначение невозможно определить» (ivi, p. 75).

Ничто не изменилось на всем пространстве совести, пока писались эти строки. От нее несло гнилостностью и глиной. Далеко, далеко, с того ее края, мерцала березка, и, как упавшая серьга, обозначался в болотце продав. Вырываясь из зала наружу, падали полосы света на коночный пол, под скамейки. Эти полосы буйнили. Стук пива, безумья и смрада попадал под скамейки за ними (PSSPa 3, 30, *Pis'ma iz Tuly*).

Intratestualmente, i rumori e gli odori del treno di *Pis'ma iz Tuly* preparano il suolo per i semi di mandarino che la signora Luvers getta sotto al sedile in *Detstvo Luvers* (PSSPa 3, 46). La dinamica testuale segue l'accumulo di dettagli sul pavimento del vagone, dove piccole particelle di realtà assurgono a dignità narrativa⁵⁷. Il viaggio in treno implica in Pasternak un paesaggio prismatico e liquido, in cui elementi atmosferici, marini e acustici confluiscono in un vociare gioioso: «Туча опустилась на передние ноги и, плавно перейдя через дорогу, бесшумно поползла вдоль четвертого рельса разъезда. Кусты, пообнажав головы, всей насыпью двинулись за ней. Они текли, кланяясь ей. Она им не отвечала» (PSSPa 3, 86, *Vozдушnye puti*). Jensen osserva come questo stato di 'cose' (letteralmente: di oggetti, vagoni, pali dell'elettricità) sia l'effetto diretto della lingua 'sgheмба' (*poperek*) utilizzata, poiché in essa vengono meno le categorie assiologiche secondo le quali si è soliti organizzare il mondo, prima tra tutte il posto principale occupato dall'agenzialità umana. Al di là di questa, il lettore fa esperienza di un mondo nuovo:

Что-то происходит, что-то исполняется, помимо нас, как бы не касаясь поэта или какого-либо другого лица. Язык поперек вызывает эффект калейдоскопичности — происходит метаморфоза мира. А где? Трудно ответить, и, наверное, этот вопрос неправомерен: нельзя сказать где, нельзя сказать вокруг нас или перед нами или на каком расстоянии,

⁵⁷ Mario Caramitti nota la comparsa trasversale di alcuni dettagli e motivi nella prosa di vari autori del primo Novecento: «Non per mancanza di fantasia, ma per la prodigiosa ristrettezza di confini a cui è regresso l'universo tutto, in un numero così limitato di testi motivi affatto marginali vengono a coincidere: così si raccolgono sul fondo di una scatolina le scorte di tabacco (Remizov) o tè (Zamjatin), così l'ululato del mare (Pasternak) e delle sirene (Pil'njak) da un lato dominano incontrastati lo spazio suburbano e urbano, dall'altro si mescolano e si fondono con il fischio del treno, compenetrandosi a uno stato quasi gassoso. Evidente che un universo così avrà il cielo solidificato del primo e o la luna trasformata in grumo di ghiaccio del secondo» (M. CARAMITTI, *Le ragioni del fuoco* in Id., a cura di, *Fuoco. La grande prosa russa del primo Novecento*, atmosphere libri, Roma 2020, pp. 318-319).

ибо ни наблюдателя, ни получателя нет в этих фразах. Есть меняющиеся качества и признаки мира⁵⁸.

L'ininterrotta dinamicità del mondo giustifica un'apparente mancanza di trama, per come la tradizione ha abituato il lettore a intenderla. In un universo improvvisamente privo di prospettiva antropocentrica vengono inoltre a mancare le distinzioni tra proprio e altrui, dal momento che non sussistono i due poli dalla coppia contrastiva⁵⁹. Allo stesso modo perdono di validità le opposizioni tra alto e basso, nobile e volgare, spirituale e corporeo, a partire dalla scelta delle immagini e delle metafore:

Горизонт уже желтел болезненно и злобно. Это было простительно заре, прижавшейся к задней стене огромного, на сотни верст загаженного хлева, где во всякую минуту могли взбеситься и подняться со всех концов волны. Теперь же они ползали на брюхе и чуть заметно терлись друг о дружку, словно несметное стадо черных и скользких свиней (PSSPa 3, 91, *Vozdušnye puti*).

Il compito dell'artista, conclude Jensen, consiste nella traduzione del 'mondo delle cose' in una lingua a noi comprensibile, o piuttosto nel creare un linguaggio «способным выразить поступки вещей»⁶⁰, arrivando a scomparire in questa incarnazione dello spazio. Non a caso in merito ai racconti di Pasternak Vittorio Strada parla di un poeta che trae il mondo dall'afasia⁶¹. Pasternak sceglie inoltre di dar voce a zone ed elementi della realtà che sfuggono alla rappresentazione, o mal vi si prestano, utilizzando termini tecnici e specialistici oppure paesaggi in cui la natura è modellata dall'uomo secondo una logica molto pragmatica e ostica all'espressione poetica. Si consideri la vista che il protagonista di *Povest'* descrive dal treno:

⁵⁸ P. JENSEN, *Po tu storonu «svoego» i «čužogo»*, cit., p. 274. Tra gli innumerevoli esempi di questo mondo delle cose si considerino i seguenti: «Показания этих батистовых градусников удручающей пагубой проносились по улице: духота распространялась ими, как кем-то подхваченный слух, как поветрие, как панический ужас» (PSSPa 3, 21, *Apellesova čerta*); «Бездыханные котлы и вагоны лежали на плоской земле, похожие на скопления низких туч в безветренные ночи» (PSSPa 3, 27, *Pis'ma iz Tuly*); «Тут все знали друг друга. Желтел и золотился лист в саду. В его светлом пляшущем отблеске маялись классные стекла. Матовые вполтину, они туманились и волновались низами. Форточки сводило синей судорогой. Их студеную ясность бороздили бронзовые ветки кленов» (PSSPa 3, 52, *Detstvo Luvers*).

⁵⁹ P. JENSEN, *Po tu storonu «svoego» i «čužogo»*, cit., p. 274.

⁶⁰ Ivi, p. 280.

⁶¹ V. STRADA, *Prefazione* in B. Pasternak, *L'infanzia di Ženja Ljuvers e altri racconti*, Mondadori, Milano 1988, pp. IX-X.

[3]астыв на всем разное, грязный и громкий поезд плыл и как бы покоился на широко заведенной дуге из крутого и жаркого песку, а против насыпи, далеко за поймами, на чуть вздрагивавшем пригорке плыла и как бы покоилась большая кудрявая усадьба (PSSPa 3, 144, *Povest'*).

Intorno al treno si formano, come continua a emergere, 'grumi' figurativi particolarmente densi⁶². Di grande impatto l'unione ossimorica della stasi (*zastyv, pokoilsja*) e del movimento (*raznos, pyl*), accentuata dalla ripetizione della coppia di verbi 'nuotare, navigare' e 'riposare, acquietarsi' attribuiti tanto al treno quanto al colle, due massi di forze nel paesaggio. La situazione è inoltre interessante dal punto di vista della fisica: la prospettiva del viaggiatore, che ha l'impressione di restare fermo mentre il mondo esterno gli sfreccia davanti, porta alla memoria la teoria della relatività formulata da Albert Einstein nel 1905 con il ricorso al noto esperimento concettuale del treno⁶³. La deformazione della prospettiva continua nella frase successiva, in cui Serëža osserva «белые проблески барского дома и ограда парка, помятая неровностями косогора, на который она как бы была целиком положена, как снятое с шеи ожерелье» (PSSPa 3, 144, *Povest'*): la linea del recinto è 'sgualcita' dal terreno dell'altura, a sua volta vivificata dalla collana di cui la veste lo sguardo del personaggio⁶⁴.

⁶² David Bethea osserva che il motivo del treno, insieme a quello del cavallo (così importante, come riconosciuto dallo stesso studioso, in Babel'), è forse il tratto più diffuso della 'trama apocalittica' nella tradizione della letteratura russa: «[P]erhaps more than any other single ingredient of the apocalyptic plot it is the "chronotopic" picture of the horse/train that has had the most far-reaching implications for the shape of the various authors' thinking as inscribed in the movement of the different stories. Following Dostoevsky's lead, Bely, Platonov, Bulgakov, and Pasternak return, *mutatis mutandis*, to this image cluster as a way into the larger issue of how to conceptualize ("emplot") the movement of history» (D. BETHEA, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 1986, p. 59) Sullo stesso tema si veda ID., *Remarks on the Horse as a Space-Time Image from the Golden to Silver Ages of Russian Literature* in B. Gasparov et al., eds., *Cultural Mythologies of Russian Modernism from the Golden Age to the Silver Age*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1992. Rolf Hellebust sottolinea tuttavia che Pasternak non è interessato al treno in quanto simbolo di progresso tecnologico in conflitto con il passato (rappresentato dal cavallo): «For him the locomotive is an iron brother to the horse, not its foe, as suggested by his depiction of a coachman glancing at the haunches of his animals like an engine driver checking his instrument panel [...]. The train is not a human construction opposed to nature, but a harmonious part of it. It guides its passengers through the woods like an old forester [...]. Its hooting is a beluga's roar, a dog's bark, a rooster's crow, a pigeon's coo, a human voice. [...] Pasternak's locomotive is a thing cozy and domestic» (R. HELLEBUST, *Flesh to Metal. Soviet Literature and the Alchemy of Revolution*, Cornell University Press, Ithaca 2003, pp. 119-120).

⁶³ A. EINSTEIN, *Relativity: the Special and General Theory*, trad. R. Lawson, H. Holt and company, New York 1920, pp. 30-33. Anche Lazar Flejšman, in una nota, traccia un nesso tra la poetica di *Pis'ma iz Tuly* e l'esempio del treno nelle teorie della relatività (L. FLEJŠMAN, *K charakteristike rannego Pasternaka*, "Russian Literature", 12, 1975, p. 91, n. 47).

⁶⁴ Sulla relazione tra lo sguardo straniante del personaggio, lo spazio e il treno in *Detstvo Luvers* si veda A. FLAKER, *Osvoenie prostranstva poezdom (zametki o železnodorožnoj proze Pasternaka)*, "Slavica tergestina", 8, 2000.

La forma estrema di personificazione del treno si trova tuttavia in *Vozdušnye puti*. Anche in questo caso compaiono una collina, popolata dei tre protagonisti alla ricerca disperata del piccolo Toša, nonché una casa ingioiellata:

Они пройдут к изгороди, хлопнут калиткой и, ничего не разроняв из желобов, князьков и карнизцев, щекочущими сережками качающихся в ее ушках, железная планета станет закатываться по мере их приближения. Гул укатившего поезда разрастется неожиданно далеко и, обманывая себя и других, на время прикинется тишиной (PSSPa 3, 88, *Vozdušnye puti*).

Al doppio senso di *zakatyvat'sja* ('tramontare' e 'rotolare') si aggiunge la tensione ossimorica tra rombo e silenzio. Come accade nella poesia di Pasternak le immagini nascono dal sostrato fonetico della lingua e dalla contiguità delle parole («князьков и карнизцев, щекочущими сережками качающихся в ее ушках, железная планета»), in un accrescimento della frase che potremmo definire per 'gemmazione'. Come sostiene Žolkovskij, le equivalenze tra immagini e concetti lontani sono attivate per lo più dai nessi paronomastici e allitterativi tra le parole⁶⁵.

Il motivo dei gioielli si riscontra non solo nei racconti di Pasternak («[М]ерцала березка, и, как упавшая серьга, обозначался в болотце продав» PSSPa 3, 30, *Pis'ma iz Tuly*) ma non di rado anche in Babel':

Луна висела над двором, как дешевая серьга (SSB 2, 78, *Moj pervyj gus*).

Земля выложена сумрачным сиянием, ожерелья светящихся плодов повисли на кустах (SSB 2, 64, *Pan Apolek*).

Il tentativo degli autori di riconfigurare il mondo in direzione non antropocentrica e non soggetto-centrica rappresenta un'interessante affinità. In una prima fase è necessario lasciare che gli oggetti emergano in tutta la loro materialità e agenzialità, assegnare loro uno spazio persino eccessivo per marcare la distanza rispetto alla tradizione e per scuotere le ordinarie gerarchie tra personaggi, attributi e ambiente. In un secondo momento questo nuovo panorama permette ai personaggi di inserirsi su un piano di parità con il mondo, non 'ridotti' a oggetti, ma

⁶⁵ A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka*, cit., p. 14.

riscattati nella loro natura materiale. Ed è qui che l'accento torna sul corpo: liberato dai limiti e dai ruoli assegnati dal pensiero antinomico che divide rigidamente soggetti e oggetti, l'uomo si riscopre in un rapporto alternativo con il mondo e dunque con sé stesso e con gli altri, che siano questi persone, animali, lampade o nuvole. Anzitutto si profila la possibilità di un rapporto non strumentale, ma sensuale e, attraverso il testo, un rapporto estetico, percettivo. Il lettore è invitato cioè a fare un'esperienza corporea della lettura e della letteratura (cfr. *passim* §4.3.).

La lettura di *Detstvo Luvers* potrebbe suggerire che l'animazione degli oggetti derivi dal genere del testo (di formazione) e della protagonista (inizialmente bambina, poi ragazza), ossia dallo sguardo straniato dell'infanzia, mentre per Pasternak si tratta di un procedimento abituale e onnipresente. A volte non è chiaro dove finisce il punto di vista della narrazione eterodiegetica e dove comincia quello di Ženja, in particolare quando una descrizione si chiude sulla precisazione che la scena si presenta così agli occhi della protagonista:

На дворе была весна. Трудно назревающая и больная, весна на Урале прорывается затем широко и бурно, в срок одной какой-нибудь ночи, и бурно и широко протекает затем. Лампы только оттеняли пустоту вечернего воздуха. Они не давали света, но набухали изнутри, как больные плоды, от той мутной и светлой водянки, которая раздувала их одутловатые колпаки. Они отсутствовали. Они попадались где надо, на своих местах, на столах, и спускались с лепных потолков в комнатах, где девочка привыкла их видеть (PSSPa 3, 38, *Detstvo Luvers*).

Jurij Tynjanov, in un saggio sui giovani poeti degli anni Venti, valuta la scelta delle immagini di Pasternak: prese «по случайному признаку»⁶⁶, nei suoi versi le 'cose' paiono dei vicini senza affinità qualitative, legati da relazioni di mera contiguità e dal contrasto nel registro prosaico / poetico: «вторая вещь в образе всегда очень будничная и отвлеченная»⁶⁷. Lo studioso definisce questo tipo di nesso casuale, in opposizione ai rapporti di coerenza logico-causale che rappresentano un modo primariamente antropocentrico di fare esperienza del mondo⁶⁸. Si può parlare di casualità solo restando all'interno delle coordinate della logica e dei

⁶⁶ JU. TYNJANOV, *Promežutok* in ID., *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad 1929, p. 566.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ L'evasione da queste coordinate è perseguita anche da Pil'njak tramite il principio della discontinuità, applicata sia al livello macroscopico che microscopico del testo (P. JENSEN, *The Thing as Such: Boris Pil'njak's 'Ornamentalism'*, "Russian Literature", 16, I, 1984, p. 90). Sul tipo di legami alternativi stabiliti dal testo letterario vedi §4.2.2.

principi aristotelici, che risultano sospesi nei racconti dei tre autori. La contiguità tra gli elementi della realtà – che, lo ricordiamo, possono essere oggetti, piante, elementi atmosferici, persone, concetti, costruzioni, strumenti – fonda una base diversa di rapporti locali, non universalmente validi, ma non per questo accidentali.

Il procedimento associazionistico dello sguardo infantile, che stabilisce relazioni inedite tra gli elementi più disparati e incommensurabili della realtà, rendendole necessarie e tangibili⁶⁹, viene esplicitato nelle frasi successive del racconto:

Между тем до комнат у ламп было касательства куда меньше, чем до весеннего неба, к которому они казались пододвинутыми вплотную, как к постели больного — питье. Душой своей они были на улице, где в мокрой земле копошился говор дворни и где, леденя, застывала на ночь редяющая капель (PSSPa 3, 38, *Detstvo Luvers*).

Né gli episodi della vita degli oggetti restano circoscritti alla loro prima comparsa, ma tornano e mutano, riflettendo lo svolgersi della narrazione. Quando la situazione familiare dei Luvers si distende «Лампы были опять свои, как зимой, дома, с Люверсами, — горячие, усердные, преданные. По синей шерстяной скатерти резвилась мамина куница» (PSSPa 3, 41, *Detstvo Luvers*). La casa stessa ha una propria atmosfera piena di coscienza, e, al rientro dei bambini dal giardino, percepite dallo spazio liminale della soglia di casa («с порога»), le stanze

прохватывали особым полумраком и прохладой, особой, всегда неожиданной знакомостью, с какою мебель, заняв раз навсегда предписанные места, на них оставалась. Будущего нельзя предсказать. Но его можно увидеть, войдя с воли в дом. Здесь налицо уже его план, то размещение, которому, непокорное во всем прочем, оно подчинится» (PSSPa 3, 53, *Detstvo Luvers*).

Anna Han sostiene che la scena nasconde una riflessione autoriale sul legame tra il tempo, inteso come destino, e la disposizione spaziale dell'ambiente domestico dei Luvers: i mobili, di fatto, sostituiscono gli eventi della vita a venire, in particolare il futuro disporsi delle azioni quotidiane e un nuovo modo di rapportarsi alla realtà: «порядок размещения культурно-бытовых предметов образует чертеж судьбы и, заодно, логический план познавательного

⁶⁹ JU. TYNJANOV, *Promežutok*, cit., p. 565.

процесса»⁷⁰. In *Povest'* i mobili della camera in cui si incontrano partecipano attivamente alla conoscenza tra Saška e Serëža. Essi sembrano avere delle opinioni e un'esperienza alle proprie spalle:

У простенка, крыльями захватывая оба подоконника, горбился раскладной стол (PSSPa 3, 118 *Povest'*).

Половики подстилались под ноги гостя с редким холуйством и, приглашая не церемониться с квартиранткой, сами, казалось, готовы были подать пример, как ею помыкать (PSSPa 3, 118 *Povest'*).

Con la progressiva espulsione della morte dal mondo percettivo degli uomini nel corso dell'età moderna, osserva Walter Benjamin, anche gli oggetti sono privati di una dimensione fondamentale della propria natura: non raggiungono più lo stadio della consunzione, ma vengono sostituiti appena danno segni di cedimento, in una frenesia antesignana del consumismo⁷¹. In tal modo va persa, o decisamente ridimensionata, la propensione delle cose a farsi veicolo di storie derivanti dalla loro quotidiana prossimità con gli uomini. Benjamin sottolinea come questi testimoni silenziosi delle faccende umane svolgono un ruolo significativo nel racconto: «Gli uomini trasmettono storie, ma le cose – così pare talvolta – sono la casa in cui esse abitano»⁷².

Il mondo dei racconti di Pil'njak si manifesta più sottilmente, mostrando ferite («Солнце померкло, на западе осталась в холодных облаках огромная красная рана» SSPi 1, 333, *Snega*), e a tratti assumendo forme articolate, affini ai paesaggi di Babel'⁷³: «Там, за окнами обсервешэн-кар, — чрезвычайно убогое зрелище: пустыня, сопки, похожие на

⁷⁰ A. HAN, *Ot vnešnej do vnutrennej perspektivi videnija: analiz povesti Borisa Pasternaka Detstvo* Luvers in A. Oborina, red., *Pasternakovskij sbornik. Stat'i i publikacii*, RGGU, Moskva 2011, p. 42.

⁷¹ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. R. Solmi in ID., *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino 2004, p. 329. A questo proposito si rimanda inoltre a R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Bari 2009.

⁷² «Il morire in sé però non si è ritratto solo dalla comunità degli uomini tra di loro, ma anche da quella tra gli uomini e le cose; se infatti non c'è più nulla di buono da ascoltare è perché le cose non vengono più vissute come si dovrebbe fino in fondo, non vengono più consumate. L'ultimo stadio delle cose prima della loro morte è una faccenda assai particolare. Chi si affeziona ai vestiti o chi ha portato almeno una volta una vecchia cintura di pelle fino a che non è caduta in pezzi scoprirà sempre che a un certo punto, nel corso del tempo, vi si è sedimentata una storia. Si sottovaluta, in generale, il significato delle cose per il racconto» (ivi, pp. 344-345).

⁷³ «Обгорелый город — переломленные колонны и врытые в землю крючки злых старушечьих мизинцев — казался мне поднятым на воздух, удобным и небывалым, как сновиденье» (SSB 2, 66, *Solnce Italii*).

груди китайских женщин, торчащие сосками в небо, желтое небо» (SSPi 3, 88, *Bol'soe serdce*). Altre volte, invece, le case inselvaticiscono, si fanno animalesche più che animate:

К двадцать третьему году обвалился лабаз, и было похоже, что дом прыгал в Волгу и разбил себе рожу — охренный дом — до крови красных кирпичей, да так и замер в своем скачке на дыбах, сдвинувшись, вжавшись в землю для прыжка (SSPi 2, 434, *Staryj dom*).

Nei testi del corpus largo spazio è occupato dalla vita del paesaggio naturale, architettonico, industriale e materico. Jensen esamina la produzione letteraria di Pil'njak nell'ottica di uno specifico interesse alla vita degli oggetti 'in sé'. Lo studioso si sofferma dapprima sulle peculiarità semantico-strutturali delle proposizioni dell'autore, per poi mettere in luce il modo in cui la precedenza accordata alla giustapposizione di sostantivi indefiniti e la conseguente rarefazione dell'uso di aggettivi e pronomi personali focalizzano l'attenzione sull'esistenza indipendente degli oggetti 'in generale': sprovvisti di una definizione referenziale rispetto alle azioni, ai bisogni e agli obiettivi umani⁷⁴, la loro funzione centrale diventa quella di produrre un effetto nel testo. La soggettività attribuita alle componenti formali del testo (i già citati aggettivi e pronomi, ad esempio) non appartiene in ogni caso all'autore, puntualizza Jensen, ma al testo stesso, l'esperienza del quale coincide con la sua enunciazione. La scrittura del testo, seguendo il filo di questo ragionamento, coincide in tal senso con la sua fruizione: nella lettura il testo si scrive⁷⁵.

4.1.3. Intra-relazioni

A considerare meglio la dinamica delle intra-relazioni formulata da Barad, un fenomeno non si delinea semplicemente, in modo continuativo, definitivo e soprattutto anteriore alle relazioni che stabilisce con altri fenomeni, ma risulta sempre pluridefinito – infinito potrebbe essere l'aggettivo più calzante, se infinitare, non-finire, fosse un verbo – rispetto alle varie relazioni in cui emerge. Inoltre, ogni nuova intra-azione declina diversamente il fenomeno, attivandone degli sviluppi alternativi e alterando, oltre ai rapporti causali in cui è coinvolto, anche quelli spazio-temporali. Questa fitta rete di intra-azioni non è naturalmente esplicitata dagli autori del corpus. L'invito inscritto nel testo a un determinato tipo di fruizione sembra

⁷⁴ P. JENSEN, *The Thing as Such*, cit., pp. 83-84.

⁷⁵ Ivi, p. 85.

tuttavia indirizzare in questa direzione. La cocreazione dell'esperienza letteraria è infatti possibile a partire da zone 'lacunose', da dei vuoti o interstizi interpretativi presenti nel testo. A livello di immagini questo funzionamento rientra nel motivo dell'«оставление следа»⁷⁶, che per Žolkovskij costituisce una delle forme di contatto che Pasternak istituisce tra gli elementi del suo universo poetico: «Разновидности физического контакта разработаны у Пастернака с большой детальностью. Это различные варианты осуществления связи между смежными объектами, так сказать различные конкретизации самого факта “(при)соединения”»⁷⁷. Sebbene lo studioso si concentri sulla produzione poetica, il motivo compare strutturalmente anche nei racconti:

А позади него продолжали жить и шевелиться его собственные следы. Им тоже хотелось спать. Это полз, осыпался, вздыхал и переворачивался с боку на бок потревоженный хрящ и, погрохатывая, укладывался поудобней, чтобы теперь уже выспаться на полном покое (PSSPa 3, 92, *Vozdušnye puti*).

Più evidente in cicli poetici come *Sestra moja – žizn*, il lavoro della parola interessa qui i punti di contatto tra uomo e mondo, l'influenza reciproca o su parti terze, il luogo in cui avviene l'incontro. Alla riconfigurazione impressa dai passi sulla ghiaia – e dal cambiamento in questa, a catena, sul resto dell'ambiente – segue una nuova quiete in preparazione alle successive intra-azioni; lo stesso avviene nel passante. Un altro aspetto del mondo su cui Pasternak si sofferma spesso è l'accumularsi di energia tra punti apparentemente statici e 'morti', che tuttavia raggiungono un limite estremo oltre il quale avviene la trasformazione:

Миновала ночь. На ее исходе горка пепла на блюде ждала только удобной минуты, чтобы провалиться со всеми окурками в желтый, до слез протабаченный чай. Того же ждала горка исхудалых облаков на востоке. Горка всклоченных волос хохлилась на мутной голове, сопевшей и натягивавшей одеяло (PSSPa 3, 414-415, *Tri glavy*).

Gli amanti sono 'ricoperti di mondo', coinvolti in un rapporto di scambio più vivo rispetto al resto della società, perché attraverso l'altro si amplifica la loro ricettività, aperta a innumerevoli nessi con l'esistente, come nel caso di Heine e Camilla in *Apellesova čerta*:

⁷⁶ A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka*, cit., p. 12.

⁷⁷ Ivi, p. 35.

— [...] Энрико, Энрико, вы выпачкали себе бровь в цветочной пыли, дайте я обмахну.

— Синьора Камилла, на вашем башмачке пушистая гусеница, я собою ее, — я отправлю телеграмму домой, во Франкфурт, — и платье у вас все в лепестках, синьора (PSSPa 3, 19, *Apellesova čerta*).

La preminenza ricoperta dagli oggetti è inseparabile dallo statuto autonomo e sensibile della materia verbale del testo, accentuata al massimo in tutti e tre gli autori. Per quanto riguarda Pil'njak, Jensen parla esplicitamente dell'intenzione di rendere il testo «thing-like»⁷⁸. Ciò equivale a dire che gli attributi degli oggetti nell'economia testuale rappresentano metapoeticamente un attributo del testo stesso. L'animazione e, soprattutto, l'agenzia – Jensen parla di soggettività, specificando che intende il termine nel senso di un'istanza sovraperonale⁷⁹ – del mondo inorganico incarnano in senso lato il dissolversi graduale della soggettività autoriale e il prevalere di una diversa istanza parlante, che sia un movimento autopoietico della parola, un veicolo dell'inconscio collettivo o la voce 'pietrificata' della natura⁸⁰.

In queste nuove coordinate l'uomo è un elemento naturale tra gli altri: «Утро встало пасмурное и трясущееся. Серая мокрая улица прыгала, как резиновая, болтался и брызгал грязью гадкий дождик, подскакивали повозки, и шлепали, переходя через мостовую, люди в калошах» (PSSPa 3, 66, *Detstvo Luvers*). Prima dell'affermarsi del paradigma introiezionistico che esilia la psiche in una presunta 'interiorità' immateriale dell'uomo, le emozioni si manifestavano esternamente intra-agendo con e sugli uomini, i quali, invece di 'possederle', ne erano piuttosto posseduti⁸¹. Si tratta di un pensiero ripreso intorno agli anni Sessanta e Settanta del Novecento da Hermann Schmitz, che sviluppa, senza peraltro trovare molto successo, una nuova fenomenologia in dieci volumi. Schmitz contrappone l'idea del corpo proprio (*Leib*) al paradigma psicologistico-introiezionistico-riduzionistico che a sua

⁷⁸ P. JENSEN, *The Thing as Such*, cit., p. 89.

⁷⁹ Ivi, p. 95.

⁸⁰ Questa visione viene rielaborata nel periodo del Rinascimento a partire da fonti gnostiche e raggiunge una vasta diffusione con la filosofia di Friedrich Schelling (I. BERLIN, *Le radici del Romanticismo*, trad. G. Ferrara, Adelphi, Milano 2001, p. 155).

⁸¹ H. SCHMITZ, *Was ist Neue Phänomenologie?*, Koch, Rostock, 2003, p. 181.

detta caratterizza linea principale della filosofia occidentale⁸². A partire da Democrito, Platone – considerato l’inventore della psiche – e in modo più decisivo con Cartesio i filosofi avrebbero esiliato gli stati affettivi dal mondo esterno a quello interno, organizzando poi la psiche in modo gerarchico, cosicché gli strati più ‘bassi’, in primis il corpo e le sue pulsioni, sono stati sottoposti al controllo dei ‘piani alti’ della ragione. In tal modo si introduce la frattura che terrà occupata gran parte della tradizione filosofica successiva:

Эмоции самопроизвольны и находят свой выход в определенных состояниях организма их переживающего субъекта. Эти состояния, в свою очередь, – не столько сами эмоции, сколько доступные глазу (восприятию) другого симптомы. [...] В речи знаки эмоций передаются соответственными знаками речевого потока – темпом, силой голоса, задыханием, подчеркнутой артикуляцией, речевыми жестами (движением губ), мимикой, сопровождающими взглядами и т.д. Поэтому, если эмоции сформулировать как перевод симптомов на знаки-симптомы, то дешифровка экспрессивного (эмотивного) кода заключается не в опознавании и вербализации семантики знака-симптома (типа “он рассердился”, “почувствовал отвращение”, “сказал с гадливостью” и т.п., что характерно для прозы, описывающей поведение персонажей, или для дидаскалии в драме), а в устранении знака-симптома и восстановлении хотя бы самого симптома⁸³.

L’introiezionismo non degrada soltanto il corpo: il mondo, che nella cultura greca arcaica era vivo di tonalità emotive e forze ‘demoniche’, viene devitalizzato e sezionato in ‘cose’, a loro volta ridotte in atomi⁸⁴. Così, una riabilitazione del corpo comporta allo stesso tempo una diversa visione dello spazio in cui esso si muove e vive: non più spazio metrico in cui si dispongono gli oggetti, privato di tutte le sue qualità per essere quantitativamente appreso e manipolato dalla scienza, ma situazioni affettivamente connotate⁸⁵. In questo senso, la

⁸² T. GRIFFERO, *L’incorreggibile atmosfericità delle emozioni* in E. Antonelli, A. Martinengo, a cura di, *Confini dell’estetica. Studi in onore di Roberto Salizzoni*, Aracne, Roma 2014, p. 223.

⁸³ J. FARYNO, *Dešifrovka*, “Russian literature”, 26, 1989, p. 29.

⁸⁴ J. Dumont et al., eds., *Les présocratiques*, Gallimard, Paris 1988, p. 750.

⁸⁵ Si veda Griffero: «la nostra esperienza vissuta, in specie se svincolata da sensi tendenzialmente reificanti come vista e tatto, non si segmenta anzitutto in oggetti discreti, ma in sentimenti insediati nello spazio circostante, sentiti nel corpo-proprio prima di qualsivoglia distinzione analitica. [...] Si tratta, in breve, di stati affettivi e proprio-corporei suscitati nel soggetto da situazioni esterne, predualistici e in linea di principio opachi ai cosiddetti saperi esperti, eppure, in quanto invarianti ricavate da un flusso, pur sempre ordinabili in un repertorio familiare e sufficientemente sistematico (topica atmosferica) di tipi affettivo-emozionali: un repertorio fenomenologicamente ‘vero’, in quanto lo si percepisce passivamente, quasi fosse il punto di vista delle cose» (T. GRIFFERO, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano 2017, p. 16).

filosofia di Schmitz si fa portatrice di una «campagna di esternalizzazione degli stati affettivi»⁸⁶. Ciò naturalmente ha delle conseguenze anche per la concezione della soggettività. Nella nuova fenomenologia

Ci sono soggetti solo grazie a fatti soggettivi, senza che la soggettività-per-qualcuno già presupponga questo qualcuno come soggetto. Piuttosto, alla radice, nell'essere affettivamente coinvolto, la soggettività-per-me è tale che la parola 'me' va intesa non tanto come pronome quanto come un avverbio (come 'qui' e 'ora') che non nomina un oggetto ma, caratterizza un milieu, esattamente come anche con la parola 'qui' non ci si riferisce a un oggetto ('il qui') ma a ciò che è qui, nel milieu della massima vicinanza⁸⁷.

Questa sensibilità sembra essere prefigurata, in anticipo di una quarantina d'anni, nei testi di Pasternak:

Другое дело — Чернышевский, где ее наверняка не могло быть по всему поведению его тоски, которая, подобно собаке, бежала впереди его по тротуару и, вырываясь из рук, его за собой тащила (PSSPa 3, 140, *Povest'*).

Опять мысли, вызванные воспоминанием, понеслись лихорадочно машинальной чередой, до него не имевшей отношения (PSSPa 3, 131, *Povest'*).

Accostando continuamente gli elementi della realtà sulla base di rapporti di contiguità, di corrispondenza o di contrasto – da intendere, quest'ultimo, non in senso binario ma ambivalente – i testi propongono un quadro alternativo a un sistema differenziale e gerarchico basato su coppie oppositive. I nuovi legami attirano in maniera significativa l'attenzione sull'esistenza di una dimensione interstiziale tra gli 'enti' definiti dal linguaggio ordinario delle categorie, un'«atmosfera» in cui confluisce dall'intersecarsi dei fenomeni, il silenzio da cui

⁸⁶ «La domanda [della nuova fenomenologia] suona rivoluzionaria sia fenomenologicamente sia sul piano *kulturrkritisch*: dismette infatti l'acritica tesi tradizionale, naturalistica ma in fondo ben sedimentata anche nel senso comune, che ravvisa nei sentimenti dei processi che, pur avendo una base biologica e intersoggettiva, "avverrebbero" nel (presunto) mondo interiore dei soggetti, o ne sarebbero comunque degli stati, per di più largamente inaccessibili. Essa prescinde così dall'antifenomenologica identificazione di sentimenti e processi neurali e avversa l'introiezionismo (largamente cartesiano), de-psicologizzando per quanto possibile la vita affettiva e affermando drasticamente che i sentimenti [...] giungono all'uomo da "fuori" e non sono prima di tutto "dentro"» (T. GRIFFERO, *L'incorreggibile atmosfericità delle emozioni*, cit., p. 223).

⁸⁷ H. SCHMITZ, *Wozu Neue Phänomenologie?* in M. Großheim, hg., *Wege zu einer volleren Realität. Neue Phänomenologie in der Diskussion*, Akademie Verlag, Berlin 1994, p. 15 cit. nella traduzione di T. GRIFFERO, *Atmosferologia*, cit., p. 11.

emerge tutto il resto⁸⁸. A espandere i confini della percezione dei personaggi è anzitutto la passione, dove quella romantica incanala ed esprime soprattutto altre pulsioni, in primis creative:

Нутро Сережи было все в кровоподтеках, он задыхался от богатства, которое должен был и еле был в силах вместить. Силой, расширявшей до беспредельности его ощущение, была совершенная буквальность страсти, то есть то ее качество, благодаря которому язык кишит образами, метафорами и еще более того — загадочными образованиями, не поддающимися разъяснению (PSSPa 3, 141, *Povest'*).

Il sentimento porta Serëža a intravedere nel mondo tratti dell'amata, a esistere nel mondo all'interno di uno sguardo illuminato dalla condivisione di una nuova presenza e dalla riconfigurazione della propria esperienza a contatto con Anna Arild:

Разумеется, весь переулочек в его сплошной сумрачности был кругом и целиком Анною. Тут Сережа был не одинок и знал это. И правда, с кем до него этого не бывало! Однако чувство было еще шире и точнее, и тут помощь друзей и предшественников кончалась. Он видел, как больно и трудно Анне быть городским утром, то есть во что обходится ей сверхчеловеческое достоинство природы. Она молча красовалась в его присутствии и не звала его на помощь. И, помирая с тоски по настоящей Арильд, то есть по всему этому великолепию в его кратчайшем и драгоценнейшем извлечении, он смотрел, как, обложенная тополями, точно ледяными полотенцами, она засасывается облаками и медленно закидывает назад свои кирпичные готические башни. Этот кирпич багрового нерусского обжига казался привозным, и почему-то из Шотландии (PSSPa 3, 141, *Povest'*).

Arild riassume la grandiosità delle manifestazioni del reale, ne costituisce il distillato o *izvlečenie* (estrazione, estratto), iscrivendosi nella tradizione apocrifa che fa coincidere gli elementi del mondo con parti del corpo di Adamo: «la carne dalla terra, le ossa dalle pietre, il

⁸⁸ A proposito di *Pis'ma iz Tuly*, Robert Payne afferma che «In a sense there is no story, only a series of impressions linked together by mood and atmosphere and a strange sense of urgency» (R. PAYNE, *The Three Worlds of Pasternak*, Indiana UP, Bloomington 1961, p. 99). L'essenza dello spazio presso la stazione di Tula, dove morì Tolstoj, viene in particolare definita atmosferica, ossia qualitativamente connotata (ivi, p. 101).

sangue dal mare, i capelli dai vegetali, il pensiero dalle nuvole»⁸⁹, il respiro dal vento, gli occhi dal sole, la conoscenza dalla luce del mondo, l'anima dallo Spirito Santo. Allo stesso modo i mattoni degli edifici appaiono per qualche motivo di fattura straniera, anticipando la scoperta delle origini scozzesi della donna, che saranno rivelate dal testo: «Ее предки были выходцами из Шотландии. За этими подробностями была упомянута Мария Стюарт. И теперь невозможно было отделаться от чувства, будто этого-то имени и недоставало все утро облачному Чернышевскому переулку» (PSSPa 3, 145, *Povest'*).

4.2. La prosa del mondo

4.2.1. Testo e mondo

Quella dei sistemi intrecciati è una conseguenza della quantizzazione dell'universo, avviata dalle teorie della fisica moderna nel primo Novecento e conosciuta come *entanglement*⁹⁰. Similmente al fenomeno della diffrazione della luce, che dà l'avvio alle ricerche sulla doppia natura della materia e decreta la fine della fisica classica⁹¹, potremmo parlare di una 'diffrazione' della rappresentazione nei racconti, con un fascio di attenzione che unisce sezioni non necessariamente correlate – secondo i criteri del 'realismo' – e che traccia delle relazioni inaspettate tra elementi distanti, iscrivendoli in uno stesso piano di focalizzazione. Ciò succede in modo pervasivo in Pasternak, ma è lampante, anche per merito dell'estrema concisione descrittiva, nei racconti di Babel':

Снова пошел дождь. Мертвые мыши поплыли по дорогам. Осень окружила засадой наши сердца, и деревья, голые мертвецы, поставленные на обе ноги, закачались на перекрестках (SSB 3, 171 *Zamost'e*).

⁸⁹ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. M. Romano, Einaudi, Torino 1979, p. 386, n. 1. L'idea di uomo microcosmo si afferma durante il XX secolo soprattutto a partire dal libro *De mundi universitate libri duo sive Megacosmus et Microcosmus* di Bernardo Silvestre (J. LE GOFF, *Il corpo nel Medioevo*, trad. F. Cataldi Villari, Laterza, Roma – Bari 2007, p. 140). Si veda anche V. TOPOROV, *Prostranstvo i tekst* in T. CIV'JAN, red., *Tekst: semantika i struktura*, Nauka, Moskva 1983, pp. 243-244.

⁹⁰ K. BARAD, *Meeting the Universe Halfway*, cit., p. 73 ss.

⁹¹ Ivi, p. 72. Barad nota inoltre che la diffrazione non è soltanto una prova della natura 'intrecciata' (*entangled*) della realtà, ma è di per sé un fenomeno intrecciato (ivi, p. 73).

Бойцы, подвывая, двигались за ними, и бледная сталь мерцала в сукровице осеннего солнца (SSB 3, 181 *Česniki*).

Ветер прыгал между ветвями, как обезумевший заяц, вторая бригада летела сквозь галицийские дубы, безмятежная пыль канонады восходила над землей, как над мирной хатой (SSB 3, 183 *Česniki*).

In un saggio del 1943 sulla poesia di Friedrich Hölderlin, Martin Heidegger esprime delle riflessioni incredibilmente vicine all'idea di intra-azione che abbiamo presentato all'inizio del capitolo e che partecipa allo stesso orizzonte concettuale dell'*entanglement*. Commentando l'idea centrale di 'passaggio'⁹² il filosofo insiste sul fatto che non si tratta di un momento o di un rapporto tra due cose («l'abbandono di una cosa e il proseguimento verso un'altra»⁹³) bensì di una modalità che esse hanno di venirsi incontro, distinguibili soltanto a partire dall'incontro, portate a «scaturire in questo modo entrambe dal fondamento permanente della loro essenza e fa[tt]e restare solo allora in tale fondamento»⁹⁴. Diversamente da una visione del mondo che «calcola partendo dalle cose»⁹⁵ (e che postula delle interrelazioni tra queste cose, seguendo il parallelo con le formulazioni di Barad), solo il passaggio, secondo Heidegger, «consente nel passare e a partire dal passare alla sponda da cui proviene e a quella verso cui va di sorgere»⁹⁶. Se immaginiamo questi ponti alla stregua delle associazioni gettate dagli scrittori in linea con

⁹² In conclusione a un saggio sul 'complesso poetico' del mare a partire da due poesie di Pasternak, Toporov rinvia all'idea di passaggio di Heidegger (V. TOPOROV, *O «poetičeskom» komplekse morja i ego psichofiziologičeskich osnovach* in ID., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo*, Progress, Moskva 1995, p. 597). La familiarità di Pasternak con Hölderlin è affrontata brevemente (ivi, p. 596); a questo proposito si veda anche Flešman: «Прямыми документальными подтверждениями чтения Гельдерлина Пастернаком в 20-е годы мы не располагаем, но сомнению оно не подлежит. Диотима в стихотворении 1930 г. "Лето" ("Ирпень — это память о людях и лете...") вбирает в себя, по-видимому, атрибуты не только платоновской, но и гельдерлиновской героини. Гельдерлин был любимым поэтом Цветаевой в 20-е годы; цитата из "Типериона" взята эпиграфом к ее "Поэме Горы". Ср. о Гельдерлине в ее письме к М. Горькому (начало октября 1927 года)» (L. FLEŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, Akademičeskij proekt, Sankt-Peterburg 2003, p. 320). Si rimanda inoltre a Žolkovskij: «По свидетельству близко знавшего Пастернака младшего современника, в разговоре с ним (состоявшемся, по-видимому в 1946 г.) Пастернак, отрицая влияние на него Гельдерлина (а также Блока, Хлебникова и Валери), признал знакомство с его стихами: "одно время после 'первой мировой' войны [...] был очень в ходу Гельдерлин, немецкий полубезумный поэт времени Шиллера. Я никогда не мог его понять" (Иванов 1990). Упоминание о Гельдерлине есть в письме Пастернака к В. П. Полонскому (1.6.1927) — в связи с работой Н. Н. Вильмонта над статьей о нем для БСЭ (Пастернак, 5: 209). В 1920е (и отчасти 30е) годы Пастернаку неоднократно писала о Гельдерлине Цветаева, ставя их в один ряд друг с другом, а также с Гёте, Гейне, Рильке, Новалисом» (A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka*, cit., p. 487).

⁹³ M. HEIDEGGER, *L'inno Andenken di Hölderlin*, trad. C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 1997, p. 76.

⁹⁴ Ivi, pp. 76-77.

⁹⁵ Ivi, p. 86.

⁹⁶ Ibidem.

lo spirito modernista «[q]uanto più profonda è l'altezza dalla quale il ponte si slancia, tanto più le due rive sono collegate e rese vicine»⁹⁷.

Un'altra peculiarità della produzione di Pasternak ben iscrivibile in questo orizzonte è la fitta rete metatestuale che lega insieme il suo mondo letterario. Nella realtà intrarelatata e intrecciata che abbiamo già rilevato entra a far parte in modo ostensivo lo stesso testo, la sua materialità, la sua composizione e il suo funzionamento:

Все кругом подражало им. Орленная чистым булыжником, круглая мостовая походила на гербовый, тумбами и фонарями уставленный документ (PSSPa 3, 107, *Povest'*).

Но он лежал и давно уже держал зрелище июльского жара перед самым носом, как книжку, а сон все не жаловал (PSSPa 3, 105, *Povest'*).

Si direbbe che tra il mondo e il testo esiste un'affinità magnetica⁹⁸, volta al raggiungimento naturale di un'autoespressione e allo stesso tempo a una continua riconfigurazione reciproca: del mondo nel testo, tramite i nuovi legami che esso vi intravede e stabilisce, e del testo rispetto a un mondo stratificato nelle sue rappresentazioni passate, presenti e potenziali. I due volti di Giano in tutto questo processo – che avviene simultaneamente – si mantiene in un equilibrio di passaggio, dove l'uno e l'altro si esplicitano a partire dai loro innumerevoli incontri.

Una delle studiose che coglie la rilevanza del processo materiale – fisico persino – della nascita e della stesura del testo in Pasternak è Megan Swift:

The tale within 'The Tale' begins as a letter to the editor Kovalenko expounding the plot of the proposed story, then begins to tell the story itself. Alongside the telling of the tale, the physical creation of Seriozha's draft is underlined, with asides noting in detail the transfer from letter to

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Hilary Fink ritrova questa inclinazione nello spirito del 'modernismo' russo, da lei definito come il periodo tra il 1900 e il 1930, e lo mette in dialogo, senza d'altronde trarne delle conclusioni univoche, con la filosofia di Henri Bergson: «Bergson's pronouncements on the active role of artistic intuition in the process of life-creation and participation in existence satisfied the Russian modernist desire to unite word and world» (H. FINK, *Bergson and Russian Modernism 1900-1930*, Northwestern University Press, Evanston 1999, p. xv).

quarto paper and even the sitting position of Seriozha, ‘like every writer, at an angle to the table’⁹⁹.

Il dispositivo di mise en abîme, in particolare, è una cifra del modernismo non solo russo ma europeo, caratterizzato spesso da una spiccata inclinazione all’autoriflessione, oltre che dal rapporto tra parola e realtà, evoluzione dell’interesse centrale per il rapporto tra vita e arte già presente nell’opera dei simbolisti. L’io moderno si costituisce nell’atto stesso della scrittura¹⁰⁰. Relativamente alla posizione di Serëža alla scrivania, ricordiamo che Pasternak presta sempre grande attenzione al modo in cui i corpi dei personaggi si dispongono nello spazio, soprattutto in *Povest’* (cfr. *passim* §3.2.1.).

Oltre alla sua marcata natura metatestuale, la geografia dei racconti del corpus si distingue anche per il ruolo differenziale che hanno gli spazi ‘soggettivi’, le atmosfere, la fitta rete di rimandi tra ambienti, oggetti e personaggi¹⁰¹. Tracciando (ancora una volta) un parallelo con le riflessioni filosofiche coeve, negli stessi anni al concetto di spazio cartesiano della tradizione viene a sostituirsi l’interesse per un «mondo della vita» (*Lebenswelt*)¹⁰² a carattere fenomenologico, paragonabile alla dimensione quotidiana delle pratiche umane dominate dal buon senso (*byt*), ma non per questo di facile accesso: «Quella che direttamente viviamo ci sfugge nei suoi fondamenti ultimi ed essenziali proprio per la sua estrema familiarità: ci è così prossima, è così ovvia da diventare per molti tratti quasi invisibile»¹⁰³. Georges Perec si riferisce a questa dimensione coniando il termine «infra-ordinaire»¹⁰⁴. In ambito russo, Vladimir

⁹⁹ M. SWIFT, *Writing the Manuscript. Pasternak’s Povest’* (1929), “Australian Slavonic & East European Studies”, 21, 2007, p. 53.

¹⁰⁰ Erich Auerbach parla del modo «romantico-ironico» (E. AUERBACH, *Mimesis*, trad. A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000, p. 329) in cui l’azione e la genesi del romanzo si intrecciano in *Faux-Monnayeurs* di André Gide e naturalmente in *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust. In ambito russo pensiamo ai racconti di Sigizmund Kržžanovskij, a *Starucha* (La vecchia, 1939) di Daniil Charms, o, tra i tanti esempi nella produzione di Vladimir Nabokov, a *Dar* (Il dono, 1938).

¹⁰¹ Questi temi fanno solitamente oggetto dell’analisi geocritica. Si vedano H. LEFEBVRE, *La production de l’espace*, Éditions Anthropos, Paris 1974, F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997, E. SOJA, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Oxford 1996, B. Westphal, éd., *Géocritique, mode d’emploi*, Presse Universitaire de Limoges, Limoges 2000 e B. WESTPHAL, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, Paris 2007.

¹⁰² C. SINI, *Il piccolo inizio: vita materiale e realtà*, “Nóema”, 2, 2011, p. 1.

¹⁰³ Ivi, p. 5.

¹⁰⁴ Nel 1989 Perec esortava a parlare dell’ordinario, a trovare meraviglia di fronte a quanto non è più percepibile come evento, ossia avvento del mondo: «Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où

Toporov distingue due concetti di spazio in rapporto al tipo di libertà (*volja / svoboda*)¹⁰⁵ che accordano al soggetto:

В традиционной русской модели мира с пространством связывалась именно *воля* (а не свобода!), предполагающая экстенсивную идею, лишенную целенаправленности и конкретного оформления (туда! прочь! вовне!) [...]. Свобода, напротив, понятие интенсивное и предполагающее целенаправленное и хорошо оформленное самоуглубляющееся движение. Если волю ищут вовне, то свободу обретают внутри себя, через серию последовательных ограничений, повторных возвращений к своему Я¹⁰⁶.

Il moto introspettivo di «*in-volutio*»¹⁰⁷ in cui, secondo Toporov, riposa il soggetto nello spazio della *svoboda*, riporta alla distinzione tracciata da Jensen tra lingua sghemba e profonda a proposito della poesia di Pasternak: individualità, presenza nel mondo ed espressione cambiano di pari passo con il mutare di una qualsiasi di queste variabili. Se lo spazio geometrico, infatti, implica un corpo ‘scientifico’, studiato alla stregua di una serie di reazioni chimico-fisiologiche e come un insieme di organi il cui funzionamento si adegua a una norma medica (‘stato di salute’)¹⁰⁸, il mondo-ambiente (*Umwelt*)¹⁰⁹, o mondo della vita, porta a leggere il corpo come una superficie di contatto che si estende nello spazio circostante. In riferimento alla prima esperienza del neonato, Didier Anzieu parla dello spazio come della distanza tra i corpi, e definisce l’io in termini di «*Moi-peau*»¹¹⁰. Si potrebbe anche parlare, come già visto con Schmitz, di uno spazio ‘deittico’, delineato a partire da un qui, un’ora, un io e un tu variabili e non desumibili a partire dal piano dell’informazione, ma soltanto da quello dell’esperienza. Muovendosi nello spazio, il ‘soggetto’ (si continua a usare il termine per chiarezza e convenzione) si trova la maggior parte del tempo fuori di sé, nell’osservazione e nell’intra-

est-il? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l’évident, le commun, l’ordinaire, l’infra-ordinaire, le bruit de fond, l’habituel, comment en rendre compte, comment l’interroger, comment le décrire?» (G. PEREC, *L’infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, Paris 1989, pp. 8-9).

¹⁰⁵ Su questo binomio fondamentale si veda M. CARAMITTI, *La magia dell’anima russa in nove parole* in D. Gavrilovich, G. Imposti, a cura di, *Sentieri Interrotti / Holzwege*, Universitalia, Roma 2012, pp. 23-25.

¹⁰⁶ V. TOPOROV, *Prostranstvo i tekst*, cit., pp. 239-240, nota 24.

¹⁰⁷ Ivi, p. 240.

¹⁰⁸ Sull’introduzione della coppia normale / anormale in sostituzione a quella normale / patologica in psichiatria si veda Michel Foucault: «la perizia medico-legale si dispiega realmente in un campo non di opposizione del normale al patologico, ma di gradazione dal normale all’anormale» (M. FOUCAULT, *Gli Anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, trad. V. Marchetti, A. Salomoni, Feltrinelli, Milano 2000, p. 46).

¹⁰⁹ U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 13.

¹¹⁰ D. ANZIEU, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris 1995.

azione con quanto lo circonda. Allo stesso modo, il mondo si manifesta nel momento in cui il corpo gli oppone una resistenza, lo attraversa definendolo e definendosi in questo ‘passaggio’, continuando a mediare il termine di Heidegger¹¹¹. Abbozzare la linea di contorno instabile e permeabile su cui accade la nostra esperienza del mondo, l’esperienza del mondo di sé, sembra rientrare tra i propositi dei testi del corpus, che cercano di dare consistenza a un centro sconosciuto, all’energia informe da cui il resto riceve forma. Si tratta di un procedimento parzialmente apofatico¹¹², un calco in negativo della rappresentazione. Lo spazio letterario partecipa di un’ininterrotta ricerca e contrattazione (non-)identitaria attraverso la presenza di molteplici possibilità e l’assenza di soluzioni univoche. Riferendosi al testo come a una costruzione sperimentale in cui è possibile mettere alla prova possibilità impensabili altrove, Toporov connota quello testuale come uno spazio di libertà in cui sono sospese le ordinarie categorie e leggi fisiche:

Внутреннее (текстовое) пространство свободы неизмеримо сложнее, насыщеннее и энергетичнее внешнего пространства. Оно таит в себе разного рода суммации сил, неожиданности, парадоксы; оно взрывчато и принципиально экстремично. В нем снимается проблема размерности и отделенности пространства и времени. Оно есть чистое творчество как преодоление всего пространственно-временного, как достижение высшей свободы¹¹³.

Per la potenziale infinità delle interpretazioni simili testi «“усиленного” типа»¹¹⁴ (di tipo ‘potenziato’) sono dotati di una vita che trascende essa stessa i limiti spazio-temporali. Richiedono inoltre al lettore una partecipazione specifica, che, oltre allo sforzo immaginativo ed emotivo, presuppone una condivisione del sapere custodito dal corpo, considerato nel suo insieme motorio, sensoriale, mnemonico, affettivo. Osserva Vladimir Abašev:

¹¹¹ D'altronde Valerij Podoroga sottolinea che questo ‘piano del corpo’ (*telesnyj plan*) «всегда присутствует в любой мысли, сколько бы та ни вырабатывала защитных мер [...] пытаюсь отстраниться от него, как несущественного, случайного» (V. PODOROGA, *Metafizika landsafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoj kul'ture XIX-XX vv.*, Nauka, Moskva 1993, p. 16), nei testi degli stessi filosofi (Heidegger, ma anche Søren Kierkegaard e Friedrich Nietzsche).

¹¹² Falen parla della secolarizzazione, nello stile di Babel’, del procedimento teologico della negatività (J. FALEN, *Isaac Babel*, cit., p. 122).

¹¹³ V. ТОПОРОВ, *Prostranstvo i tekst*, cit., p. 284.

¹¹⁴ «[X]удожественных, некоторых видов религиозно-философских, мистических и т. п.» (ivi, p. 228).

в создании (чтении) произведения автор (читатель) участвует не только чистым сознанием, но и целостно – телом. В таком ракурсе текст (и художественный прежде всего) открывается как пространство, где идеально разрешаются / снимаются конфликты тела и души¹¹⁵.

Tuttavia, il critico ritiene che il corpo dell'autore raggiunga nel testo una condizione 'transfisica', libera dalle limitazioni extratestuali e più vicina alle sue qualità spirituali ed esistenziali¹¹⁶. La funzione del corpo nei testi di Pasternak, Babel' e Pil'njak presi in esame sfugge, come si è avuto modo di vedere più e più volte, a simili logiche dicotomiche. L'unione di toni e immagini contrastanti (fin qui sommariamente definito con il termine 'grottesco', nella sua accezione bachtiniana)¹¹⁷, offre una chiave di lettura altra del corpo nel mondo, che lo rivela come campo di forze contrapposte e inseparabili. Secondo Wolfgang Kayser, «presupposes that the categories which apply to our world view have become inapplicable»¹¹⁸. Il bisogno di nuove coordinate fisiche corrisponde a un momento storico in cui i vecchi punti di riferimento sono implosi, portando con sé un senso di alienazione e di assurdità. Continua Kayser: «The grotesque is not concerned with individual actions or the destruction of the moral order (although both factors may be partly involved). It is primarily the expression of our failure to orient ourselves in the physical universe»¹¹⁹.

Il corpo umano attraversa questa epoca come una cosa tra le altre, e i testi ne rendono conto in maniera indiretta mobilitando degli espedienti non-rappresentativi. In Pasternak, ad esempio, il corpo non viene descritto nella sua unità organica, ma fuso in un processo di combustione panica con la materia circostante. In *Apellesova čerta* la percezione sensoriale si dissolve in una sinestesia ossessiva: il calore opprimente della locomotiva e il respiro pesante della fornace si diffondono sul volto del macchinista e sulla giacca del fuochista, avvolgendoli come una fiamma. Anche gli oggetti e le figure attorno, dal quadrante dell'orologio ai binari e ai guardiani, sembrano incendiarsi (PSSPa 3, 8-9, *Apellesova čerta*). In questa prospettiva, la

¹¹⁵ V. ABAŠEV, *Seetsja v nemošči, vosstaët v sile... O duše i tele v poëzii Vladislava Chodaseviča* in J. Van Baak, S. Brouwer, sost., *Telo, duch i duša v ruskoj literature i kul'ture*, "Wiener Slawistischer Almanach", 54, 2004, p. 260 nota 12.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 30 ss.

¹¹⁸ W. KAYSER, *The Grotesque in Art and Literature*, trad. U. Weisstein, Indiana University Press, Bloomington 1963, p. 185.

¹¹⁹ Ibidem.

dissoluzione dell'identità corporea e il ricorso a strategie espressive non convenzionali nei testi di Pasternak si intrecciano con le dinamiche della percezione e della soggettività, offrendo un modo, per quanto obliquo, di riflettere sul rapporto tra esperienza sensoriale e trauma.

Il'ja Kalinin raffronta il concetto formalista dello straniamento con il meccanismo traumatico, nel modo in cui, da una prospettiva psicologica ed esistenziale, questo agisce sul soggetto e sulla sua percezione della realtà:

В обоих случаях перед нами разворачивается драма столкновения с реальным. Только в случае с травмой это столкновение приводит к нарушению способности субъекта создавать упорядоченный символический универсум репрезентации, в нормальной ситуации позволяющей ему выстраивать 'защитные покровы' (Фрейд), блокирующие сильные внешние раздражения¹²⁰.

Il testo letterario opera quindi su un doppio livello: è uno spazio per riconfigurare il trauma individuale e, insieme, un'esposizione della violenza sociale. In entrambe le sue funzioni, presenta l'ambivalenza interpretativa tipica del trauma stesso.

4.2.2. Legami alternativi

Quali sono i quadri di esperienza alternativi offerti al lettore dai racconti di Babel', Pasternak e Pil'njak?

Anzitutto i piani cronologici raggiungono un grado di alta commistione e discontinuità, riflettendo l'attenzione alla natura qualitativa piuttosto che quantitativa del tempo manifestatosi nella letteratura russa, dal Simbolismo in poi. Questo interesse coincide non a caso con la diffusione delle riflessioni di Henri Bergson¹²¹, che considera il tempo non in quanto unità di misura oggettiva (*temps*), ma quale modalità di esperienza soggettiva, durata variabile a seconda del vissuto interiore (*durée*). La percezione interiore si raggiunge tuttavia non soltanto a partire dal sé, ma anche tramite una trasposizione 'simpatetica' in diversi oggetti che Bergson chiama intuizione: «Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent

¹²⁰ I. KALININ, *Istoričnost' travmatičeskogo opyta: rutina, revoljucija, reprezentacija*, NLO, Moskva 2013, p. 124.

¹²¹ H. FINK, *Bergson and Russian Modernism 1900-1930*, cit., p. 5.

d'inexprimable»¹²². Questo tipo di esperienza del tempo si oppone all'impulso scientifico di analizzare la realtà sulla base di gruppi o categorie di oggetti, ridotti alle caratteristiche comuni che li identificano come tali¹²³, con la conseguente perdita della loro unicità distintiva, recuperata invece dalla dimensione dell'intuizione, associata primariamente con i processi artistici. Il livello di focalizzazione degli oggetti (microcosmo) o degli eventi su larga scala (macrocosmo) porta con sé un ritmo e un tempo diversi, ben osservabile ad esempio in *Detstvo Luvers*: «Припухлое горлышко лампы пылало, обложенное усиками герани и гелиотропа. К жару стекла сбегались тараканы и осторожно тянулись часовые стрелки. Время ползло по-зимнему» (PSSPa 3, 77, *Detstvo Luvers*). Anche la frequenza del motivo del treno rivela nei tre scrittori un interesse in questa direzione. Nel viaggio di Ženja da Perm' a Ekaterinburg, la protagonista percepisce la differenza tra lo spazio del vagone e quello esterno, legati da un punto di vista particolare rappresentato dalla finestra che apre il dentro al fuori e lascia entrare il paesaggio nel treno¹²⁴. Han osserva inoltre come gli spostamenti di Ženja tra i finestrini all'interno del vagone offrano al suo sguardo prospettive diverse sugli Urali (compresa quella a testa in giù)¹²⁵, trasmettendo insieme un senso relativo della velocità del suo corpo, apparentemente immobile, rispetto a un mondo che fugge via. Una volta arrivata nella nuova casa la ragazza ha l'impressione di aver vissuto un tempo condensato, commensurabile più alla distanza percorsa che al tempo del viaggio:

Она же вспомнила о сегодняшнем полдне, уже таком далеком. Не верилось, что день, вместивший все это,— вот этот самый, который сейчас в Екатеринбурге, и тут еще не весь, не кончился еще. При мысли о том, что все это отошло назад, сохраняя свой бездыханный порядок, в положенную ему даль, она испытала чувство удивительной душевной усталости, как чувствует ее к вечеру тело после трудового дня. Будто и она участвовала в оттискивании и перемещении тех тяжелых красот и надорвалась (PSSPa 3, 49, *Detstvo Luvers*).

L'accumulo di sensazioni e immagini con la funzione di fissare un ricordo non è un procedimento letterario nuovo. Come nel caso degli Urali all'interno del vagone, la via dove

¹²² H. BERGSON, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Librairie Félix Alcan, Paris 1969 p. 100.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ A. HAN, *Ot vnešnej do vnutrennej perspektivi videnija*, cit., p. 39.

¹²⁵ Ibidem.

abita Ženja, cinguettante per metonimia, si affaccia ostinatamente dentro casa e colora il tempo della sua nuova vita Ekaterinburg:

Так и запечатлелась у ней в памяти история ее первой девичьей зрелости: полный отзвук щебечущей утренней улицы, медлящей на лестнице, свежо проникающей в дом; французенка, горничная и доктор, две преступницы и один посвященный, омытые, обеззараженные светом; прохладой и звучностью шаркавших маршей (PSSPa 3, 41, *Detstvo Luvers*).

Tra abitanti e case si instaura una comunicazione di stati e suggestioni. Anche in *Povest'* l'esperienza domestica di Serëža si basa più su sensazioni che azioni, nonché su una sintonizzazione emotiva con la mutevole 'atmosfera' della casa: «Это было сосущее чувство тоскливой, длительной пустоты. Ощущение относилось к дому. Оно говорило, что он в эту минуту необитаем, то есть оставлен всем живым, кроме Сережи и его забот» (PSSPa 3, 124-125, *Povest'*). Gli attributi attanziali si ridistribuiscono e tra lo spazio e il personaggio le emozioni scorrono liberamente; le stesse preoccupazioni di Serëža assumono qui uno stato da lui indipendente, antipsicologico¹²⁶.

Da un punto di vista formale, il perseguimento di una temporalità improntata alla *durée* si manifesta, a livello di *sjuzet*, con la dilatazione o l'ellissi e un generale rallentamento della fruizione del testo¹²⁷. Un altro procedimento, adattato ad esempio da Babel', è la sintassi paratattica tipica dell'ebraico, in cui è implicita una struttura aperta e non lineare del tempo,

¹²⁶ Pasternak, d'altronde, si pronuncia esplicitamente, sebbene attraverso il prisma testuale, sulla psicologia come disciplina: «чтобы человек не замешивал своей тупости в устройство своей бессмертной сути, заведено много такого, что отвлекает его пошлое любопытство от жизни, которая не любит работать при нем и его сячески избегает. Для этого заведены все заправские религии, и все общие понятия, и все предрассудки людей, и самый яркий из них, самый развлекающий, — *психология*» (PSSPa 3, 37, *Detstvo Luvers*).

¹²⁷ Va ricordata l'osservazione di Auerbach sull'incommensurabilità tra il tempo necessario all'azione dei personaggi e quello necessario al lettore per fruire della porzione di testo in cui questa ha luogo, caratteristica, a parere del critico, della rappresentazione della coscienza pluripersonale in *Gita al faro* di Virginia Woolf» (E. AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 320). È invece Viktor Šklovskij a introdurre, insieme al concetto di *ostranenie* (straniamento), quello di *zatrudnenie* ('forma oscura' traduce C.G. De Michelis, 'complicazione' [della percezione]), due procedimenti essenziali all'attività artistica (V. ŠKLOVSKIJ, *Iskusstvo kak priëm* in ID., *O teorii prozy*, Federacija, Moskva 1929, p. 13).

caratterizzata dal venir meno dei concetti di passato, presente e futuro; l'assenza di diverse congiunzioni e di pronomi relativi comporta invece una sospensione dei legami causali¹²⁸.

Liberati dal principio causa-effetto, gli elementi della realtà possono essere connessi da relazioni di contiguità, ossia a partire dalla loro localizzazione fisica: se gli oggetti sono materialmente presenti non c'è bisogno di tracciare una linea di causa o di somiglianza 'sostanziale', giacché la trama di 'senso' appare dal mondo stesso. Da un punto di vista formale, questo avviene nella prosa di tutti e tre gli autori. Babel' e Pil'njak ricorrono spesso al catalogo, troppo caratteristico della prosa biblica e struttura ricorrente della sintassi ebraica. Le ellissi cui si accompagnano le strutture paratattiche rinforzano ulteriormente il principio metonimico e spronano a loro volta il lettore a cercare il senso a un livello diverso da quello logico-discorsivo, invitandolo a ricorrere piuttosto alle libere associazioni sedimentate nella sua memoria. Secondo Hetényi è la struttura del catalogo a contraddistinguere la prosa di Babel' per la sua qualità visiva, composta di «things depicted side by side without any textual element of cause and effect, with a hidden logic to be decoded by the reader»¹²⁹. In Pasternak la familiarità fisica con i luoghi ne fa cogliere ogni cambiamento, come se avvenisse sul corpo dei personaggi:

Он принял какое-то решение и, повернувшись на каблуках, обозрел комнату и стол, точно новое в жизни положение. Закатные полосы вошли в сок и набирались последней алости. Воздух в двух местах был распилен сверху донизу, и с потолка на пол сыпались горячие опилки. Конец комнаты казался погруженным во мрак (PSSPa 3, 133 *Povest'*).

Laddove in un testo letterario 'rappresentativo' il lettore troverebbe una descrizione psicologica, Pasternak inserisce osservazioni atmosferologiche sulla luce, il tempo del giorno, l'aria, gli odori, quasi a sottolineare la costante intra-relazione tra esterno e interno, organismo e ambiente, uomo e mondo. A proposito di *Vozdušnye puti*, Larissa Rudova osserva che i personaggi umani si dissolvono «in this rich exchange of sounds and colors and are often presented metonymically through their voices, through objects, and through images of nature itself»¹³⁰. L'idea stessa di atmosfera, affine a quella della *durée* bergsoniana, è condensata da

¹²⁸ Z. HETÉNYI, *The Child's Eye. Isaac Babel's Innovations in Narration in Russian-Jewish, American, and European Literary Contexts* in G. Freidin, ed., *The Enigma of Isaac Babel. Biography, History, Context*, Stanford University Press, Stanford 2009, p. 179.

¹²⁹ Ivi, p. 178.

¹³⁰ L. RUDOVA, *On Pasternak's Aerial Ways*, "Canadian-American Slavic Studies", 24, I, 1990, p. 36.

situazioni piuttosto che dagli ‘elementi’ definiti di uno spazio concepito da un punto di vista geometrico: anziché essere una griglia neutra e misurabile, l’atmosfera rappresenta una presenza affettiva unitaria, diffusa e pre-riflessiva che si esperisce corporeamente prima di ogni scomposizione analitica¹³¹. In una lettera del 22 agosto 1959 al poeta inglese Stephen Spender Pasternak esprime il suo apprezzamento per Anton Čechov poiché come drammaturgo «вписал человека в пейзаж на равных правах с деревьями и облаками» (PSSPa 10, 522) e in quanto i dialoghi delle sue pièce non rispondono alla logica della trama o dei personaggi – logica, ricordiamo, dettata dal principio di identità (coincidenza continuativa con l’Io) – ma sono catturati «из пространства и воздуха, в котором они произнесены, и, как пятна и контуры лесов и лугов» (PSSPa 10, 522).

L’assegnazione di una funzione primaria al dettaglio ‘mediocre’ sulla base della correlazione metonimica dell’esistente mette il mondo della quotidianità, delle abitudini, del *byt*, al cuore del testo. La nuova vita a Ekaterinburg non è percepita da Ženja attraverso nuove azioni o eventi (se non in minima misura), ma dall’organizzazione domestica e urbana:

Жизнь пошла по-новому. Молоко не доставлялось на дом, на кухню, разносчицей, его приносила по утрам Ульяша парами, и особенные, другие, не пермские булки. Тротуары здесь были какие-то не то мраморные, не то алебастровые, с волнистым белым глянцем. Плиты и в тени слепили, как ледяные солнца, жадно поглощая тени нарядных деревьев, которые растекались, на них растопясь и разжидившись. Здесь совсем по-иному выходилось на улицу, которая была широка и светла, с насаждениями (PSSPa 3, 47, *Detstvo Luvers*).

È dunque la differenza nel modo di procurarsi il latte e nella qualità dei panini che si misura la distanza tra il prima e il dopo in quella dimensione non-rappresentativa della realtà (*réalité*) di «ce qui se voit mais ne se démontre pas»¹³², opposta da Roland Barthes alla

¹³¹ Sulle ‘atmosfera’ si impernia lo sviluppo contemporaneo della nuova fenomenologia, operato, sulla scia della filosofia di Hermann Schmitz, da Tonino Griffero a partire dal 2010 con *Atmosferologia*, cit.

¹³² R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973, p. 74. Questo stato irriducibile della materia è rappresentato, al di là di qualsiasi approccio speculativo e analitico, dall’«entêtement de la chose (l’orange, le rhum) à être là» (ivi, p. 74).

dimensione del reale (*réel*), «ce qui se démontre mais ne se voit pas»¹³³. Soltanto il mediocre, l'infraordinario, per usare il termine proposto da Perec, con il passare degli anni e delle epoche resta attuale¹³⁴, dal momento che nella vita del corpo (umano e non), risiede l'ultimo stato della materia, «ce qui en elle, ne peut être dépassé, reculé»¹³⁵, a differenza delle idee e delle ideologie¹³⁶. Faryno mette in luce la tendenza dell'avanguardia a porre in primo piano la 'fattura' delle cose in uno spirito di più generale de-estetizzazione dell'estetico e conseguente estetizzazione del quotidiano:

По этой как раз причине заржавевшие “ready made” или “водосточные трубы” подменяют собой “Моны Лизы” или “Флейты” [...], на место организованного выдвигается неорганизованное, в котором — в силу установки на сообщение как таковое — экспонируются “фактуры”, т.е. свойства самого материала, “формы”, “субстанциальность” и т.д. Бурная деэстетизация сопровождается не менее бурной эстетизацией, но они затрагивают разные сферы культуры: деэстетизируются объекты с доминирующей в них эстетической функцией, эстетизируются же прагматические области жизни¹³⁷.

¹³³ Ibidem. Barthes si sofferma in particolare sulla cucina e sul cibo. In numerose occorrenze di *Detstvo Luvers* si osserva questa ricerca del particolare prosaico e materico: «По синей шерстяной скатерти резвилась мамина куница»; «[О]на разложит тетрадки, повесит за ушко свою умывальную перчатку и, словом, покончит с этой тысячей дел. — Изумительное масло, — сказала мать»; «побежала в кухню через столовую, где посуды стало меньше, но еще оставалось изумительное масло со льдом на потных кленовых листьях и сердитая минеральная вода»; «На столе валялось много яичной скорлупы, и перечница, вынутая из судка, не была поставлена на место, и много перца было просыпано на скатерть, на вытекшие желтки и в жестянку с недоеденными “серединками”» (PSSPa 3, 41, 48, 49, 71, *Detstvo Luvers*).

¹³⁴ Barthes parla della possibilità di un teatro della mediocrità, persino di sogni improntati alla mediocrità, distinti da un gusto per la «scène minuscule, privée» (R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 85). Sui commenti al tempo meteorologico eliminati da un'edizione di Henri-Frédéric Amiel il critico osserva che «c'est pourtant ce temps qui n'aurait pas vieilli, non la philosophie d'Amiel» (ivi, p. 86).

¹³⁵ Ivi, p. 74.

¹³⁶ Cfr. le affermazioni di Ksenija in *Snega* sull'invariante ultima dell'istinto riproduttivo: «Было сотни религий, сотни этик, эстетик, наук, философских систем — и все менялось и меняется, и не меняется только одно, что все, все живущие, — и человек, и рожь, и мышь, рождаются, родят и умирают» (SSPi 1, 340, *Snega*).

¹³⁷ J. FARYNO, *Dešifrovka*, cit., p. 46.

L'estetizzazione va per di più intesa in senso fenomenologico, precisa Jensen¹³⁸. Talvolta questo debordare dei sensi e l'attardarsi sulle impressioni viene apertamente riferito all'esperienza letteraria:

Гимназия ремонтировалась, и воздух, как швей мадаполам на зубах, пороли резкие стрижи, и внизу — она высунулась — блистал экипаж у раскрытого сарая, и сыпались искры с точильного круга, и пахло всем съеденным, лучше и занимательней, чем когда это подавалось, пахло грустно и надолго, как в книжке (PSSPa 3, 49, *Detstvo Luvers*).

Allo stesso tempo, l'eccesso di precisione non raggiunge un plus-valore retorico, («comme si les choses étaient *de mieux en mieux* décrites»)¹³⁹, ma un cambiamento di codice: l'accento si sposta dalla rappresentazione al processo di costruzione del testo, dalla serie di enunciati all'enunciazione¹⁴⁰, ossia alla lingua come oggetto in sé, artefatto in divenire. L'autoriflessività della scrittura porta similmente a proiettare lo spazio domestico in quello cittadino attraverso il motivo del trasloco, *mise en abyme* del procedimento metonimico e dello straniamento:

Принадлежности небогатого кабинета были не погружены, а просто поставлены на полок, как стояли в комнате, и колесца кресел, глядевшие из-под белых чехлов, ездили по полку, как по паркету, при всяком сотрясении воза. Чехлы были белоснежны, несмотря на то, что были промочены до последней нитки. Они так резко бросались в глаза, что при взгляде на них одного цвета становились: обглоданный непогодой булыжник, продроглая подзаборная вода, птицы, летевшие с конных дворов, летевшие за ними деревья, обрывки свинца и даже тот фикус в кадучке, который колыхался, нескладно кланяясь с телеги всем пролетавшим (PSSPa 3, 66, *Detstvo Luvers*).

Con i mobili che avanzano per la via nella loro disposizione usuale («просто поставлены на полку, как стояли в комнате»), il testo offre una delle immagini più eloquenti della coappartenza tra uomo e mondo, che appare come la sua dimora, in senso

¹³⁸ «При этом под термином “эстетический” здесь не следует понимать то же самое, что понимается под термином «поэтический» или “литературный”. Имеется в виду установка на феноменологическую осязаемость вещей [...]. Эстетичность здесь обозначает эстетическую феноменологизацию, идущую вразрез с коммуникативной функцией языка» (P. JENSEN, *Po tu storonu svoego i čužogo*, cit., pp. 275-276).

¹³⁹ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 45.

¹⁴⁰ Ivi, p. 23.

heideggeriano¹⁴¹. Il mondo non è uno scenario esterno, ma la trama di relazioni significative che il soggetto abita e che, come in questo trasloco, può portare con sé, perché gli appartiene ontologicamente prima che spazialmente. L'uomo non si limita a trovarsi in un luogo, ma lo costituisce come dimora attraverso la cura con cui dispone e riconosce gli oggetti, rendendo il mondo un ambiente significativo prima ancora che un contenitore fisico. Il biancore dei teli zuppi di pioggia, compreso nella dimensione acquatica dell'universo poetico pasternakiano, trabocca e tinge il mondo circostante – un ciottolo, l'acqua, gli uccelli e gli alberi – di bianco. Insieme all'attributo cromatico viene redistribuita la categoria dell'animazione, attraverso un capovolgimento dei rapporti gerarchici ordinari, con il fico nel vaso che si inchina agli alberi in volo.

In *Povest'* la ricerca di una lingua adatta alla tensione dell'infrordinario, una lingua del *byt*, insomma, emerge in maniera ancora più esplicita quando Serëža si appresta a scrivere il suo racconto:

«Тут начинается дождь»,— вывел Сережа на краю восьмого листочка и перенес писанье с почтовой бумаги на писчую. Это был первый черновой набросок из тех, что пишутся один или два раза в жизни, ночь напролет, в один присест. [...] Дождь был первой подробностью наброска, остановившей Сережу. Он перенес ее с осьмушки на бумагу четвертного формата и принялся мараить и перемаривать, добиваясь желанной наглядности. Местами он выводил слова, которых нет в языке. Он оставлял их временно на бумаге, с тем, чтобы потом они навели его на более не посредственные протоки дождевой воды в разговорную речь, образовавшуюся от общенья восторга с обиходом. Он верил, что эти промоины, признанные и всем понятные, придут ему на память, и их предвосхищенье застилало ему зренье слезами, точно оптическими стеклами не по мерке (PSSPa 3, 135, *Povest'*).

Paragonabile alle poesie programmatiche *Sestra – moja žizn' i segodnja v razlive* (Mia sorella la vita anche oggi in piena) e *Dožd'* (Pioggia), questo passaggio esalta il nesso tra il motivo della pioggia e l'ispirazione poetica. Il processo della scrittura fa affiorare parole nuove, «которых нет в языке», in attesa di essere illuminate da quel senso di necessità che può essere inteso da tutti, elementare come quando si esce di casa, si alza lo sguardo al cielo e si esclama:

¹⁴¹ Si veda ad esempio M. HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare* in ID., *Saggi e discorsi*, trad. G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 96 ss.

‘Piove!’. La nascita del testo, «из тех, что пишутся один или два раза в жизни», è la manifestazione individuale del ciclico processo di messa a nudo del mondo, di riorientamento della prospettiva attraverso attimi in cui l’energia accumulata trabocca, configurati a livello di immagine come saturazione di umidità e di elettricità statica che sfociano in piogge e temporali sul piano meteorologico, in rivoluzioni su quello storico e linguistico. Nel momento dello scroscio erompe anche la gioia della creazione, o ri-creazione, del maneggiare la materia viva dello spirito, della morte delle definizioni, la cui convenzionalità irrigidita aveva imprigionato la piena della vita. Si ridà così la breve, momentanea possibilità di nominare il mondo, che nella sua primigenia attingibilità desta meraviglia. La poesia lucida a nuovo ogni sua immagine, lima ogni parola fino a renderla inedita, scritta per la prima volta, colta da una realtà alla quale aderisce in maniera molteplice, nella sola poetica del realismo percorribile, quella performativa, del gesto che ricrea, aratro che rivanga la terra portando alla superficie il terreno fertile che si stende tutt’attorno al paesaggio letterario di Pasternak.

Non manca tuttavia una nota finale di ironia di fronte allo scrittore novello commosso di fronte al proprio sforzo creativo e dall’intuizione delle parole ‘giuste’ (‘naturali’, colloquiali). Se non fosse per la ricchezza e l’innovazione formale della sua scrittura, e se non fosse necessario il bisogno a ogni passo di spogliare, deformare e far cozzare per mostrare, al poeta basterebbe pronunciare una parola alla volta, un elenco dell’esistente autonomo ed eloquente, quasi fosse indicato con un dito, sottintendendo di volta in volta il segno uguale. La «parola come originaria gestualità che indica»¹⁴² è un tema ricorrente nella filosofia del Novecento, all’interno del discorso fenomenologico in particolare. Il punto di vista di Maurice Merleau-Ponty è in questo affine alla sensibilità di Pasternak. Carlo Sini riassume così la posizione del filosofo francese:

Direi che la cosa che soprattutto lo interessa è di mettere in luce che il gesto è qualche cosa che mostra la co-appartenenza del corpo al mondo e del corpo al linguaggio. La gestualità è questo circolo, questa relazione problematica e per certi versi paradossale per cui l’indicare (prendiamo questo esempio come il più efficace) che indica una parte del mondo è nel contempo un movimento che parte dal mondo, cioè dal cuore stesso del mondo¹⁴³.

¹⁴² C. SINI, *Il silenzio del mondo e la parola* in A. Sauzeau Boetti, a cura di, *La prosa del mondo. Omaggio a Maurice Merleau-Ponty. Atti del convegno (21-23 aprile 1988)*, QuattroVenti, Urbino 1990, p. 93.

¹⁴³ Ibidem.

In un racconto altrettanto metatestuale – a partire dal titolo *Rasskaz o tom kak sozdajutsja rasskazy* (Racconto sul modo di scrivere racconti) – Pil’njak esprime un punto di vista simile sul funzionamento del testo letterario, soprattutto nelle descrizioni della natura: «Существенно говоря, это только прием — описаниями природы дополнять характеры героев» (SSPi 3, 342). A questa premessa segue la caratterizzazione lirico-ironica della protagonista:

Но, если писательские условности описаниями природы дополнять характеры героев — могут жить на бумаге, — то пусть эта девушка, во имя глуповатой, прости, господи, поэзии, будет четка и прозрачна, как небо, море и камни дальневосточного российского побережья (SSPi 3, 342, *Rasskaz o tom kak sozdajutsja rasskazy*).

Dietro al nome chiaramente ironico del personaggio di un altro racconto, Ivan Ivanovič Ivanov, trapela tuttavia l’aspirazione di Pil’njak a rappresentare le invarianti della vita umana percepita all’interno del suo orizzonte biologico, infuso della stessa memoria sensoriale legata allo spazio già incontrata con Ženja Luvers:

У него, у этого человека, Ивана Ивановича Иванова, жизнь запомнилась городом с деревянными тротуарами, с деревянными заборами вдоль улиц, калиткой во двор, тяжелым запахом жилья в сенях, низкими комнатами в дворовый бурьян. И над его жизнью продул ветер, тот, что пахнет человеческим жильем (SSPi 2, 499 *Čelovečeskij veter*).

La comunicazione tra mondo e uomo scorre in entrambe le direzioni, e allo stesso modo in cui questo riceve l’impronta degli elementi naturali (i suoi ritmi e attività sono modellati su quelli dell’ambiente, sul ciclo delle stagioni e degli astri), il primo si impregna di varie manifestazioni di piccola scala (impronte di tipo culturale, psicologico e percettivo che includono le interpretazioni, i manufatti e le tecniche con cui l’uomo gli si avvicina). La città, motivo moderno per eccellenza¹⁴⁴, è il luogo d’incontro più evidente tra macrocosmo e

¹⁴⁴ Si vedano H. LEFEBVRE, *La production de l’espace*, cit., G. SIMMEL, *La metropoli e la vita dello spirito*, trad. P. Jedlowski, Armando Editore, Roma 1995, W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, trad. R. Tiedermann, Einaudi, Torino 2010, M. Jaye, A. Watts, eds., *Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick 1981, A. HUYSEN, *Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces*, “PMLA”, 122, I, 2007, A. THACKER, *Modernism, Space and the City: Outsiders and Affect in Paris, Vienna, Berlin, and London*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019. Per un approccio al tema in riferimento alla letteratura russa si vedano A. PYMAN, *The City as Myth. Petersburg in Russian Literature of the Silver Age*,

microcosmo, e la rete di trasformazioni che si stabilisce tra uomini e materia, prelevata dal suo stato naturale e plasmata nei prodotti culturali emerge all'interno della poetica della generatività pasternakiana: «А надо всем каркающим лоскутом носилось мокрое и свинцовое слово: *город*, порождая в голове у девочки множество представлений, которые были мимолетны, как летавший по улице и падавший в воду октябрьский холодный блеск» (PSSPa 3, 66, *Detstvo Luvers*).

Al di là delle coordinate euclidee – alle quali è Dostoevskij, tra i primi, a lanciare la sfida¹⁴⁵ – troviamo lo spazio locale, situazionale, delle intra-relazioni e della memoria custodito dal testo letterario. Barthes parla di una ricerca, presente all'interno del testo di *jouissance* (godimento), di un terzo termine non sintetico, ma eccentrico, *autre*¹⁴⁶.

4.2.3. Siderazione dell'ipseità

Prendendo spunto da una riflessione di Vasilij Rozanov sulla percezione infantile del mondo – in cui ogni sedia è un'entità viva e non sussumibile nella categoria iperonima dei 'mobili' – Šklovskij afferma: «Эту-то работу и производит писатель, нарушая категорию, вырывая стул из мебели»¹⁴⁷. Nel testo letterario non solo è sospesa la validità delle categorie semantiche – non esistono più nomi comuni, ogni cosa viene chiamata con il suo nome proprio, ogni albero è introdotto come un nuovo personaggio dell'orizzonte testuale – ma vengono meno anche le ordinarie categorie logiche e assiologiche secondo cui si organizza una data cultura e società. Il'ja Gerasimov fa notare come la prospettiva che mette al centro la nazione – e, naturalmente, quella antropocentrica, vale la pena di aggiungere – deriva direttamente da un'epistemologia della categorizzazione e del catalogo propria anzitutto alla tassonomia di Linneo, in cui la varietà delle forme viventi si riduce a una matrice rigida di entità predeterminate, distinte e organizzate in gerarchie. Parallelamente anche la società e le nazioni, a partire dalla metà del Settecento, si dividono in classi e nazioni omogenee, ossia livellate e

“Journal of European Studies”, 20, III, 1990, R. PORTER, *The City in Russian Literature: Images Past and Present*, “The Modern Language Review”, 94, II, 1999, I. PALMER, *St. Petersburg and Moscow in Twentieth-Century Russian Literature* in J. Tambling, ed., *The Palgrave Handbook of Literature and the City*, Palgrave Macmillan, London 2017.

¹⁴⁵ Cfr. V. STRADA, *Le veglie della ragione*, Einaudi, Torino 1986, p. XI.

¹⁴⁶ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 87.

¹⁴⁷ V. ŠKLOVSKIJ, *Literatura vne “sjužeta”* in ID., *O teorii prozy*, cit., p. 245.

impermeabili alle sovrapposizioni¹⁴⁸. In alternativa allo schema di Linneo Kristeva si rivolge all'equilibrio mobile generato dalla pratica dei testi letterari della modernità:

Il passaggio delle «energie libere» viene garantito di fronte alla fragilità della marca e dei *representamen* così generati. Ma, sotto il violento attacco del rigetto eterogeneo, questi ultimi non riescono a chiudersi nello stereotipo simbolico di una struttura linguistica o di un'ideologia stabilita secondo il dispositivo sociale dominante (famiglia, stato) o costruito localmente (rapporto analizzante/analizzato)¹⁴⁹.

Dalla definizione di questo processo letterario come «spostamento dei quadri del reale»¹⁵⁰ emerge la familiarità della studiosa con gli strumenti elaborati dai formalisti russi, di cui sviluppa alcune tesi maggiori, qui nello specifico l'idea šklovskiana di straniamento. Le 'unità' semantico-iconiche dei testi del corpus, seguendo una tendenza più ampia del modernismo, abdicano proprio al principio di identità e non contraddizione, venendo meno al patto del realismo per cui i personaggi, e tanto più gli elementi inanimati, continuano a rappresentare sé stessi nei confini del testo, impegnandosi, per così dire, a 'coincidere' con la loro prima occorrenza. Anche nella letteratura precedente personaggi e oggetti sono sottoposti a processi di evoluzione (soprattutto per quanto riguarda gli attanti 'umani'), ma si tratta di variazioni di grado e non di sostanza. Nel testo di Pil'njak, Pasternak e Babel' il lettore assiste invece a una sistematica discontinuità e traslazione delle componenti narrative che lo induce a un'esperienza 'allucinata' del testo letterario.

Ogni cosa si ostina ad essere altro da sé. In Babel' l'orizzonte non delimita uno spazio, bensì evoca la solida, remota presenza di un muro monastico (SSB, 2, 43, *Perechod čerez Zbruč*). La stessa percezione visiva viene ribaltata altrove, quando non sono i campi a ricordare

¹⁴⁸ «Initially, two kingdoms – animals and plants – were divided into classes. Classes were divided into orders, orders into genera. Homo was a genus subordinated to the order Primates (originally, Anthropomorpha) and divided into species. Species could be divided further into subspecies or varieties (in botany). A species could never encompass a greater degree of difference than an order, and a species belonging to the kingdom of animals could not have a variety belonging to the kingdom of plants. Applying this clear-cut vision of diversity to society, one saw it divided into distinctive taxonomies based on race, culture, class, economic function, residence, and the like» (I. GERASIMOV, *The Russian Imperial Situation: Before and after the Nation-State*, "Ab Imperio", 4, 2022, pp. 49-50).

¹⁴⁹ J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 148.

¹⁵⁰ Ibidem.

l'architettura sacra, ma sono le architetture stesse a confondersi con il mondo vegetale: «Белые костелы блеснули вдали, как гречишные поля» (SSB, 2, 79, *Rabbi*).

In Pasternak, il giorno non avanza, ma «тычется рылом в стекло, как телок в парном стойле» (PSSPa 3, 69, *Detstvo Luvers*) e la notte che cala è un'entità organica e collettiva che manifesta una follia tattile: «город, обезумев, зашевелил несметными тысячами толстых побелевших губ» (PSSPa 3, 70, *Detstvo Luvers*).

L'alterità non viene tuttavia a sostituirsi alla prima 'forma' del referente, ma semplicemente a decentrarla, forzando i suoi confini di auto-identificazione. Faryno descrive questa dinamica di continua differenziazione e disseminazione delle cose, che nel testo letterario sfuggono al proprio valore d'uso (ossia al valore loro riconosciuto in un mondo antropocentrico). Il testo letterario presenta un mondo di cose «стремящихся самоперестроиться и самоотождествиться. Авангардная вещь не равна самой себе, она всегда в промежуточном переходном состоянии и наделена такой же катахрестической интенцией, как и авангардный субъект»¹⁵¹.

Le nuove forme assunte dalle cose, sorta di 'ipostasi', vengono a stratificare e complicare le occorrenze precedenti, sviluppandone questo o quel potenziale di significato-significante attraverso nuove associazioni che si ramificano attraverso le serie sintagmatiche e paradigmatiche di volta in volta apportate¹⁵². Così le chiese-bianche-campi-di-granturco del racconto *Rabbi* di Babel' rimandano al vergine-granturco-mura-di-monastero di *Perechod čerez Zbruč*, una delle prime immagini del paesaggio della Galizia nel ciclo. Sulla sfida intrinseca del finzionale all'univoco Kristeva afferma che «[t]out thème fictionnel est, par définition, un défi au signifié unique, puisqu'il est un signifié polyvalent, une 'sidération de l'ipséité'»¹⁵³. La nozione di siderazione dell'ipseità cui accenna Kristeva si trova in uno degli studi maggiori di Georges Bataille, *L'expérience intérieure* (1943), in cui il filosofo propone la «[s]uppression du sujet et de l'objet, seul moyen de ne pas aboutir à la possession de l'objet par le sujet, c'est-à-

¹⁵¹ J. FARYNO, *Dešifrovka*, cit., p. 36.

¹⁵² Continua Kristeva a questo proposito: «nel punto più vicino al *representamen*, e senza perdere le sue marcature, il rigetto lo scompagina e secondo l'eterogeneità della propria pratica e della propria esperienza, produce in esso nuove simbolizzazioni» (ibidem).

¹⁵³ J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, Paris 1980, p. 161.

dire d'éviter l'absurde ruée de l'*ipse* voulant devenir le tout»¹⁵⁴. L'*ipse* in questo caso rappresenta il soggetto cartesiano, il cogito volto alla conoscenza e tramite questa all'appropriazione del mondo circostante, altro da sé, a livello individuale, sociale, nazionale, interspecifico.

Tornando all'istituzione, all'interno del testo letterario, di quadri di riferimento alternativi al sistema basato su una concezione lineare del tempo, geometrica dello spazio e causale degli eventi, nella già citata lettera a Spender Pasternak afferma che

XIX век пользовался неоспоримой доктриной причинности, убеждением, что объективная реальность определяется и управляется железной цепью причин и следствий, что все явления нравственного и материального мира подчинены закону возмездия и последствий. И чем строже и непреклонней автор в изображении этой последовательности (характеров и поведения) — тем большим реалистом он считался (PSSPa 10, 522-523).

Il 'realismo' del primo Novecento non si misura più a partire dal criterio della verosimiglianza su cui si regge il patto finzionale, ma poggia sul processo della narrazione, sul suo modo di costruirsi. Barthes distingue questo prima e dopo della concezione del testo ricorrendo alla metafora del *texte-tissu*:

jusqu'ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient, plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu — cette texture — le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile¹⁵⁵.

L'immagine del ragno e della tela come paragone alla tessitura verbale e in particolare all'artificio viene inserita da Pil'njak in un racconto del 1927, in cui compare uno scrittore ebreo

¹⁵⁴ G. BATAILLE, *L'expérience intérieure* in ID., *Œuvres complètes*, 5, Gallimard, Paris 1973, p. 67.

¹⁵⁵ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., pp. 100-101.

convertitosi in seguito allo studio degli aracnidi¹⁵⁶. Mister G. commenta apertamente l'arte del ragno e il suo rapporto mimetico con la realtà:

Мистер Г. повел меня в чашу деревьев, куда не заходят люди. Он не предупреждал меня ни о чем. — Вот, смотрите на этот куст. Что вы видите? — спросил он.

Я ответил, что я ничего не вижу.

— Присмотритесь.

Я присмотрелся и ничего не увидел. Тогда он мне показал, что одна из веток этого куста — искусственная — она сделана пауком, сплетена сеть паука и на нее паук натащил кору (SSPi 3, 356, *Olenij gorod Nara*).

La letteratura moderna, tramite il rallentamento della fruizione, si apre alla ricerca di basi alternative per la (ri)costruzione del senso e dell'azione narrativa da parte dei lettori, spinti a fare un'esperienza non strumentale o non 'informativa' del linguaggio. Il testo letterario si esprime dunque attraverso un linguaggio altamente intransitivo¹⁵⁷, ossia autoreferenziale e legato a un principio di eccesso e di godimento (ricordiamo il *texte de jouissance*) e non d'uso. In questo contesto vengono a occupare un'importanza primaria i dati dell'esperienza, del corpo e delle sue sensazioni. Rispetto alla rivisitazione dei rapporti tra soggetto e oggetto, lingua e mondo, umano e non umano, anche quello tra autore e testo subisce una trasformazione significativa. Il tentativo di Pasternak, stando a quanto dichiara nella lettera a Spender, è di trasmettere

весь ход событий, фактов и происшествий как движущееся целое, как развивающееся и проходящее вдохновение, несущееся и катящееся, как если бы сама действительность имела свободу и выбор и сочиняла саму себя, отбирая из бесчисленных вариантов и версий» (PSSPa 10, 524).

Benché nel 1959 Pasternak si riferisse al romanzo *Doktor Živago*, questa aspirazione schilleriana è presente fin dagli albori della sua produzione letteraria. La differenza principale

¹⁵⁶ «Кроме моих повестей и пьес, вот уже двадцать лет я пишу книгу о пауках, о их быте, их разуме, их особенностях. Я знаю больше тысячи видов пауков. Всюду, куда бы я ни приезжал, — сюда, в Австралию, в Аргентину, я разыскиваю пауков и слежу за ними, пишу их дневники» (SSPi 3, 356, *Olenij gorod Nara*) Sui ragni come ritorno alle origini della simbologia zoomorfa di Pil'njak si veda A. KOL'DEPI-FOKAR, *Glubinnaja bestija. Neskol'ko zamečanj o proze Borisa Pil'njaka* in L. Geller, A. Vinogradova, red., *Zveri i ich reprezentacii v russoj kul'ture*, Baltijskie sezony, Sankt-Peterburg 2010, pp. 155-156.

¹⁵⁷ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 83.

rispetto al Romanticismo è lo spodestamento dello scrittore-demiurgo: l'artista è una 'spugna', non una fontana¹⁵⁸.

Robert Maguire avvicina l'intertestualità 'sfrenata' e il virtuosismo verbale della prosa di Pil'njak all'antica letteratura russa – si pensi alla tecnica del *pletenie sloves* (intreccio di parole)¹⁵⁹ – portando ad esempio Daniil Zatočnik e il metropolita Ilarion e inserendo così l'autore in una tradizione 'pre-letteraria', basata su criteri di talento e 'autorialità' molto lontani da quelli post-petrini¹⁶⁰. Sull'origine 'anonima', sicuramente oltre-autoriale, della prosa di Pil'njak si esprime un altro poeta del corpo degli anni Venti, Osip Mandel'stam, che si oppone alle accuse di eclettismo ed epigonismo mosse al suo collega da certa critica (cfr. §3.2.1 nota 94):

Чего же нам особенно удивляться, если Пильняк или серапионовцы вводят в свое повествование записные книжки, строительные сметы, советские циркуляры, газетные объявления, отрывки летописей и еще Бог знает что. Проза ничья. В сущности она безымянна. Это – организованное движение словесной массы, цементированной чем угодно. Стихия прозы – накопление. Она вся – ткань, морфология. Нынешних прозаиков часто называют эклектиками, то есть собирателями. [...] Всякий настоящий прозаик – именно эклектик, собиратель. Личность в сторону. Дорогу безымянной прозе¹⁶¹.

La rivoluzione ha fatto emergere il prosatore senza nome, impegnato non nella creazione introspettiva e 'originale' – strascichi di un'ossessione ormantica – ma nell'osservazione piena di cura della realtà, o, come meglio dice Mandel'stam, uno scrittore che non erige «словесных пирамид из глубины собственного духа, а скромного фараонова надсмотрщика»¹⁶².

¹⁵⁸ In *Neskol'ko položenij* (Alcune considerazioni, 1922) Pasternak ricorre alla metafora della spugna per stabilire la preminenza degli organi percettivi sull'immaginazione figurativa in arte: «Современные течения вообразили, что искусство как фонтан, тогда как оно — губка. Они решили, что искусство должно бить, тогда как оно должно всасывать и насыщаться. Они сочли, что оно может быть разложено на средства изобразительности, тогда как оно складывается из органов восприятия» (PSSPa 5, 24).

¹⁵⁹ In cui sono tipiche le strutture di richiami ritmici, morfologici e lessicali (G. BERCOFF, *Sulla poetica nel medio evo slavo ortodosso: Il "Poslanie" di Epifanij a Kirill di Tver'*, "Europa orientalis", 4, 1985, p. 14). Si veda anche Nicoletta Marcialis: «lo stile detto "intreccio di parole" (*pletenie sloves*), che mirava a "controllare" la lingua (e il pensiero) attraverso l'uso di frequenti ripetizioni, figure etimologiche, allitterazioni, parallelismi sintattici» (N. MARCIALIS, *Introduzione alla lingua paleoslava*, Firenze UP, Firenze 2007, p. 65).

¹⁶⁰ R. MAGUIRE, *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920's*, Cornell University Press, Ithaca – London 1987, p. 124.

¹⁶¹ O. MANDEL'STAM, *Literaturnaja Moskva. Roždenie fabuly* in ID., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, t. 2, Inter-Language Literary Associates, New York 1971, p. 334.

¹⁶² Ibidem.

Riteniamo che la prosa nata con la Rivoluzione sia legata in modo significativo con l'emergere dell'idea di un'anonimità dei corpi nel contesto delle morti in massa della Prima guerra mondiale – risale a questo periodo l'inaugurazione di monumenti 'al milite ignoto'¹⁶³ – e, in fin dei conti, con l'idea più generale di un anonimato intrinseco al corpo in quanto tale. Nel suo studio sulla percezione Merleau-Ponty rileva:

Ce qui nous permet de centrer notre existence est aussi ce qui nous empêche de la centrer absolument et l'anonymat de notre corps est inséparablement liberté et servitude. Ainsi, pour nous résumer, l'ambiguïté de l'être au monde se traduit par celle du corps, et celle-ci se comprend par celle du temps¹⁶⁴.

Ciò che uno sguardo cartesiano-kantiano considerava un limite rispetto alle indagini della ragione – la natura individuale dell'esperienza, legata al suo svolgimento locale, situato in un 'qui ed ora', come precisato da Schmitz, diverso per ognuno e mutevole nel corso della vita – è la condizione prima della libertà, aperta alla scelta e alla variazione proprio per il suo carattere circoscritto e finito.

Paul Ricoeur è, accanto a Kristeva, un altro 'filosofo della letteratura' attivo nella Francia degli anni Ottanta che costruisce le proprie riflessioni nel solco della fenomenologia e dell'ermeneutica, traendo spunto inoltre dal lavoro dei teorici russi degli anni Venti, nello specifico dalla narratologia di Vladimir Propp. A differenza di Bataille, che conferisce all'ipseità una connotazione negativa, rigida, opposta al mutevole principio dell' 'impersonale', per Ricoeur questa contrapposizione assume la forma *mêmeté / ipséité*, in cui la sfera dell'ipseità rappresenta invece la continua riconfigurazione del sé nel rapporto con l'altro, in particolare all'interno dello spazio narrativo¹⁶⁵. Il parallelo può essere esteso, sorpassando la polarizzazione oppositiva, a quanto nel 'tema finzionale', come lo chiama Kristeva, resta invariato e riconoscibile, mentre la componente soggetta alla metamorfosi, che a sua volta va a toccare l'invariato, si inserisce nel processo temporale dell'esperienza del testo e della serie letteraria in prospettiva più ampia (ogni nuovo testo si aggiunge alla serie modificandola nella

¹⁶³ Sulla funzione rituale e ideologica del milite ignoto si veda ad esempio G. MOSSE, *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, Oxford 1990, p. 93 ss.

¹⁶⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 101.

¹⁶⁵ Si veda P. RICOEUR, *L'identità narrativa*, "Revue des sciences humaines", 95, 1991.

sua interezza)¹⁶⁶. L'identità narrativa diventa così lo strumento privilegiato per la formazione, dentro il lettore, di una coscienza relazionale, e del passaggio dal piano della ragione e della logica a quello della cura e dell'etica. Olivier Lang commenta le modalità di questo passaggio in Ricoeur:

Le récit opère selon lui une transformation de l'agir et du sentir du lecteur en reconfigurant ses possibilités d'identification et par conséquent d'action. Cette attestation d'un «je» passé au fil de l'intrigue est le processus d'identification nécessaire qui conditionne selon lui la transformation d'une identité immédiate pour qu'elle se ressaisisse comme ipséité. Et c'est ce dialogue avec un texte qui opère la transmutation d'un soi souffrant en sujet d'action éthique. L'ipséité ne se transfigure en altérité qu'altérée par le débat avec les œuvres¹⁶⁷.

Il testo apre un campo di libertà che le costrizioni concettuali della società precludono. L'epistemologia alternativa che si forma nel lettore lo restituisce a un'esistenza aperta, in cui ogni nuova azione agisce sulla vita nella sua interezza organica e arriva a cambiare il significato di un passato fino a quel momento considerato inaccessibile. All'interno di questa dinamica, prendendo a prestito l'espressione di Barthes, lo scrittore si configura come un «inducteur d'ambiguïté»¹⁶⁸, prisma in cui vengono a decostruirsi identità socioculturali e rapporti di significazione cristallizzati. Rispetto all'eclissarsi delle coordinate epistemologiche del mondo cartesiano, Barthes va oltre e afferma che nel rapporto tra mondo e linguaggio performato dalla letteratura si è di fronte al fallimento del pensiero discorsivo e del sistema dialettico. Questi ultimi possono esprimere la necessità di una dialettica ma l'espressione non equivale alla realizzazione di questo principio:

Structure du réel et structure du langage: rien n'alerte mieux sur la difficulté de coïncidence, que l'échec constant de la dialectique, lorsqu'elle devient discours: car le langage n'est pas

¹⁶⁶ Jurij Tynjanov parla di funzioni che entrano in rapporto con il sistema di significati istituito dalla singola opera (di sin-funzione), nonché delle sue relazioni (noi diremmo: intra-relazioni) con l'eredità e la contemporaneità letteraria (auto-funzione), con l'immaginario culturale e con la norma linguistica (JU. TYNJANOV, *O literaturnoj evoljucii* in ID., *Archaisty i novatory*, cit., p. 33): «Система литературного ряда есть прежде всего система функций литературного ряда, в непрерывной соотносительности с другими рядами» (ivi, p. 40).

¹⁶⁷ O. LONG, *Art et politique: destins croisés*, "Le portique. Revue de philosophie et de sciences humaines", 45-46, 2021, <https://journals.openedition.org/leportique/3760> (ultimo accesso 03.11.2025).

¹⁶⁸ R. BARTHES, *Écrivains et écrivains* in ID., *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1964, p. 149. Merleau-Ponty riconosce nell'ambiguità la caratteristica distintiva della percezione: «le propre du perçu est d'admettre l'ambiguïté, le "bougé", de se laisser modeler par son contexte» (M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 18).

dialectique: la dialectique parlée est un vœu pieux; le langage ne peut dire que: il faut être dialectique, mais il ne peut l'être lui-même: le langage est une représentation sans perspective, sauf précisément celui de l'écrivain; mais l'écrivain se dialectise, il ne dialectise pas le monde¹⁶⁹.

Né le contraddizioni in cui inciampa il processo dialettico vanno 'risolte': la prerogativa dell'esperienza estetica del testo letterario si regge proprio sulla sua insolubile tensione interna, sulla presenza di zone di discontinuità in cui il lettore è chiamato a intervenire attivando la propria memoria, le proprie capacità di interpretazione e di creazione di senso nonché la propria sensibilità etica, rispetto all'alterità e rispetto alla parola. Jean Baudrillard rimarca la tendenza 'naturale' del discorso a condurre verso delle sintesi e riconciliazioni, affermando la necessità di rompere continuamente questo flusso naturale della discorsività. Bisogna invece preservare la tensione e la differenza tra opposti, puntando continuamente riaprire una breccia che mantenga viva la possibilità di resistenza¹⁷⁰.

Temporaneamente 'liberato' dalle leggi dello spazio euclideo e isotropo¹⁷¹, dalla netta separazione di passato e futuro in cui il presente viene a scomparire e dalla coercizione della dialettica a una continua auto-affermazione tramite l'ingerimento e l'assimilazione dell'eterogeneo – l'*ipse* di Bataille, che si propone anzitutto di addomesticare il mondo per placare la propria angoscia esistenziale¹⁷² – il testo letterario consente di fare un'esperienza non strumentale del proprio corpo e dei propri organi percettivi, cui viene delegata la rianimazione del materiale testuale. Nel testo si accumula e si dispiega la pulsione al godimento, all'addensamento e alla dispersione improduttiva dell'energia¹⁷³.

Chiudendo le premesse teoriche alla sezione successiva, in cui vengono esaminate più da vicino le dinamiche di linguaggio improduttivo, riportiamo le considerazioni di Kristeva sulle modalità con cui queste si manifestano nei testi moderni:

¹⁶⁹ R. BARTHES, *Écrivains et écrivains*, cit., p. 150.

¹⁷⁰ J. BAUDRILLARD, *D'un fragment l'autre*, A. Michel, Paris 2001, p. 99.

¹⁷¹ Toporov parla di uno spazio condensato (*sguščennoe*) e corpuscolare (*korpuskuloobraznoe*), ossia anisotropo, qualitativamente diverso nelle sue varie parti (V. TOPOROV, *Prostranstvo i tekst*, cit., pp. 241-242). Sulla differenza tra spazio euclideo e spazio artistico (anche in base al tratto di isotropia) si veda P. FLORENSKIJ, *Analiz prostranstvennosti i vremeni v chudožestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijach*, Progress, Moskva 1993.

¹⁷² G. BATAILLE, *L'expérience intérieure*, cit., pp. 67, 134-135,

¹⁷³ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., pp. 39-40.

l'effettuazione più radicale di questa contraddizione [...] si lascia leggere nel ritmo, nel paragramma, nell'onomatopea, da una parte, nell'esplicazione logica della lotta tra i due eterogenei, dall'altra. Con questa pratica siamo nel luogo dell'eterogeneità più radicale, mantenuta come lotta contro il significante, ma al tempo stesso siamo nel luogo della più sottile differenziazione significante. Se la prima, con il rigetto mantenuto, ci introduce nel cuore del godimento e della morte, la seconda, attraverso la sottile differenza – ritmata, colorata, vocalizzata, nonché semantizzata dal riso e dal gioco di parole – ci tiene alla superficie del piacere in una tensione sottile e impercettibile¹⁷⁴.

Il materiale linguistico e il tessuto musicale-ritmico della prosa occupano una posizione di primo piano, raggiungendo se non sorpassando in salienza il piano narrativo. Il rigetto di cui parla Kristeva si riferisce allo squarcio apportato da simili pratiche testuali all'interno delle gerarchie dominanti e, dal punto di vista della critica psicanalitica, al principio di realtà¹⁷⁵. La condizione della vitalità del testo è inestricabile dalle pulsioni di godimento e di morte, in tal senso la «sua caratteristica principale, che la distingue dalle altre pratiche significanti, è [...] quella di introdurre, attraverso il collegamento e la differenziazione vitale e simbolica, la rottura eterogenea, il rigetto: il godimento e la morte»¹⁷⁶. L'introduzione di questa scissione non avviene solo a livello linguistico, ma si estende alle pratiche di simbolizzazione sociale e alla concettualizzazione del rapporto tra il corpo e la ragione. L'eterogeneo, difatti, consta in

un'eccitazione corporea, fisiologica e significabile, ma la struttura sociale simbolizzante (familiare o altra), messa di fronte, non la coglie. D'altra parte, e al tempo stesso, l'eterogeneo è quell'esterno materiale oggettivo che non è potuto essere colto dalle strutture simbolizzanti di cui il soggetto già dispone. L'eccitazione corporea non simbolizzata e il nuovo oggetto del «fuori» materiale non simbolizzato sono già sempre in interazione: la novità dell'oggetto

¹⁷⁴ J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 149.

¹⁷⁵ Vicino alle posizioni di Kristeva, sia per il riferimento al pensiero marxista e psicanalitico, sia per l'importanza riconosciuta alle pulsioni dell'Eros e al testo poetico, Herbert Marcuse illustra nel modo seguente gli effetti del principio di realtà: «L'istituirsi del principio della realtà è causa di una divisione e di una mutilazione della psiche che fatalmente determinano il suo intero sviluppo. Il processo psichico, che prima era unificato nell'Io del piacere, ora si scinde: la sua corrente principale viene incanalata verso il regno del principio della realtà, e adeguata alle esigenze di quest'ultimo. Condizionata in questo modo, questa parte della psiche acquista il monopolio dell'interpretazione, manipolazione, alterazione della realtà, regola il ricordo e l'oblio, e perfino determina ciò che la realtà è e come va usata e alterata. L'altra parte dell'apparato psichico rimane libera dal controllo del principio della realtà – a costo di diventare impotente, illogica, irrealistica. Mentre prima l'Io veniva guidato e spinto dall'insieme della sua energia psichica, ora esso è guidato soltanto da quella parte che si conforma al principio della realtà» (H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, trad. L. Bassi, Einaudi, Torino 1968, p. 169).

¹⁷⁶ J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 149.

provoca pulsioni non ancora legate e suscita il loro investimento, così come le pulsioni non legate rigettano l'antico oggetto per investirsi in qualcosa di nuovo¹⁷⁷.

L'azione decostruttiva della letteratura si è tuttavia sviluppata come pratica ben accetta alla società, soprattutto nel periodo di ascesa della borghesia¹⁷⁸. La sua funzione nei testi da noi considerati, a nostro avviso, non è in ogni caso la promozione di un nuovo ordine ideologico, ma la propagazione di forze rinnovabili di godimento, di espressione e di trasformazione.

4.3. Il corpo del testo

4.3.1. Materialità della lingua

In una raccolta di saggi sul materialismo ecocritico – altro campo in cui le dicotomie tradizionali vengono ripensate in relazione alla produzione culturale dell'uomo – Hubert Zapf esamina le forze contrarie e complementari che si attivano nel testo letterario della modernità e, in seguito, del postmodernismo:

Indeed, it seems that the traditional opposition between inspiration and composition has been translated in modern and postmodern literary texts into two kinds of interrelated metaphorical fields and imaginative spaces: metaphors of creative energy and metaphors of connecting patterns. The former is a chaotic, explosive, disruptive, and radically defamiliarizing textual force, the latter a connective, integrative, pattern-building, web-making, intertextual, and integrational textual force¹⁷⁹.

Se nei testi qui analizzati – in maniera visiva e tipografica in Pil'njak, a livello diafasico-diastratico in Babel', poetico in Pasternak – la sintassi è sottoposta a un esercizio di

¹⁷⁷ Ibidem.

¹⁷⁸ Su questo fenomeno in ambito europeo si veda A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte. Volume secondo. Rinascimento. Manierismo. Barocco*, trad. A. Bovero, Einaudi, Torino 1987, pp. 361: «Nella vita della società borghese l'intellettuale esercitava una funzione della cui importanza le classi dominanti erano più o meno consapevoli. Era la valvola di sicurezza che evitava le esplosioni e dava sfogo alle tensioni interne della borghesia, rivelando conflitti di coscienza che minacciavano di venire repressi. Soltanto dopo la vittoria sulla Rivoluzione e la sconfitta del cartismo, la borghesia si sentì così sicura del suo potere che non ebbe più conflitti di coscienza né rimorsi e credette di poter fare a meno di critiche. I gruppi culturali e specialmente gli scrittori perdettero in questo modo il senso di avere una missione nella società. Si videro esclusi da quella classe di cui fino allora erano stati gli interpreti, e si sentirono affatto isolati tra i ceti incolti da un lato e dall'altro la borghesia che non aveva più bisogno di loro».

¹⁷⁹ H. ZAPF, *Creative Matter and Creative Mind* in S. Iovino, S. Oppermann, eds., *Material Ecocriticism*, cit., p. 59.

allentamento, il legame fonico e ritmico viene a compensare queste fratture e a porsi come possibile linea di integrazione del senso. Questo tipo di procedimento è stato all'epoca etichettato come 'ornamentale'¹⁸⁰, dal momento che il termine di 'modernismo', nella Russia sovietica, aveva finito con l'essere assimilato a quello di 'simbolismo', entrambi, per di più, connotati negativamente per l'associazione con il decadentismo occidentale¹⁸¹.

Sebbene non siano mancati recensori che abbiano riconosciuto la natura poetica dell'opera di Pil'njak, anche a partire dall'alto grado autoriflessivo del suo materiale narrativo¹⁸², la pressoché maggioranza dei critici a lui coevi considerava forma e contenuto separatamente, e lo accusava di formalismo astruso¹⁸³. Riprendendo le teorie sulla polifonia e sul genere di Bachtin, Jensen ritorna sulla categoria del 'contesto'. La «contextuality» è estranea a una dinamica dialettica:

in the expression of his experience of his time Pilnjak made the very distinctive languages of the epoch the direct subject of his writing. He appears to have appreciated the impossibility of absorbing these languages within a synthetic mode of narrative, and instead they were realized as patently «čuzie slova» or as pure quotation. What I have called «contextuality» could, with reference to Bachtin, be called «čuzeslovnost'»¹⁸⁴.

Da una parte la centralità assunta dai *čuzie slova* ('parole altrui') costituisce un parallelo stilistico con l'importanza tematica della sfera dell'Altro, dall'altra il *poëtičeskoe slovo* ('parola poetica') conduce non soltanto ai limiti della letteratura, come si esprime a suo tempo Tynjanov¹⁸⁵, ma della stessa prosa moderna, al di là della quale si accede alla poesia¹⁸⁶. In effetti, la costruzione impersonale di tante frasi di Pil'njak – come peraltro accade nei testi pasternakiani – sembra indirizzata alla creazione di un ordine diverso da quello dell'attività

¹⁸⁰ A partire dallo studio di Šklovskij dedicato alla prosa di Andrej Belyj (V. ŠKLOVSKIJ, *Ornamental'naja proza* in ID., *O teorii prozy*, cit., p. 205 ss).

¹⁸¹ Si veda ad esempio W. WEIDLÉ, *The Poison of Modernism*, trad. H. Tjalsma in G. Gibian, H. Tjalsma, eds., *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*, Cornell UP, Ithaca – London 1976 e P. Toper, red., *Ènciklopedičeskij slovar' èkspressionizma*, IMLI RAN, Moskva 2008, p. 5.

¹⁸² B. ZUBAKIN, *Boris Pil'njak*, "Rossija", 5, 1923, pp. 29-30.

¹⁸³ P. JENSEN, *Nature as Code. The Achievement of Boris Pilnjak. 1915-1924*, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen 1979, p. 68.

¹⁸⁴ Ivi, p. 311.

¹⁸⁵ JU. TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja* in ID., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Nauka, Moskva 1977, pp. 163, 165.

¹⁸⁶ P. JENSEN, *Nature as Code*, cit., p. 313.

dell'uomo¹⁸⁷: «Был апрель тысяча девятьсот двадцать четвертого года, когда сумерки зеленоваты и когда сумерки воруют покой. И был апрель в деревушке под Москвою, и были сумерки» (SSPi 2, 442, *Staryj dom*). Secondo Maguire l'affermarsi di una temporalità antinomica coincide con il declino del romanzo ottocentesco. Questa correlazione tra il cambiamento della concezione del tempo e del genere letterario sarebbe cominciata con Anton Čechov, prosegue quindi con Ivan Bunin e il Simbolismo, che mette definitivamente a repentaglio le forme narrative tradizionali, arrivando così a Pil'njak. Date queste premesse, continua lo studioso, il testo di quest'ultimo va letto «as we read so much modern poetry—vertically, as it were, piecing together a picture from scattered clues»¹⁸⁸.

Volgendo l'attenzione a Babel', un approccio anzitutto estetico alla sua opera, a partire da *Konarmija* – in cui l'intensità è di fatto costruita sul contrasto tra lo stile e ciò che a prima vista può apparire come il tema – viene auspicata già negli anni Venti, contemporaneamente alla comparsa dei primi racconti. Di questa posizione si fa paladino Aleksandr Voronskij¹⁸⁹, a capo della rivista letteraria “Krasnaja nov” (Terra vergine rossa), in contrapposizione al versante della critica che con il passare degli anni svaluta sempre più la produzione di Babel' su base ideologica¹⁹⁰. Nelle sue analisi del racconto *Perechod čerez Zbruč* nel contesto dell'ornamentalismo delle avanguardie, Wolf Schmidt non manca di evidenziare la chiara semantizzazione del piano sonoro della lingua fin dalle prime frasi del ciclo:

Мы переезжаем реку вброд. ВеличАвая луна лежит на волнАх. ЛошАди по спине ухОдят в воДу, звучные потОки сочатся между сОтнями лошадиных нОг. КтО-то тОнет и звОнко порОчит богорОдицу (SSB 2, 44, *Perechod čerez Zbruč*).

¹⁸⁷ A questo proposito va ricordata la nozione di ‘eroe metonimico’ pasternakiano formulata da Michel Aucouturier (M. AUCOUTURIER, *The Metonymous Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist*, trad. I. Ivask, “Books Abroad”, 44, II, 1970).

¹⁸⁸ R. MAGUIRE, *Red Virgin Soil*, cit., p. 117.

¹⁸⁹ «The preeminence of *Red Virgin Soil* assured it of rich and tangled external affairs. In particular, it was the focus of the noisiest and most consequential literary quarrel of the decade — between the defenders of the so-called “fellow travelers” and the proletarians» (ivi, p. XVI).

¹⁹⁰ A. VORONSKIJ, *Literaturnye siluëty: Babel'*, “Krasnaja nov”, 5, 1924. Riguardo agli altri critici del tempo favorevoli a questa interpretazione si veda in L. SU EN, *Isaak Babel'. “Konarmija” i “Odesskie rasskazy”. Poëtika ciklov*, Izdatel'skij dom Mir, Sankt-Peterburg 2005, pp.17-19.

Все убито тишиной, и только луна, обхватив синими руками свою круглую, блещущую, беспечную голову, бродяжит под окном (SSB 2, 44, *Perechod čerez Zbruč*)¹⁹¹.

La creazione di catene allitterative (consonanze e assonanze), di paronomasie e di omoteleuti genera legami di significato a livello di elementi suprasegmentali: «брел к своему эскадрону, беспредельно одинокий в пыльной, пылающей пустыне полей» (SSB 2, 135 *Afon'ka Bida*). Di fatto ogni componente formale sottintende, secondo Schmidt, un legame tematico e le reti di suono offrono un sistema di riferimento intratestuale estraneo al principio cronologico-causale¹⁹². L'affermazione di Falen sulla lingua di Babel', che tramite effetti «of sheer phonetics»¹⁹³ produce un'impressione fisica sui sensi del lettore¹⁹⁴ punta nella direzione degli studi di Kristeva sull'attivazione di un'esperienza corporea della lingua: a partire da un marcato piano fonetico la lettura comporta lo spostarsi dell'attenzione sull'apparato articolatorio e lascia in tal modo emergere le pulsioni inconsce da esso veicolate¹⁹⁵. Anche Barthes insiste sull'importanza della sonorità della scrittura – l'«écriture à haute voix»¹⁹⁶ – affermando che

ce qu'elle cherche (dans une perspective de jouissance), ce sont les incidents pulsionnels, c'est le langage tapissé de peau, un texte où l'on puisse entendre le grain du gosier, la patine des

¹⁹¹ I passaggi sono oggetto di analisi in V. ŠMID, *Proza kak poëzija: Puškin, Dostoevskij, Čechov, avangard*, Inapress, Sankt-Peterburg 1998, pp. 320 e 322.

¹⁹² Ivi, p. 302. Kristeva illustra bene questo meccanismo di erosione del piano grammaticale del testo e di contemporanea semantizzazione del piano fonetico: «alcune *soppressioni* di diversi costituenti sintattici sono compensate dalla *ripetizione* di fonemi o di gruppi fonici che sostituiscono alla proposizione grammaticale o controversa un “ritmo” – un dispositivo semiotico – che funzioni come una nuova “unità” semiotica, non frastica. Contemporaneamente, gli spostamenti e le condensazioni che si operano a cominciare da questi fonemi o gruppi fonici verso altri lessemi dello stesso testo o di altri testi sostituiscono all'*univocità* del senso, teoricamente proprio della fase grammaticale, un'*ambiguità* caricata che raggiunge un *polimorfismo semantico*» (J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 204).

¹⁹³ J. FALÉN, *Isaac Babel*, cit., p. 71.

¹⁹⁴ Ivi, p. 63.

¹⁹⁵ J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 207. La studiosa si basa sulle considerazioni di Mallarmé riguardo al ruolo corporeo e transimbolico dei suoni (ivi., p. 211) e tenta di stabilire delle corrispondenze generali con varie pulsioni (orali, anali, eretili-falliche, uretrali, aggressive, ivi, pp. 209-210). Jean-Philippe Jaccard, in un saggio sulla sporcizia (*nečistota*) nell'avanguardia russa, osserva en passant la predilezione per l'erotica anale veicolata dall'occlusiva velare sorda ('k'), «порождавшим интересные “какальные” сдвиги заумного типа» (J. JACCARD, «Čistoe» / «Nečistoe» v russkom avangarde, “Studia litteraria polono-slavica”, 4, 1999, p. 274).

¹⁹⁶ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., pp. 104-105.

consonnes, la volupté des voyelles, toute une stéréophonie de la chair profonde: l'articulation du corps, de la langue, non celle du sens, du langage¹⁹⁷.

Vari studiosi, a cominciare da Falen¹⁹⁸, riconoscono allo stile di Babel' una marcata qualità fisica. Nel suo studio dello *skaz* Czeslav Andruszko ne riconduce l'opera alle radici rinascimentali del sentimento grottesco e alla creazione rabelesiana¹⁹⁹ in quanto dramma gioioso della vita del corpo²⁰⁰. A livello stilistico la tangibilità della parola è perseguita attraverso la copresenza di poli opposti, ad esempio con l'uso ossimorico degli epiteti²⁰¹. Il riso intrinseco alla visione grottesca del mondo – per cui in ogni corpo morto se ne nasconde in potenza uno vivo («la morte gravida e partoriente»)²⁰² – è trasversale in molti racconti di *Konarmija*. Anche la comicità, sempre in senso bachtiniano, è resa più evidente dell'impiego dello *skaz*. In uno scritto sulla nuova letteratura sovietica, Tynjanov si attarda sull'effetto fisiologico apportato da questo procedimento, riferendosi nello specifico alla prosa di Michail Zoščenko, ma le sue affermazioni, a nostro avviso, possono applicarsi allo stesso modo a Babel' laddove il critica nota come il testo «живет словом, которое богато жестовой силой, которое апеллирует к физиологии,— навязчивым словом»²⁰³ e come lo *skaz* trascina il lettore all'interno del processo testuale e lo invita a farsi eroe, «интонировать, жестикулировать, улыбаться, он не читает рассказ, а играет его»²⁰⁴.

¹⁹⁷ Ivi, p. 105.

¹⁹⁸ «The stories are an intricate blend of many rich ingredients and although these ingredients are words they are so visually and palpably effective that they make an almost physical impression upon the senses» (J. FALÉN, *Isaac Babel*, cit., p. 63). Falen si riferisce in particolare agli *Odesskie rasskazy* (Racconti di Odessa, 1931), considerando *Konarmija* un testo epico e lirico, meno ironico (ivi, p. 192), opinione con cui ci permettiamo di dissentire.

¹⁹⁹ C. ANDRUSZKO, *Skaz v povesti i romane 20ch godov: L. Leonov, A. Neverov, I. Babel'*, UAM, Poznan 1987, p. 97.

²⁰⁰ M. БАХТИН, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 29, 100.

²⁰¹ «Лютювские эпитеты вступают в резкое противоречие с вещественно-логическим смыслом слова, к которому относятся: “внимательные седины”, “хриплый восторг”, “сияющие штаны”, “страстные лохмотья”, “послушные пожары”. С особым пристрастием, однако, использует Лютов оксюмороны, перевоплощающиеся в его карнавальном сознании в явные словесные парадоксы: “здравомыслящее безумие”, “слепота лучей”, “мы слышали великое безмолвие рубки”, “пейте вино, которого вам не дадут»» (C. ANDRUSZKO, *Skaz v povesti i romane 20ch godov*, cit., p. 98).

²⁰² M. БАХТИН, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 272.

²⁰³ Ю. ТЫНЬАНОВ, *Literaturnoe segodnja*, cit., p. 160.

²⁰⁴ Ibidem.

Significato e significante combaciano altresì nella danza e nella musica²⁰⁵, temi centrali del Simbolismo che gli anni Venti ereditano. Va tenuta in considerazione l'importanza della musica nella vita di Pasternak – il quale si avvicina all'arte dapprima come musicista, risentendo dell'influenza dell'amico di famiglia Aleksandr Skrjabin²⁰⁶ – e la passione di Babel' per Wagner²⁰⁷. Pil'njak, dal canto suo, fa conoscere al pubblico moscovita la musica tradizionale giapponese al ritorno dal suo secondo viaggio in Oriente del 1932²⁰⁸. Elena Men'sikova descrive il ritmo della frase in *Golyj god*, definendolo strutturante (*karkasnyj*) e compatto (*plotnyj*):

Пильняк предлагает новый ритм фразы – жесткий, каркасный, плотный, хлесткий, в котором непременно присутствует инверсионная конструкция из предыдущей фразы или даже образа, словно одна и та же тема проигрывается на разных инструментах, сохраняя стремительность смены впечатлений²⁰⁹.

L'armonia della Rivoluzione proposta nel romanzo di Pil'njak, e preparata dalla prosa della prima metà degli anni Venti, è piuttosto una disarmonia basata sulla discontinuità, sulle dissonanze e l'instabilità strutturale²¹⁰. I suoi testi sono strutturati su principi anaforici e musicali ad alta valenza tipografica: visivamente le ripetizioni aiutano a delimitare delle unità di significato all'interno di narrazioni con trama debole e frammentaria. In secondo luogo, nel caso di Pil'njak l'iterazione va considerata anche come prestito di forme narrative arcaiche, citate ad esempio nello studio di Barthes: «[I]es exemples ethnographiques abondent: rythmes

²⁰⁵ Da cui, per Kristeva, avrebbe tratto origine la metrica greca (J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., 195).

²⁰⁶ Si vedano le riflessioni e i ricordi di Pasternak a tal riguardo in *Ochrannaja gramota* (PSSPa 3, 153 ss.). Si rimanda inoltre a I. FOMENKO, *Muzykal'naja kompozicija kak čerta romantičeskogo stilja (na primere tvorčestva Pasternaka 20-ch godov)*, “Voprosy romantizma (mežvuzovskij sbornik)”, 2, 1975, p. 78. Fomenko si sofferma anche sul richiamo alla musicalità espresso da Verlaine («de la musique avant tout») e raccolto dai simbolisti, anzitutto da Blok (ivi, 76-77).

²⁰⁷ L. SU EN, *Isaak Babel'*, cit., pp. 47-48. Per la studiosa, la musica appare in Babel' come tema che rinvia al mondo nuovo, in particolare a partire dal motivo dell'inno dell'Internazionale.

²⁰⁸ Si vedano a tal proposito D. SAVELLI, *Histoire d'une amitié privilégiée: Boris Pilniak et Yonekawa Masao*, “Revue Russe”, 20, 2001 e ID., *Boris Pilniak: une figure essentielle des relations culturelles soviéto-japonaises (1926-1937)*, “Ebisu Études Japonaises”, 20, 1999. Nei suoi racconti – in *Bol'soe serdce* («Гун заводит граммофон с китайскими пластинками, которые на ухо европейца кажутся вырождением музыки») SSPi 3, 103) e in *Kitajskaja povest'* («ничего не понятно россиянину из того, что я только что написал [...] потому что музыка их невероятна на наше ухо, а поют они — отвернувшись, лицом от слушателей, лицом к стене») SSPi 3, 133-134) – l'autore riscontra l'estraneità della musica cinese per l'orecchio europeo e russo.

²⁰⁹ E. MEN'SIKOVA, *Muzykal'naja skrižal' iskusstva: simfonizm kak chudožestvennyj metod 20-ch godov XX veka*, “Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv”, 190, 2010, p. 411.

²¹⁰ Ivi, p. 412.

obsessionnels, musiques incantatoires, litanies, rites, nembutsu bouddhique, etc: répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié»²¹¹. L'effetto 'erotico' delle ripetizioni, ossia la loro capacità di produrre godimento nel lettore, deriva dalla loro natura formale, opposta al principio di ripetizione infinita, in forma variabile, di contenuti ideologici all'interno della comunicazione sociale²¹². Ciò sembra ben rappresentare il contesto sovietico degli anni Venti.

La reiterazione di interi sintagmi è invece più rara nella prosa di Pasternak, come in *Vozdušnye puti*, dove il procedimento lo avvicina ancora di più a Pil'njak per la marcatura idiomantica popolare – «Льет дождь, льет как из ведра. [...] Льет, льет как из ведра» (PSSPa 3, 87) – e per la scelta di incorniciare il paragrafo attraverso la ripetizione. Naturalmente, la ritmizzazione e il fonosimbolismo della prosa sono esemplificati nel modo più lampante dai racconti di Pasternak, straripanti di allitterazioni e costruzioni paronimiche, in un diffuso contagio di associazioni fonetiche che portano Robert Payne a considerare la sua una prosa in cui «every single resource of poetry and music, of the clash of consonants and the singing of the vowels, is used to full capacity»²¹³:

Тяжело и сурово грудилось серебро (PSSPa 3, 35, *Detstvo Luvers*).

В противность мужу, ее, как якорь в воду, тянуло в железный лязг гаванной сутолоки, к рыжей ржавчине трехтрубных гигантов, в льющееся ручьями зерно, под светлый плеск небес, парусов и матросок (PSSPa 3, 87, *Vozdušnye puti*).

Камень как по слюне рикшетом проскользнул вкось (PSSPa 3, 92, *Vozdušnye puti*).

A tratti le parole assumono valenze sinestetiche²¹⁴, sensoriali e metalinguistiche:

Путешествие было обоим в новинку, но он знал и любил уже слова: депо, паровозы, запасные пути, беспересадочные, и звуко сочетание “класс” казалось ему на вкус кисло-сладким (PSSPa 3, 44, *Detstvo Luvers*).

²¹¹ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 67.

²¹² Ivi, p. 68.

²¹³ R. PAYNE, *The Three Worlds of Pasternak*, cit., p. 87. È interessante il paragone che Payne traccia con la prosa di un altro grande poeta, Arthur Rimbaud. Entrambi impiegano il linguaggio «to its utmost purposes» (ivi, p. 89), facendo con piacere ricorso a giustapposizioni ardite, avvicinano elementi incomparabili e avventurandosi nella sfera dell'indescrivibile.

²¹⁴ A tal proposito si veda I. KOVTUNOVA, *O poëtičeskich obrazach Borisa Pasternaka*, in V. Grigor'ev, red., *Očerki istorii jazyka russkoj poëzii xx veka*, Nasledie, Moskva 1995, p. 134 ss.

Они чернелись, как слово «затворница» в песне (PSSPa 3, 54, *Detstvo Luvers*).

Uno degli scopi del principio compositivo musicale – la cui prima applicazione sistematica alla prosa può essere fatta risalire a *Peterburg* (Pietroburgo, 1913) di Andrej Belyj²¹⁵ – è infondere significato all’opera nel suo insieme di intra-azioni piuttosto che circoscriverlo ad alcune componenti privilegiate²¹⁶. Da un punto di vista filosofico, afferma Irina Fomenko, ciò corrisponde alla volontà di inscrivere tutti i dettagli nell’orizzonte cosmico, dove con la parola cosmo, preferibile a universo, si intende sottolineare il fondamento estetico della visione del mondo (*mirozdan’e*) pasternakiana²¹⁷.

È possibile osservare la qualità più o meno articolata, più o meno verosimile delle similitudini utilizzate da Pasternak. Poiché l’autore ne fa un uso preferenziale, a fianco delle costruzioni metaforico-metonimiche dello strumentale, Fomenko si basa sulle similitudini introdotte dalla preposizione *kak* (come). In *Vozdušnye puti* le similitudini sono decisamente più complesse nella prima metà, mentre nella seconda vengono a tracciare una nuova poetica ancora più strettamente intrisa di *byt*, a cominciare dall’insieme di motivi legati al titolo, ossia al campo del treno, dei binari e della linearità:

Словно шоссе́йным катком из конца в конец укатанное запойной канонадой и теперь его окончательно утрамбованное и убитое, оно безмолвно хмурилось и не двигаясь куда-то уводило, как это зимою свойственно всякой ленте однообразно разматывающейся рельсовой колеи (PSSPa 3, 93, *Vozdušnye puti*).

Это были воздушные пути, по которым, как поезда, ежедневно отходили прямолинейные мысли Либкнехта, Ленина и немногих умов их полета (PSSPa 3, 93, *Vozdušnye puti*).

[П]риступила она к своему делу и опять, как когда-то, бросилась его исполнять слепо и наизусть, как чужое порученье (PSSPa 3, 96, *Vozdušnye puti*).

[О]н бережил и растирал это место, как очаг иссякающего и разгорающегося негодованья (PSSPa 3, 96, *Vozdušnye puti*).

Поливанов встал как вкопанный (PSSPa 3, 97, *Vozdušnye puti*).

²¹⁵ Preceduto, non a caso, dal laboratorio delle *Sinfonii* (Sinfonie, 1900-1908).

²¹⁶ I. FOMENKO, *Muzykal’naja kompozicija kak čerta romantičeskogo stilja*, cit., p. 82.

²¹⁷ Ivi, p. 83.

Ad eccezione del primo esempio, in cui la proposizione principale ‘annega’ in mezzo alla doppia similitudine («словно [...] как это зимою»), ancora particolarmente elaborata, ivi inclusa una struttura chiasmica («катком из конца в конец укатанное»), le restanti similitudini possono considerarsi, per i parametri pasternakiani, addirittura laconiche («как поезда», «как чужое порученье», «как вкопанный», «как очаг иссякающего и разгорающегося негодования»), riconoscibili nonostante tutto per il gusto di riunirvi sfere eterogenee. La manifestazione più esasperata di una ricerca formale al limite del virtuosismo – nel quale a ogni modo Pasternak non cade mai²¹⁸ – a dimostrare la profonda intra-azione all’interno della sua produzione in prosa della componente etica ed estetica, si trova in *Apellesova čerta*, definito da Payne uno dei racconti più complessi mai scritti²¹⁹. Da subito si percepisce la volontà di dare forma non a una storia ma a delle immagini intensamente sensoriali, come in un esperimento di traduzione intrasemiotica, un’ecfrasi che scavalca a pie’ pari la mediazione del quadro e punti alla fruizione non di un osservatore – e nemmeno di un lettore (cfr. anche *passim* §4.3.3.) – ma della persona come corpo che percepisce il mondo intorno a sé nella sua sovrabbondanza sensibile: «от всей вечерним ветром раздуженной Тосканы пахнет, как от потертого меж пальцев лаврового листа» (PSSPa 3, 6, *Apellesova čerta*). Merleau-Ponty parla a questo proposito della lingua come ‘organismo di parole’, al pari di un nuovo senso di percezione che il testo letterario fornisce al lettore (e allo scrittore stesso) per fare esperienza di sé e del mondo²²⁰. In tale disposizione di ‘corpo’ va letto il racconto, in cui l’atmosfera calda, assolata, sudata, vede metonimicamente legati la temperatura e l’umidità dell’aria, i corpi degli abitanti della città, i fazzoletti-termometri e poi l’evaporazione in ‘dicerie’, trasformazione verosimile laddove il vento si dimostra capace di diffondere pettegolezzi²²¹:

²¹⁸ R. PAYNE, *The Three Worlds of Pasternak*, cit., p. 89.

²¹⁹ Ivi, p. 90.

²²⁰ «L’opération d’expression, quand elle est réussie, ne laisse pas seulement au lecteur et à l’écrivain lui-même un aide-mémoire, elle fait exister la signification comme une chose au cœur même du texte, elle la fait vivre dans un organisme de mots, elle l’installe dans l’écrivain ou dans le lecteur comme un nouvel organe des sens, elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension à notre expérience» (M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, cit., pp. 212-213).

²²¹ Non sarebbe così sorprendente, se si tiene a mente che nel corso di una notte altrettanto asfissiante il vento confabula sull’io lirico di *Sestra – moja žizn’* con le fronde del giardino: «За ними в бегстве слепли следом / Косые капли. У плетня / Меж мокрых веток с ветром бледным / Шел спор. Я замер. Про меня! // Я чувствовал, он будет вечен, / Ужасный, говорящий сад. / Еще я с улицы за речью / Кустов и ставней – не замечен; // Заметят – некуда назад: / Навек, навек заговорят» (PSSPa 1, 141-142, *Dušnaja noč’*).

Носовые платки мелькали впотымах, как сотрясаемые термометры. Показания этих батистовых градусников удручающей пагубой проносились по улице: духота распространялась ими, как кем-то подхваченный слух, как поветрие, как панический ужас. И так же, как распадался без прекословия коснеющий город на кварталы, дома и дворы, так точно состоял ночной воздух из отдельных неподвижных встреч, восклицаний, ссор, кровавых столкновений, шепотов, смешков и шушуканий. Шумы эти стояли пыльным и частым плетевом над тротуарами, стояли в шеренгах, вращаясь в панели, точно уличные деревья, задыхающиеся и бесцветные в свете газовых фонарей. Так причудливо и властно положила пизанская ночь крепкий предел человеческой выносливости (PSSPa 3, 8, *Apellesova čerta*).

Le parole saltano fuori come conigli dal cappello di un mago²²² e pare di assistere a una cosmogonia linguistica più che alla costruzione di una narrazione, o, forse, a una storia in una lingua allo stesso tempo intuita e arcana, mare verbale²²³ suggerito dal rullio delle fricative («шепотов, смешков и шушуканий. Шумы») e ultimamente indecifrabile, al limite della sopportazione umana, ammette il testo, quasi a mo' di scuse. L'insopportabilità si realizza sul piano fono-sintattico e nella lettura sembra venir meno il fiato:

Люди, мгновение назад почитавшие чуть что не пыткой естественное передвижение, здесь, ухватясь за чемоданы и картонки, бушевали у кассы, как угорелые набрасывались штурмом на обуглившиеся вагоны, осаждали ступеньки и, меченные сажей, как трубочисты, врывались в отделения, перегородженные горячею коричневой фанерой, которая, казалось, коробилась от жару, ругани и увесистых толчков (PSSPa 3, 8, *Apellesova čerta*).

L'accumulo sempre più accelerato di sintagmi si distende finalmente in una serie di anafore: «Вагоны горели, горели рельсы, горели нефтяные цистерны, паровозы на запасных путях, горели сигналы и расплющенные парёми исходящие вопли далеких и близких локомотивов» (PSSPa 3, 8, *Apellesova čerta*), prima di prendere nuovamente la

²²² «Pasternak is not obscure by design, but by necessity: he is trying to say things which have not been said before. For him words, and especially images, possess magical properties. Words change direction, gather speed, turn somersaults, disappear and spring up from a totally unexpected quarter, like rabbits from a conjurer's hat» (R. PAYNE, *The Three Worlds of Pasternak*, cit., p. 95).

²²³ Delle basi psicofisiologiche del motivo marino e acqueo in Pasternak si veda V. ТОПОРОВ, *О «поэтической» комплексе моря и эго психофизиологических основ* in L. Sofronova, red., *Istorija kul'tury i poëtika*, Nauka, Moskva 1994.

rincorsa in una slavina ancora più irrefrenabile di sibilanti e affricate, per terminare reiterando il giudizio metapoetico sull'esperienza al limite della sopportazione cui viene esposto il lettore:

Семена своими вспышками, щекочущим насекомым засыпало на щеке машиниста и на кожаной куртке кочегара тяжкое дыхание растворенной топки: горели машинист с кочегаром. Горел часовой циферблат, горели чугунные перекаты путевых междоузлий и стрелок; горели сторожа. Все это находилось за пределами человеческой выносливости (PSSPa 3, 8-9, *Apellesova čerta*).

Eppure, aggiunge subito l'autore, a metà tra la consolazione e il complimento, «Все это можно было снести» (PSSPa 3, 9, *Apellesova čerta*). Questa concentrazione espressiva si conserva anche nella prosa successiva, ma viene inserita all'interno di una composizione più equilibrata, soprattutto nel caso di narrazioni più lunghe come *Povest'* e *Detstvo Luvers*. In tutti i racconti, compreso quest'ultimo, la fantasticheria del significante e delle immagini si intensifica nelle descrizioni-azioni del paesaggio con le sue componenti mobili, immobili, astrali:

Девочка не замечала печали за новизной всех этих ночных шумов и чернот и свежести. Далеко-далеко что-то загадочно чернелось. За пристанскими бараками болтались огоньки, город полоскал их в воде с бережка и с лодок. Потом их стало много, и они густо и жирно зароились, слепые, как черви. На Любимовской пристани трезво голубели трубы, крыши пакгаузов, палубы. Лежали, глядя на звезды, баржи (PSSPa 3, 43, *Detstvo Luvers*).

Il tempo del giorno astronomico si riserva ampio margine di 'azione' e, non a caso, Payne considera la luce uno dei personaggi principali di *Detstvo Luvers*²²⁴. Un altro modo cui Pasternak ricorre per rallentare la lettura ed enfatizzare il carattere materico delle parole è la posticipazione del predicato della principale, preceduto una lunga serie di subordinate implicite con dovizia di participi passivi e attivi esotici e semanticamente inattesi, oltre che particolarmente eleganti in russo:

Весь день, весь томительно беззакатный, надолго увязавший день, по всем углам и среди комнат, по прислоненным к стенке стеклам и в зеркалах, в рюмках с водой и на синем садовом воздухе, ненасытно и неутолимо, шурясь и охорашиваясь, смеялась и

²²⁴ R. PAYNE, *The Three Worlds of Pasternak*, cit., p. 94.

неистовствовала черемуха и мылась, захлебываясь, жимолость. Круглые сутки стоял скучный говор дворов; они объявляли ночь низложенной и твердили мелко и дробно, день-деньской, с затеканьями, действовавшими как сонный отвар, что вечера никогда больше не будет и они никому не дадут спать (PSSPa 3, 42, *Detstvo Luvers*).

Insieme alle scoperte e alle riflessioni di Ženja, le dinamiche tra spazi atmosferici, domestici, del mobilio e degli oggetti occupano gran parte del racconto, presentando una trama-tessitura parallela e fondante all'interno del testo. A questo proposito, nella prosa autobiografica *Ochrannaja gramota* (Il salvacondotto 1931), Pasternak afferma esplicitamente che «Людей мы изображаем, чтобы накинуть на них погоду. Погоду, или, что одно и то же, природу — чтобы на нее накинуть нашу страсть. Мы втаскиваем повседневность в прозу ради поэзии. Мы вовлекаем прозу в поэзию ради музыки» (PSSPa 3, 160, *Ochrannaja gramota*). In caso non fossero stati sufficienti i racconti, da questo scritto emerge in tutta chiarezza il perseguimento di una poetica della quotidianità e della prosa musicale, l'inseparabilità delle due fonti creative, come torna a ripetere lui stesso al primo Congresso degli scrittori sovietici del 1934:

Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было поэтических произведений, но сама проза, голос прозы, проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, то есть факта с живыми последствиями. И, конечно, как все на свете, она может быть хороша или дурна, в зависимости от того, сохраним ли мы ее в неискаженности или же умудрится испортить. Но как бы то ни было, именно это, товарищи, то есть чистая проза в ее первородной напряженности, и есть поэзия (PSSPa 5, 228).

La fattualità organica del mondo si deposita nel testo come linee sottilissime delle conchiglie e delle valve in cui sono registrate le maree. Da questo processo fisiologico²²⁵ nasce la prosa-poesia, poesia della prosa oppure il 'realismo nel senso più alto del termine', formula con cui Konstantin Loks definisce la cifra stilistica dei racconti di Pasternak²²⁶. Benché Babel'

²²⁵ «'Жизнь' как творческая энергия в прозе 'Детства Люверс' принимает облик одухотворенного физиологизма, родственного виталистической концепции лирики 'Сестры моей жизни'» (A. LJUNGGREN, *Ural v Detstve Luvers B. Pasternaka*, "Russian Literature", 29, IV, 1991, p. 296).

²²⁶ Per Loks l'essenza della prosa di Pasternak va cercata «в стиле, в том, как автор находит слова, сплавливает их и создает ту редкую и густую насыщенность, которую следовало бы назвать поэзией прозы или, если хотите, реализмом в настоящем смысле этого слова» (L. FLEJŠMAN, *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, cit., p. 247).

sia meno esplicito sul legame tra prosa e poesia, Falen riconosce pienamente in lui «a poet whose vision is anchored in prosaic reality»²²⁷.

Concludiamo questa sezione con alcune osservazioni di Kristeva sulla natura del linguaggio poetico, considerata allo stesso tempo fissa (corpuscolare, discreta) e variabile (ondulatoria):

la signification poétique, loin de pouvoir être fixée dans des unités immuables, est considérée ici comme étant le résultat a) d'une combinaison grammaticale d'unités lexicales en tant que sémèmes (une combinaison de mots), b) d'une opération complète et multivoque entre les sèmes de ces lexèmes et les nombreux effets de signification que ces lexèmes provoquent lorsqu'ils sont remis dans l'espace intertextuel (replacés dans les différents contextes possibles)²²⁸.

La significazione poetica deriva dalla combinazione della serie sintagmatica a carattere discreto («unités concrètes, [...] unités grammaticales identifiables»²²⁹) e di quella paradigmatica a carattere ondulatorio, «inobservable puisque non-fixable dans un nombre fini d'unités»²³⁰, movimento ininterrotto tra sememi e testi. Il senso del testo si trova allo stesso tempo nella combinazione delle parole, che si contagiano sul piano fonetico e semantico, sia nell'insieme più grande e 'denso'²³¹ delle intra-azioni tra vari piani dell'opera letteraria²³². Gli effetti cangianti di quest'ultima sono infatti impossibili da localizzare, poiché dipendono da una rete di rimandi che eccedono il singolo testo e la singola lettura, configurandosi nella qualità essenzialmente aperta dell'opera. Per Kristeva il linguaggio poetico si distingue dunque per non-sinteticità (intesa in senso hegeliano), dal momento che vari significati sono custoditi

²²⁷ J. FALLEN, *Isaac Babel*, cit., p. 53.

²²⁸ J. KRISTEVA, *Poésie et négativité* in EAD., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1969, p. 258.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ibidem.

²³¹ Per usare un termine pertinente di Tynjanov (JU. TYNJANOV, *Problema stichotvornogo jazyka*, Akademia, Leningrad 1924, p. 39).

²³² Cfr. le riflessioni di Boris Gasparov sul 'paradosso' del testo letterario, unione di forma (componente costruttiva) ed esperienza (componente organica), che si manifesta allo stesso tempo «как структура, построенная из дискретных составных частей, определенным образом соотносенных друг с другом и образующих иерархию, – и как нерасчленимый конгломерат, своего рода смысловая "плазма", в которой многочисленные компоненты, общие и частные, явные и подразумеваемые, линейные и нелинейные, растворены друг в друге и проявляют себя только через фузию со всеми другими компонентами» (B. GASPAROV, *Posleslovie: struktura teksta i kul'turnyj kontekst* in ID., *Literaturnye lejtmotivy. Očerki russkoj literatury XX veka*, Nauka, Moskva 1994, pp. 276-277).

nonostante le proprie incompatibilità logiche. Sarebbe questa la ‘rivincita’ poetica sul logofonocentrismo dell’Occidente²³³.

4.3.2. Il principio del piacere e il piacere del testo

È necessario ora volgere l’attenzione alla dimensione materiale e sensoriale del testo. Per indagare questo livello, il presente sottocapitolo si affida alla distinzione teorica proposta da Jurij Lotman tra due modalità di ricezione e di piacere estetico, il piacere sensoriale e il piacere intellettuale:

Чувственное наслаждение подразумевает применение многократных и разных кодов. Оно длительно и может продолжаться, пока есть определенная реальность, подлежащая чувствам, пока есть внесистемный материал, который подлежит ввести в различные системы. [...] При интеллектуальном наслаждении использование материальной стороны знака мгновенно: выражение, как оболочку ореха, раскалывают, чтобы отбросить. Физическое наслаждение стремится быть продолжительным, поскольку имеет дело с внезапной информацией, в которой самое выражение (воздействие на чувства) содержательно²³⁴.

Il piacere dei sensi nel testo letterario sussiste fintantoché sono mantenuti una varietà di codici implicati e un materiale esterno al sistema; a differenza del piacere intellettuale che deriva dal ‘consumo’ immediato del significante, il piacere fisico punta al *zatrudnenie* (rallentamento, protrazione, ostruzione) della lettura²³⁵. Nel testo si attiva dunque un meccanismo bidirezionale verso entrambi i tipi di piacere:

²³³ Sistema di pensiero costruito, secondo Derrida, sulla contrapposizione delle categorie interno ed esterno intorno al nucleo ordinatore del Logos. Tale sistema attribuisce alla sfera dell’interiorità (anima, spirito, ragione, intelligibile) una marcata superiorità sull’esterno (corpo, materia, intuito, sensibile) (J. DERRIDA, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, trad. G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1968). Sulla scia delle riflessioni platoniche il discorso parlato è considerato ‘vivo’, mentre la parola scritta è ‘morta’, oltre che priva di autorità (ivi, p. 52. Si veda anche ID., *La voce e il fenomeno*, cit., p. 118). Interpretando la scrittura come una tecnica limitante e imperfetta, il sistema innalza il significato (l’anima della lingua) al di sopra del significante (abito convenzionale della lingua) (J. DERRIDA, *Della grammatologia*, cit., p. 30).

²³⁴ JU. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970, p. 77.

²³⁵ «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остраения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелей и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве неважно» (V. ŠKLOVSKIJ, *Iskusstvo kak priëm*, cit., p. 13).

Искусство, с одной стороны, превращает незнаковый материал в знаки, способные доставлять интеллектуальную радость, а с другой, строит из знаков мнимофизическую реальность второго ряда, превращая знаковый текст в квазиматериальную ткань, способную доставлять физическое наслаждение²³⁶.

In un articolo dedicato a *Apellesova čerta* Michel Aucouturier afferma che «Впечатление-ощущение – вот, пожалуй, основная черта поэтики раннего Пастернака – и, с некоторыми оговорками, и Пастернака вообще»²³⁷. In effetti, già nel saggio giovanile *O predmete i metode psihologii* (Sull'oggetto e il metodo della psicologia, 1911) Pasternak riflette sul rapporto immediato della coscienza con il fenomeno, in contrapposizione alla teoria che si occupa dell'«oggetto», definito da determinati criteri che ne garantiscono, appunto, l'oggettività (PSSPa 5, 314). Più tardi, in *Ochrannaja gramota* lo scrittore precisa la differenza tra l'approccio artistico e scientifico alla realtà, ricorrendo alla metafora dell'effetto luminoso e al concetto fisico di forza:

Если бы при знаниях, способностях и досуге я задумал теперь писать творческую эстетику, я построил бы ее на двух понятиях — на понятии силы и символа. Я показал бы, что в отличие от науки, берущей природу в разрезе светового столба, искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового. Понятие силы я взял бы в том же широчайшем смысле, в каком берет его теоретическая физика, с той только разницей, что речь шла бы не о принципе силы, а о ее голосе, о ее присутствии. Я пояснил бы, что в рамках самосознания сила называется чувством (PSSPa 3, 186, *Ochrannaja gramota*).

La metafora concettuale della forza non viene tuttavia utilizzata in senso stretto, come unità di misura oggettiva, ma per trasmettere in modo efficace l'idea del sentimento come presenza dotata di agentività, elemento decisivo, per quanto ineffabile, nel destino degli uomini²³⁸. Secondo Sergej Ljaljaev e Il'ja Kuznecov, questa realtà fenomenale viene

²³⁶ JU. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta*, cit., pp. 77-78.

²³⁷ M. AUCOUTURIER, *Poët i filosofija* in ID., *Essais sur Boris Pasternak*, Institut des études slaves, Paris 2019, p. 57.

²³⁸ Aucouturier commenta il passaggio nel modo seguente: «Изложенная здесь философская концепция является опытом оправдания того, ради чего Пастернак пожертвовал философией, то есть лирики. Это оправдание он находит в противопоставлении «мира света» и «мира силы», то есть двух возможных

rappresentata in modo convincente, e più lineare rispetto alla prosa precedente al 1924, in *Vozdušnye puti*, in cui assume quasi i tratti di un seminario filosofico²³⁹. In effetti la ricerca di nuove vie euristiche condotta da Pasternak – come da altri artisti russi della stessa generazione (Skrjabin, Belyj, Blok) – non si affida al metodo scientifico, volgendosi piuttosto a legami intuitivi, associativi, iconici e metaforici, con l’obiettivo, a detta di Edward Brown, di rendere accessibili alla mente delle possibilità non riconducibili alle categorie razionali proposte agli uomini in un dato momento storico-culturale²⁴⁰. In particolare, per Pasternak queste indagini si concentrano sulla sfera della nominazione e dell’innominato²⁴¹. Verrebbe da aggiungere dell’‘innominabile’, da cui ogni nominazione viene a essere.

La sfiducia verso le possibilità offerte dalla ragione e i suoi paradigmi mimetici si radica, all’inizio del Novecento, in «une profonde “déception” qui évoluera par la suite dans la pensée européenne, surtout après la Seconde Guerre mondiale, en une remise en cause du concept de civilisation, de l’humanisme européen»²⁴². Il valore comunicativo del linguaggio rientra nella generale revisione del sistema del sapere e dei valori occidentali operata dal modernismo, tanto che Charles Altieri individua in questa spinta uno dei tre tratti distintivi di tale temperie artistica²⁴³. A suo avviso lo spirito del modernismo è inseparabile dall’ostilità verso

the entire structure of epistemic values established by the Enlightenment and perpetuated in any literature that relies on representational principles congruent with that enterprise. [...] it was modernism’s rejection of Enlightenment tendencies to make epistemic concerns the basic measures of value that required it to recast all the processes by which values are established and satisfactions pursued²⁴⁴.

подходов к действительности: научного, через объективацию, открывающую путь к познанию, и поэтического, путем внутреннего постижения, где она осваивается не в форме понятия, объясняющего мир, а через ее «голос», «присутствие», который можно только услышать, ощутить внутри себя, – то есть здесь на месте познания слияние с самым потоком жизни» (ivi, p. 59).

²³⁹ I. KUZNECOV, S. LJALJAEV, *Proza Borisa Pasternaka: mir, obraz, tekst*, NGTI, Novosibirsk 2020, p. 97.

²⁴⁰ E. BROWN, *Russian Literature since the Revolution*, Collier-Macmillan, London 1969, p. 270.

²⁴¹ Ivi, p. 272.

²⁴² L. JURGENSON, *La haine de la haine*, “Slovo”, 54, 2025, p. 21. Si veda anche J. SCHAEFFER, *La fin de l’exception humaine*, Gallimard, Paris 2007.

²⁴³ C. ALTIERI, *Modernist Innovations: A Legacy of the Constructed Reader* in A. Eysteinson, V. Liska, eds., *Modernism*, vol. 1, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007, p. 83. I primi due sono la materialità del testo-artefatto e la relazione tra l’efficacia del testo e la partecipazione del lettore.

²⁴⁴ Ibidem.

A questa sfiducia nel sistema concorrono, tra i vari fattori, il persistere dell'ingiustizia sociale, delle ribellioni e repressioni, delle violenze estreme della guerra, che l'ottimismo razionalista e storicista aveva promesso di eliminare. Oltre alla domanda «why have we bothered to create this civilization if its culmination is the senseless killing of whole generations in war?»²⁴⁵ la coscienza angosciata dei modernisti si trova di fronte alla consapevolezza della natura non neutra dell'arte in questo contesto. Anche la letteratura viene riconosciuta come complice nella rappresentazione estetica della violenza, gradualmente inglobata nella semiosfera culturale e da qui normalizzata e strumentalizzata da parte dei discorsi dominanti.

Se viene naturale concordare con le osservazioni di Brown sull'impossibilità di ridurre le impressioni raccolte dalla forma artistica di Babel' a un significato razionale, più dubbia risulta l'affermazione su un uso sontuoso del linguaggio che sarebbe volto a schermare «himself and the reader from direct experience of violence»²⁴⁶. Da una parte la violenza viene rielaborata e la sua carica distruttiva in parte neutralizzata dalla dislocazione sul piano testuale, dall'altra il testo letterario punta a risvegliare l'esperienza rimossa di quegli eventi in una dimensione estetica, in cui il lettore possa formare con essi una relazione diversa, resa possibile dal fatto che, tra le altre cose, la sua esistenza fisica non si trova minacciata. Il testo persegue questo obiettivo facendo leva su procedimenti stranianti 'scioccanti'²⁴⁷ – ivi compresa l'insistenza sul corpo e sulla corporeità – e incanalando la violenza nei processi linguistici, nella frammentazione del linguaggio, della trama, dell'identità narrativa e dell'immaginario.

²⁴⁵ S. COLE, *At the Violet Hour. Modernism and Violence in England and Ireland*, Oxford UP, Oxford – New York 2012, p. 6. Arnold Hauser inquadra il passaggio degli intellettuali europei da posizioni di complicità a un'aperta ostilità nei confronti della borghesia da un punto di vista più pragmatico: «Fin da principio il loro compito era stato di chiarire le premesse dei valori culturali e furono loro a dare chiara formulazione alle idee che stavano all'origine della concezione borghese, ad assicurare coerenza ideologica a quello che semplicemente era un senso della vita; in un mondo pratico essi adempirono alla funzione del pensiero contemplativo, dell'introversione e della sublimazione; furono insomma i portavoce dell'ideologia borghese. Ma, allentati ormai i loro vincoli con la borghesia, quella che un tempo era una censura che la classe dominante imponeva a se stessa, si trasforma in una critica distruttiva, il principio della dinamica e del rinnovamento si muta in un principio di anarchia. Come parte della classe borghese, gli intellettuali avevano aperto alle riforme; abbandonandola, diventano fomite di rivolta e disgregazione. Fin verso il 1848, rappresentano ancora lo spirito d'avanguardia della borghesia, dopo il 1848 consciamente o inconsciamente diventano i campioni della classe lavoratrice. La precarietà della loro esistenza li porta a sentire una certa comunione di destino con il proletariato, e questo senso di solidarietà accresce la loro costante disposizione a cospirare contro la borghesia, contribuendo a preparare la rivoluzione contro il capitalismo» (A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, cit., pp. 363-364).

²⁴⁶ E. BROWN, *Russian Literature since the Revolution*, cit., p. 123.

²⁴⁷ J. FALEN, *Isaac Babel*, cit., pp. 34-35.

È in questa sede opportuno riportare la nozione di oggetto epistemico elaborata da Gabriele Schwab a partire dalla definizione di «epistemic thing»²⁴⁸ fornita a sua volta dallo storico della scienza Hans Rheinberger:

We could describe the literary text as a “language object” that performs a speech act that, in turn, becomes the generative matrix for the reading process by anticipating a knowledge that is not yet available discursively. Like material scientific objects this “language object” embodies what one does not yet know²⁴⁹.

Ricordando le riflessioni di Pasternak, questa visione profila il testo letterario come uno spazio per una ricerca epistemica alternativa a quella scientifica. Il termine oggetto (*object*) utilizzato in riferimento al testo non va tuttavia, aggiungiamo, inteso in senso oggettivo (ossia dotato di determinate caratteristiche, delimitato, quantificabile), ma processuale. Il tipo di sapere apportato dalla letteratura e dalla lettura attiva sfugge in ogni caso alle dinamiche del concetto:

It is knowledge in the sense of a memorable and transformational experience of something that at this point still escapes a full understanding or conceptual grasp. In trying to define the “particularity” of literary knowledge, we must expand the notion of the epistemic to include more than informational knowledge. Literary knowledge in the strict sense is less “about” something than it is an embodied experience of something²⁵⁰.

Va osservato che l’elusione della funzione informativa-comunicativa porta la lingua letteraria a derogare alle massime dell’atto conversazionale definite da Paul Grice, tra cui veridicità, sinteticità, chiarezza, informatività²⁵¹; la ‘forma’ nuovamente prevale sul ‘contenuto’, o meglio i due si trovano inseparabilmente intrarelati²⁵². Un dato contenuto può

²⁴⁸ «Material entities or processes — physical structures, chemical reactions, biological functions — that constitute the object of inquiry. As epistemic objects, they present themselves in a characteristic, irreducible vagueness. [...] Epistemic things embody what one does not yet know» (H. RHEINBERGER, *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford University Press, Stanford 1997, p. 28).

²⁴⁹ G. SCHWAB, *Imaginary Ethnographies. Literature, Culture, and Subjectivity*, Columbia University Press, New York 2012, p. 4.

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ H. GRICE, *Logic and Conversation* in P. Cole, J. Morgan, eds., *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, Academic Press, New York 1975.

²⁵² Kristeva ritiene che il testo poetico sia informato dallo sforzo di «dissolvere la prima censura d’ordine sociale, la barra tra significante e significato e nello stesso tempo la prima garanzia della posizione del soggetto» (J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 66).

darsi in quella forma e in nessun'altra, in linea con la migliore lezione del formalismo. Questo aspetto del linguaggio poetico, in riferimento alle sue espressioni più dense nell'opera di Paul Celan e Friedrich Hölderlin (ma lo stesso può essere detto di Pasternak e Babel', se non proprio di Pil'njak), è analizzato da Giorgio Agamben:

è come se dalla lingua (dal tedesco) venissero tolte e disattivate una a una quelle funzioni comunicative che la rendono comprensibile nell'uso comune. La lingua della poesia è ciò che *resta* dopo che queste funzioni sono state progressivamente eliminate o ridotte al loro limite infimo: *anche quando tutte le operazioni della lingua sono state disattivate, resta sempre qualcosa e questo resto è la poesia*²⁵³.

Il resto di cui si parla non è qualcosa di secondario o sovrastrutturale, ma lo stadio più 'proprio'²⁵⁴, e di certo altrettanto antico, delle attività umane, che siano comunicative, produttive, rituali, commemorative, estetiche. Ciò appare chiaramente quando i personaggi si trovano in situazioni di 'ozio', di temporanea inattività, in cui si presenta l'opportunità di esprimersi nel modo più spontaneo e piacevole (nel pieno senso della parola: che procura piacere). Un esempio si può trovare nel pastore Pavličenko di *Konarmija*:

Воля кругом меня полегла на поля, трава во всем мире хрустит, небеса надо мной разворачиваются, как многорядная гармонь, а небеса, ребята, бывают в Ставропольской губернии очень синие. И пасу я таким манером, с ветрами от нечего делать на дудках переигрываюсь (SSB, 3, 102 *Žizneopisanie Pavličenki, Matveja Rodionyča*).

La 'forma' linguistica si fa carico di tutta una serie di contenuti inesprimibili dal linguaggio pragmatico, precedenti alla fase di codificazione della realtà e legati primariamente alla sfera della memoria corporea e fisiologica dell'esperienza, laddove questa è ancora estranea al processo di separazione e di piena individuazione rispetto alla madre, allo spazio e agli oggetti²⁵⁵. Barthes stesso osserva che nel testo di jouissance lo scrittore fa proprio il linguaggio

²⁵³ G. AGAMBEN, *La lingua che resta. Il tempo, la storia, il linguaggio*, Einaudi, Torino 2024, p. 137.

²⁵⁴ In senso heideggeriano, che, come l'esempio di Babel' a seguire, ricorre all'immagine del pastore dell'essere: (M. HEIDEGGER, *Lettera sull' "Umanismo"* in ID., *Segnavia*, trad. F. Volpi, Adelphi, Milano 1967, p. 284).

²⁵⁵ Cfr. anche Marcuse: «Ma la fantasia (immaginazione) conserva la struttura e le tendenze della psiche quando non era stata ancora organizzata dalla realtà, cioè prima che diventasse un "individuo" messo a confronto con altri individui. E alla stessa stregua, come l'Es dal quale essa continua a dipendere, l'immaginazione conserva la "memoria" del passato substorico, di quando la vita dell'individuo era la vita della specie, l'immagine dell'unità immediata tra l'universale e il particolare sotto il dominio del principio del piacere» (H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, cit., p. 170).

del neonato, «impératif, automatique, inaffectueux, petite débâcle de clics (ces phonèmes lactés [...] entre l'écriture et le langage): ce sont les mouvements d'une succion sans objet, d'une oralité indifférenciée»²⁵⁶. Kristeva prende a prestito il termine *chôra* dal *Timeo* di Platone:

Quantità discrete d'energia percorrono il corpo di quello che più tardi sarà un soggetto e, lungo la via del suo divenire, si dispongono secondo le costrizioni imposte a tale corpo – già da sempre semiotizzante – dalla struttura familiare e sociale. Cariche «energetiche» e contemporaneamente marche «psichiche», le pulsioni articolano quanto chiamiamo *chôra*; una totalità non espressiva costituita dalle pulsioni e dalle loro stasi in una motilità movimentata quanto regolamentata²⁵⁷.

Lo strato e le dinamiche soggiacenti alla *chôra* non in quanto contenuto (dal momento che questo è presente proprio in quanto non-contenuto, non-codice), ma in quanto forza, potenzialità, vengono riattivate dal testo poetico, e in ciò consta la sua principale qualità distintiva rispetto alle altre pratiche significanti:

Sembra che la funzione dell'«arte» come pratica significante sia quella di reintrodurre nella società, e sotto le apparenze di una differenziazione compiacente tra le più accette alla comunità, il rigetto fondamentale, la materia come scissione. Per il soggetto della metalingua e della teoria, l'eterogeneo è dunque questa quantità di pulsione che resta al di fuori della prima simbolizzazione²⁵⁸.

La forza della *chôra* deriva quindi dall'energia provocata dalla rottura nella significazione su cui si basa il linguaggio all'insegna della comunicatività e, in senso psicanalitico ampio, del principio di realtà, in cui il godimento è ammansito e fin soppresso a favore della 'convivenza sociale' tramite la sublimazione delle pulsioni sessuali e di morte nella produttività economica (che sia sotto forma di lavoro o consumo, precisa Herbert Marcuse)²⁵⁹.

Da Kristeva questa linea di pensiero arriva alla già citata Schwab:

We must be able to grasp within the notion of language the infant's preverbal modes of being and relating as well as the corporeal, sensorial, and experiential memories that remain inscribed

²⁵⁶ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 12.

²⁵⁷ J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 28.

²⁵⁸ Ivi, p. 149.

²⁵⁹ H. MARCUSE, *Prefazione politica 1966* in ID., *Eros e civiltà*, cit., p. 34.

as traces and can be recalled through certain moods, rhythms, colors, or forms. If one defines language in this larger sense, one can say that unforeseeable ways of being in language generate unforeseeable forms of life and ways of being and thereby profoundly impact the boundaries of our world²⁶⁰.

In Schwab viene a decadere, tuttavia, l'appello all'impiego dell'energia sprigionata dal testo poetico in senso politico e precisamente rivoluzionario, senza che ciò restringa la pratica testuale a un fenomeno meramente autoreferenziale. Anzi, come già specificato a proposito dell'opera letteraria in quanto oggetto epistemico, in esso vengono rese accessibili a livello culturale e intrapersonale delle forze e delle conoscenze che vanno al di là del testo stesso. Questa funzione subliminale della letteratura, nota la studiosa, è anche una delle meno teorizzate²⁶¹.

Nel contesto delle teorie contemporanee, anche il materialismo ecocritico punta l'attenzione sulla sfera della «biosemiotic memory»²⁶², in cui, secondo Hubert Zapf, risiederebbe fin dai suoi principi il potenziale generativo della letteratura. Nella critica relativa a Pasternak un tale approccio veniva proposto già nel 1991 da Vladimir Toporov, che esamina le basi 'psicofisiologiche' del motivo marino attraverso alcuni luoghi della sua prosa e poesia²⁶³, partendo dal presupposto che vi sia rielaborato il materiale psicofisiologico e inconscio delle nostre origini 'embriologiche'. In un simile meccanismo il testo si presta alla conformazione del naturale al culturale, e a rinfocolare un rapporto di feconda intra-azione tra le 'due sfere'. La cultura sarebbe così una cartografia e una riorganizzazione del mondo secondo dei criteri e delle abitudini profondamente fisiche e poi poetiche, mentre il testo testimonia del legame organico tra il piano psicofisiologico dell'uomo e quello cosmico della sua esistenza²⁶⁴. Nello

²⁶⁰ G. SCHWAB, *Imaginary Etnographies*, cit., pp. 11-12.

²⁶¹ Ivi, p. 12.

²⁶² H. ZAPF, *Creative Matter and Creative Mind*, cit., p. 57.

²⁶³ V. TOPOROV, *O «poëtičeskom» komplekse morja i ego psichofiziologičeskich osnovach*, cit.

²⁶⁴ «Предстоит говорить об ином типе связи этих планов – более внутренней, интимной, подсознательной или полусознаваемой (притом в неясных, лишь самых общих формах), не выводимой с очевидностью наружу и берущей начало в психофизиологическом субстрате человека, причем сам этот субстрат глубинно связан с “космическим” как сферой интерпретации “психофизиологического” (к связи микро- и макрокосмоса) или, при ином подходе, космическое имеет своим субстратом “психофизиологические” данные, сублимируемые и высветляемые до уровня стихий и энергий вселенского масштаба и характера. В отношении этой категории случаев можно говорить о наличии далеко-действующей зависимости между психофизиологическим уровнем и поэтикой текста, реализующей эту зависимость и тем самым о ней дополнительно свидетельствующей» (ivi, p. 577).

specifico, il motivo del mare veicola secondo Toporov delle sensazioni elementari, presenti sia nel mare che al di fuori di esso, ma non soggette a una nominazione diretta²⁶⁵, espressione di uno stato di esperienza inaccessibile ma necessario all'uomo, in un certo senso addirittura terapeutico²⁶⁶. Toporov analizza da questo punto di vista le poesie *Step*²⁶⁷ e *Sosny*. oltre ad alcuni passaggi del *Doktor Živago*, isolandovi i motivi dell'incontro fisico con la nozione di limite nello spazio del bagnasciuga e la sensazione di dondolio, di essere cullati²⁶⁸. In particolare, si passa dal senso poetico, semantico e acustico, al senso propriamente sensibile, giungendo a fare, attraverso il testo, esperienza del suo principio 'transpersonale'²⁶⁹, preclusa all'individuo moderno. Questa memoria aurorale non si riferisce soltanto alla nascita nel mondo esterno, ma comprende altresì il sentimento 'oceanico' e liminale dell'origine della vita a livello dell'ovocita, anteriore persino alla formazione dell'embrione²⁷⁰.

Marcuse non manca di riflettere sul ruolo dell'esperienza estetica e dell'arte nella prospettiva di un riscatto della dimensione sensibile e improduttiva dell'uomo volta all'integrazione di questa sfera della sua vita con quelle più accette dalla società, solitamente informate dal dominio della ragione:

L'analisi della funzione cognitiva della fantasia diventa in questo modo analisi dell'estetica quale «scienza della bellezza»: dietro la forma estetica sta l'armonia repressa tra sensualità e ragione – l'eterna protesta contro l'organizzazione della vita da parte della logica del dominio,

²⁶⁵ Ivi, p. 578.

²⁶⁶ Ivi, p. 579.

²⁶⁷ Rispetto ai motivi dai noi rilevati, va notato che nella poesia ricorre l'immagine della Via Lattea («Млечный Путь стороной ведёт» PSSPa 1, 140) e della steppa come «дыбящееся виденье» (PSSPa 1, 141), in cui traspaiono le nuvole imbizzarrite in apertura del racconto *Vozdušnye puti* («Туча легко вскинулась на дыбы» PSSPa 3, 86).

²⁶⁸ Ivi, p. 580.

²⁶⁹ Ivi, p. 583.

²⁷⁰ Ibidem. La membrana dell'organismo, a partire dal livello cellulare, è quello che istituisce contemporaneamente l'organismo e l'ambiente, in ciò che un momento prima era un unico organismo-ambiente. Il corpo, in tal senso, è la superficie che, racchiudendoci, ci apre al mondo, come osserva Merleau-Ponty: «Mais justement parce qu'il peut se fermer au monde, mon corps est aussi ce qui m'ouvre au monde et me met en situation» (M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, cit., p. 192). Sul rapporto degli oggetti rispetto allo spazio nella visione mitopoietica del mondo si veda V. ТОПОРОВ, *Prostranstvo i tekst*, cit., pp. 238-239: «открывается возможность становления и органического обживания пространства космосом вещей в их взаимопринадлежности. Тем самым вещи не только конституируют пространство, через задание его границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно, придавая ему значимость и значение (семантическое обживание пространства)».

la critica al principio di prestazione. L'arte è forse il più visibile «ritorno del represso», non soltanto sul piano individuale ma anche su quello storico e della specie²⁷¹.

Tornando al contesto storico degli autori presi in esame, va notato che la fede nel razionalismo propagandata dalla tradizione dell'illuminismo, del positivismo, del capitalismo e del materialismo storico, frutto di questa linea di pensiero, viene non di meno riproposta dalla nuova ideologia sovietica: «Efficienza e repressione convergono: e l'aumento della produttività del lavoro è un ideale sacrosanto tanto per lo stakanovismo capitalista che per quello staliniano»²⁷². Dopo le guerre, il freddo, la fame, dopo le ristrettezze subite e in vista di quelle a venire, il corpo rivendica nel testo il diritto al piacere, quel godimento del mondo che diventa possibile quando non si è sotto il costante imperativo della prestazione e dell'assoggettamento della propria persona, anzitutto fisica, ai fini strumentali del potere. Interstizi di libertà esplicitati a livello di trama si hanno nel caso visto di Pavličenko oppure in *Povest'*, laddove Serëža ci appare in veste di flâneur dopo la conclusione degli esami universitari:

Но, наконец измотанный экзаменационными волнениями, он теперь отдыхал, то есть позволял дням и часам переставлять его, куда им вздумается. Точно кто кокнул тогда под университетом банку с вареньем из вербы, и, увязнув вместе со всем городом в горькошерстой ягоде, он отдался поколыхиванию ее тугих, оловянных складок (PSSPa 3, 108, *Povest'*).

Va ricordato in questa sede il motivo del dondolio (*kolychanie*) individuato da Toporov in associazione al mare e all'esperienza di una fase prenatale: in momenti di passaggio è possibile tornare a sentire la vita nel suo gioioso divenire, in un cronotopo che invita a indugiare nei piaceri della quotidianità, del corpo, del gusto della marmellata e ancora più della sua consistenza viscosa, malleabile, informe. Simili sensazioni riportano invariabilmente all'infanzia, e non a caso sono più ricorrenti in *Detstvo Luvers*, dove il sentimento della meraviglia nelle sue accentuate sfaccettature sensoriali (il succo, il colore, l'effetto aptico) prende il sopravvento in vari passaggi. Al ritorno da un viaggio di lavoro il padre porta con sé

²⁷¹ H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, cit., p. 171.

²⁷² Ivi, p. 181.

in dono – altro motivo chiaramente legato a un’economia non fondata sull’equivalente generale del denaro²⁷³ – dolci descritti alla stregua di pietre semipreziose:

Отец навез сластей и чудес. В доме стало чудно хорошо. Камни с влажным шелестом предупреждали о своем появлении из папиросной, постепенно окрашивавшейся бумаги, которая становилась все более и более прозрачной по мере того, как слой за слоем разворачивались эти белые, мягкие, как газ, пакеты. Одни походили на капли миндального молока, другие — на брызги голубой акварели, третьи — на затвердевшую сырную слезу. Те были слепы, сонны или мечтательны, эти — с резвою искрой, как смерзшийся сок корольков. Их не хотелось трогать. Они были хороши на пенившейся бумаге, выделявшей их, как слива свою тусклую глеть (PSSPa 3, 42, *Detstvo Luvers*).

La nascita della parola²⁷⁴ attraversa un processo di contaminazione e sedimentazione non molto lontano dalla genesi dei minerali, delle perle²⁷⁵ e delle gemme, concrezioni di materiali di diversa origine che conservano nel racconto la loro natura di meravigliosi coaguli, in continua metamorfosi, di elementi vegetali e minerali. I piccoli Luvers scrivono il mondo semplicemente godendo appieno delle forze del proprio corpo, che non conosce in quello stadio desideri ma solo piacere²⁷⁶, che sia a tavola, nel gioco, nella partecipata corsa all’esistenza:

²⁷³ Con la politica economica del valore di scambio l’eccedenza di produzione non viene più sacrificata nel *potlač* ma accumulata sotto forma di un equivalente generale (all’inizio e a lungo l’oro), che ha il potere di determinare il valore di tutte le merci a condizione di restare al di fuori del circolo dello scambio. Per essere tale l’equivalente generale deve trascendersi continuamente (U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 102). Il valore d’uso che si appoggiava sull’oggetto fisico in quanto tale (cioè in quanto diverso dagli altri) e che rispondeva ai bisogni immediati e quotidiani dell’uomo viene così sostituito dal valore di scambio, che si esprime in denaro e rende ogni merce relativa, in-differente (ivi, p. 103). Citando dal *Capitale* di Marx, Galimberti osserva che il prezzo della merce non corrisponde più al suo contenuto, alla «forma corporea tangibilmente reale», ma solo a una «forma ideale» (ibidem). Lo scambio, basato su una logica di differimento della fruizione – simile, notiamo, al differimento del piacere nella teoria del principio del reale di Freud – allontana le cose sempre più dai loro corpi.

²⁷⁴ E della coscienza, come risulta evidente da un altro punto fondamentale di *Detstvo Luvers*: «Перестав быть поэтическим пустячком, жизнь забродила крутой черной сказкой постольку, поскольку стала прозой превратилась в факт. Тупо, ломотно и тускло, как бы в состоянии вечного протрезвления, попадали элементы будничного существования в завязывавшуюся душу. Они опускались на ее дно, реальные, затвердевшие и холодные, как сонные оловянные ложки. Там, на дне, это олово начинало плыть, сливаясь в комки, капая навязчивыми идеями» (PSSPa 3, 50).

²⁷⁵ Si veda la perla sul telaio del letto nella camera dei genitori di Ženja: «Одинокою бусиной сверкал металлический шар кровати» (PSSPa 3, 73, *Detstvo Luvers*). La perla si forma per la presenza di un corpo estraneo all’interno di un mollusco, che reagisce ricoprendolo progressivamente di aragonite (madreperla).

²⁷⁶ Barthes distingue le due facendo risalire il primo al paradigma del testo di piacere (*plaisir*) e il secondo al paradigma del godimento (*jouissance*), sebbene il saggio si giochi sull’ambivalenza dei termini piacere / godimento / orgasmo, preservando un margine voluto di ambiguità. I bambini in tal senso sono degli edonisti, dei

«Ноги, ноги!» — но им горелось, они приходили пьяные с воли, со звоном в ушах, за которым упускали понять толком сказанное, и рвались поживей отхлебать и отжеваться, чтобы, с дерущим шумом сдвинув стулья, бежать снова назад, в этот навывлет, за ужин ломающийся день, где просыхающее дерево издавало свой короткий стук, где пронзительно щебетала синева и жирно, как топлёная, блестела земля. Граница между домом и двором стиралась. Тряпка не домывала наслезенного. Полы поволакивались сухой и светлой мазней и похрустывали (PSSPa 3, 42, *Detstvo Luvers*).

I confini si elidono: tra la casa e il cortile, «между домом и двором», ci sono solo due consonanti di distanza, mentre il coinvolgimento del corpo lascia la sua traccia significativa — *chôra* in greco è da intendere proprio nel senso greco di «traccia»²⁷⁷, insiste Kristeva — nella materia grassa, carnosa, argillosa della terra, la *mat'syra-zemlja* del folclore russo. La visione grottesco-ornamentale presente nei nostri testi, con la sua spinta utopica (volta al potenziale) e gioiosa, fa spazio a un'appropriazione artistica della realtà non prettamente naturalistica, ma dotata di senso organico, per cui ogni particolare si trova a risplendere nella sua fisicità coinvolta, risvegliata dalle intra-azioni. In una simile organizzazione viene recuperato il corpo con le sue manifestazioni di piacere represses dall'ordine dominante del Logos²⁷⁸, a cominciare dalla sfera dell'Eros. Questo processo di riscatto avviene grazie alle pratiche alternative degli eretici, degli edonisti e degli artisti, a detta di Marcuse:

La fantasia ha una funzione d'importanza decisiva nella struttura psichica totale: essa collega gli strati più profondi dell'inconscio con i prodotti più alti della coscienza (arte), il sogno con la realtà; conserva gli archetipi della specie, le idee eterne ma represses della memoria collettiva e individuale, le immagini represses e ostracizzate della libertà²⁷⁹.

marginali e dei fuorilegge: «Le plaisir est sans cesse déçu, réduit, dégonflé, au profit de valeurs fortes, nobles: la Vérité, la Mort, le Progrès, la Lutte, la Joie, etc. Son rival victorieux, c'est le Désir: on nous parle sans cesse du Désir, jamais du Plaisir; le Désir aurait une dignité épistémique, le Plaisir non. On dirait que la société (la nôtre) refuse (et finit par ignorer) tellement la jouissance, qu'elle ne peut produire que des épistémologies de la Loi (et de sa contestation), jamais de son absence, ou mieux encore: de sa nullité» (R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 24).

²⁷⁷ J. KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, cit., p. 28.

²⁷⁸ «L'Eros viene assorbito nel Logos, e Logos è ragione che soggioga gli istinti. La storia dell'ontologia rispecchia il principio della realtà che governa il mondo con esclusività sempre maggiore: le intuizioni contenute nel concetto metafisico di Eros vengono sotterrate. Esse sopravvissero in distorsioni escatologiche, in molti movimenti eretici, nella filosofia edonistica» (H. MARCUSE, *Eros e civiltà*, cit., p. 155).

²⁷⁹ Ivi, p. 168.

Una delle funzioni più liberatorie dell'arte per Marcuse è riconciliare la componente sensuale e sessuale della vita umana con i principi di utilità, bene e conoscenza²⁸⁰. La realizzazione di questa funzione può essere intravista nell'opera di Babel', nella prosa del quale Falen scorge una decisa spinta a riqualificare l'erotico in quante tale:

Babel's use of the intensely physical, even the erotic, is intended partly to shock the reader into new perceptions. But Babel also celebrates the erotic in its own right, as an essential ingredient of the full life. It represents a challenge to the squeamish gentility of the bourgeoisie and an antidote to the blanched dullness of their lives. Babel rejects the urban middle-class denial of the biological truth of human nature, and in his art he turns to a freer, more aggressive world, one where primitive physicality is allowed ample expression. To provide a proper setting for his celebration of this physical principle of existence, Babel creates a lush and exotic background²⁸¹.

Al mondo carnale e carnevalesco di Babel' è altrettanto intrinseca la messa in discussione dei valori 'moralì' – pur tenendo a mente che dopo un'iniziale spirito di liberazione dei costumi la posizione sovietica riguardo all'etica sessuale e di genere non si discosta oltremodo dal puritanesimo borghese²⁸² – cui si accompagna il riscatto, parallelo a quello della sfera erotica, del significante. Nel contesto di una rivalutazione complessiva dei rapporti gerarchici su cui poggia la metafisica uno traina e implica l'altro in maniera naturale.

4.3.3. Percezione e ricreazione: il ruolo del lettore

²⁸⁰ Ivi, p. 171.

²⁸¹ J. FALEN, *Isaac Babel*, cit., p. 75.

²⁸² «Despite emphatic denials of monastic intentions by Lenin, Bukharin, and others, the condemnations of depravity that inevitably followed these declarations helped create a climate with strong puritanical pressures. Asceticism became a means of self-identification, an affirmation of ideological purity in an environment increasingly affected by capitalism. The promotion of ideal models for communist youth invariably entailed the advocacy of total abstinence» (E. NAIMAN, *Sex in Public: the Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton University Press, Princeton 1997, p. 131). La differenza nel discorso sovietico degli anni Venti è da rintracciarsi nell'estremo ascetismo oche si estende a tutta la sfera 'sensuale' della vita dei cittadini, a partire da quella alimentare: «Protecting one's ideological purity during NEP entailed not only controlling sexual urges but also refraining from overeating and, in general, from surrounding oneself with opulence. However, just as the dictate to sublimate sexual desires quickly developed into the recommendation that young communists abstain entirely from sexual intercourse (and from all noncollective physical pleasures), so vigilance against gastronomic indulgence and rich living was transformed by reductive logic into a dictate to survive on the minimum quantity of food, sleep, and shelter» (ivi, p. 210).

Con la crisi del realismo in letteratura e il venir meno degli ideali mimetici, Altieri osserva che «modernists had to turn to constructing readers»²⁸³. In particolare, è il meccanismo stesso dei testi dell'avanguardia a richiedere al lettore un approccio diverso all'atto linguistico, non più di tipo comunicativo-informativo, ma bisognoso di una partecipazione attiva alla costruzione del senso, di una decifrazione²⁸⁴. Schwab sottolinea che l'apporto dipende in primo luogo dalla disponibilità del lettore a fare un'esperienza pre-intellettuale del testo:

Literature as an experimental system comes to life only in concrete writing and reading experiences and therefore necessarily includes the reader. Emergence is then facilitated not only by the anticipatory potential of writing but also by a reader's intuitive grasp of something that is experienced before it is understood²⁸⁵.

Il testo di fatto esiste nel momento in cui viene vissuto nella sua materialità fatta di suoni, ritmi e nessi, dinamica che implica un alto grado di performatività e che attribuisce un ruolo primario, accanto alla componente corporea, alla disposizione al gioco. Quest'ultimo termine è inteso nell'accezione 'meccanica' del gioco come spazio o margine di manovra necessario allo svolgimento di un lavoro²⁸⁶. Anche il francese *jeu* ricopre questo significato parallelamente al sinonimo più generico *écart*, scarto, nel nostro caso un vuoto di interpretazione o smottamento identificabile con lo *sdvig* formalista. D'altronde l'*ostranenie*, secondo Jerzy Faryno, è proprio il disvelamento, messo in atto dal testo d'avanguardia, di varie lingue all'interno di un determinato sistema linguistico²⁸⁷:

²⁸³ C. ALTIERI, *Modernist Innovations*, cit., p. 83.

²⁸⁴ J. FARYNO, *Dešifrovka*, cit., pp. 3-5.

²⁸⁵ G. SCHWAB, *Imaginary Ethnographies*, cit., p. 3. La preminenza di un approccio d'azione piuttosto che di rappresentazione alla parola viene messa in primo piano da Merleau-Ponty: «Je me reporte au mot comme ma main se porte vers le lieu de mon corps que l'on pique, le mot est en un certain lieu de mon monde linguistique, il fait partie de mon équipement, je n'ai qu'un moyen de me le représenter, c'est de le prononcer, comme l'artiste n'a qu'un moyen de se représenter l'œuvre à laquelle il travaille: il faut qu'il la fasse» (M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, cit, p. 210). Il corpo dispone così di una «gésticulation phonétique» (ivi, p. 211), tra le altre forme di gesti a sua disposizione.

²⁸⁶ «Più in partic., nelle costruzioni meccaniche, piccolo spazio compreso, in un accoppiamento di elementi, tra le due superfici affacciate (per es., tra perno e cuscinetto, tra stantuffo e parete del cilindro), che può essere predeterminato (g. di lavorazione) oppure conseguente all'usura o a deficiente lubrificazione degli elementi dell'accoppiamento: lasciare un po' di g. al perno; la leva del cambio ha troppo gioco. c. Nel linguaggio di marina, genericam., il lasco di un collegamento qualunque (per mezzo di funi, meccanico, o d'altro tipo qualsiasi)» (*Vocabolario Treccani*, v. 'gioco').

²⁸⁷ J. FARYNO, *Dešifrovka*, cit., p. 5-6.

С языка не снимается статус языка, но он воспринимается как иносистемный, иначе устроенный, с иным членением на иные значимые единицы. [...] В заведомо известном языке обнаруживаются не считавшиеся «языками» иные языки-системности. Этим самым упраздняются (игнорируются) традиционные семантические единицы (словоформы) и открываются новые: как на предсловоформных уровнях, так и на уровнях сверхсловоформных, стилистических. В результате язык распадается на множество языков, а роль языка может получить как набор графем или фонем, так и набор стилистических признаков²⁸⁸.

Come già osservato, il significato si diffonde a vari livelli della lingua, sovradeterminati rispetto a quello di semplice formazione della parola (*sverchсловоформные*). Risalendo a Šklovskij, cui si rifà lo studio di Faryno, il valore dell'opera va cercato nella sua capacità di rendere visibile il meccanismo letterario e di lasciare al lettore il compito di colmare il divario tra percezione e riconoscimento²⁸⁹. Negli studi sul linguaggio poetico e sull'oralità, Lev Jakubinskij esplora inoltre la possibilità dell'opera letteraria di creare pause e vuoti, per lo più ritmici e semantici, che coinvolgono ulteriormente il lettore nella costruzione del senso. È dunque evidente che la nozione di discontinuità occupa una posizione primaria nel panorama critico oltre che letterario degli anni Venti: oltre a concetti quali il vuoto, lo scarto, il salto e la rottura²⁹⁰, Tynjanov formula nel 1924 la sua nozione di *promežutok* (intervallo) in un saggio dallo stesso titolo²⁹¹. Ancora Faryno ricorre al concetto di «промежуточное состояние»²⁹² per indicare il permanere della soggettività tra diversi stati ontologici nei testi dell'avanguardia (nella quale inserisce anzitutto Pasternak, Chlebnikov, Majakovskij):

наиболее естественно для такого “я” находиться в промежуточной позиции между двумя состояниями, между двумя мирами или их двумя разными онтологическими статусами и, собственно, играть роль канала связи [...] и все время быть нетождественным самому

²⁸⁸ Ivi, p. 5.

²⁸⁹ V. ŠKLOVSKIJ, *Iskusstvo kak priëm*, cit., p. 13.

²⁹⁰ Anche per Barthes il piacere del testo tende a «le lieu d'une perte, c'est la faille, la coupure, la déflation, le *fading* qui saisit le sujet au coeur de la jouissance» (R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 15).

²⁹¹ JU. TYNJANOV, *Promežutok*, cit., p. 541. Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta sarà la componente ludica a raggiungere il suo culmine, anche per la crescente pressione della censura ideologica, che ha per effetto il ricorso a un linguaggio esopico, in cui l'esperienza di libertà è traslata nello spirito funambolico dell'assurdo, del nonsense e del macabro proprio, ad esempio, all'Oberiu (Pensiamo, ad esempio, alle *Vyvalivajuščesja staruchi* – Vecchie che si defenestrano – di Daniil Charm).

²⁹² J. FARYNO, *Dešifrovka*, cit., p. 33.

себе. Такому “я” естественно также постоянно отвергать актуальное свое состояние и стремиться к очередному и этим самым претерпевать бесконечные метаморфозы [...]. Такой мир постоянно саморазрушается и самоперестраивается в новую ипостась²⁹³.

Questa concezione si adatta perfettamente all'istanza autoriale e a molti dei personaggi presi in esame, tanto più che l'io cui si riferisce Faryno è anzitutto corporeo²⁹⁴. Di fatto, afferma lo studioso, l'obiettivo del testo non è la trasmissione di un messaggio, ma di una lingua²⁹⁵, e dunque il lettore non aspira a recepire informazioni, ma a padroneggiare un nuovo codice:

Если на выходе классического коммуникативного акта [...] образуется сообщение (текст), то на выходе акта дешифровки [...] предполагается получение языка, внеязыкового мира и текстопорождающей инстанции (не конкретного отправителя, а языковой компетенции)²⁹⁶.

Riallacciandoci alle azioni di decifrazione e di performance richieste al lettore vale la pena di riportare le considerazioni di Jacques Derrida sulla qualità neutra assunta dalla scrittura successivamente al suo ‘rilascio’ da parte dell'autore e fino al momento in cui viene raccolta dal lettore-interprete:

Dès sa naissance, l'écriture est abandonnée par son auteur. Elle est orpheline, coupée de la parole et de l'intention de celui qui l'a initiée (son père), laissée à sa dérive. Toutes les citations peuvent se greffer en elle. Répétée machiniquement, à la façon d'une technologie, n'ayant d'autre justification que son itérabilité, elle n'est plus qu'une marque qui ne pourra recevoir un sens que de l'autre qui la déchiffrera. Anonyme, coupée des circonstances de sa production, elle dérive,

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ Le trasformazioni di questo soggetto corporeo arrivano a rasentare la sua disparizione: «“я” авангардистов всегда ‘телесны’ и всегда удвоены. Первое, ‘телесное’ “я” подлежит таким же трансформациям и метаморфозам, как и весь остальной референтный мир. Второе – цель и предел этих трансформаций-дешифровок. Наиболее примечательно, что функция дешифровки возлагается на ‘телесное’ “я”. Не располагая никакими иными средствами дешифровки, такое “я” вынуждено ‘саморазвоплощаться’, ‘самоистончаться’ вплоть до исчезновения» (ivi, p. 40). Ciò riflette da vicino la poetica di dissoluzione dell'io dell'autore propria ai testi del corpus.

²⁹⁵ Dell'eccesso non-informativo della lingua si fanno carico la filosofia e la poesia, sostiene Agamben: «In verità la lingua, per il semplice fatto che non può dire se stessa e deve, tuttavia, provarsi a farlo, non può coincidere con se stessa, non può essere tutta. È di questa sfasatura, di questo “non esser tutta” della lingua che si occupa la filosofia. E se, prima di trasmettersi qualsiasi tradizione, gli uomini devono necessariamente trasmettersi la lingua, poesia e filosofia prendono in carico la trasmissione di quel resto della lingua che eccede l'ambito dell'opinione e della comunicazione di messaggi» (G. AGAMBEN, *La lingua che resta*, cit., p. 140).

²⁹⁶ J. FARYNO, *Dešifrovka*, cit., p. 6.

elle se dissémine. Plus rien ne réside en elle. Son destin est l'errance (destinerrance). Elle ne s'arrête jamais, ni sur un signifié, ni sur un référent²⁹⁷.

Con l'immagine della scrittura orfana Derrida rovescia il rapporto rintracciato da Heidegger, e da noi preso in esame alla fine del secondo capitolo, per cui il poetato (il testo) supera il poeta²⁹⁸. A essere messa in dubbio, è, in tal senso, l'autonomia del testo rispetto all'istanza 'emittente' e 'ricevente', che di fatto vengono a sovrapporsi: ogni lettore si fa coautore del testo, inserendovi le sue esperienze intra- ed extraletterarie (percettive, anzitutto) e attualizzando un testo all'interno del testo che illumina retroattivamente tutta la storia della sua composizione. Boris Gasparov riassume efficacemente l'enorme varietà di fattori che determinano il 'corso' (nel senso 'fluviale' del termine) del testo letterario:

текст представляет собой частицу непрерывно движущегося потока человеческого опыта. В этом своем качестве любой текст – будь то произведение “вечной” ценности или мимолетная реплика в разговоре – вбирает в себя и отражает в себе уникальное стечение обстоятельств, при которых и в связи с которыми он был создан и воспринят: коммуникативные намерения автора (часто множественные и противоречивые, и никогда не ясные до конца ему самому); взаимоотношение автора и адресата (или многих различных потенциальных адресатов); многообразные “обстоятельства” [...] так или иначе отпечатавшиеся в данном тексте; общие идеологические черты и стилистический “климат” эпохи в целом и того конкретного сообщества, которому текст прямо или косвенно адресован, в частности; [...] и наконец – множество ассоциаций с другими текстами²⁹⁹.

In particolare, lo studioso sottolinea l'inarrestabile mutevolezza del testo in rapporto all'esperienza, ivi compresa quella di un singolo lettore che ogni volta, di fatto, si avvicina a un testo diverso:

Та среда, в которой текст существует, непрерывно движется, течет; каждый новый случай предложения и восприятия текста происходит в несколько изменившихся условиях, в несколько иной среде – текст не может оказаться дважды в “одном и том же” потоке

²⁹⁷ P. DELAIN (Derridex), *Derrida, écriture et archi-écriture*, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0509051735.html> (ultimo accesso 30.12.2025).

²⁹⁸ M. HEIDEGGER, *L'inno Andenken di Hölderlin*, trad. C. Sandrin e U. Ugazio, Mursia, Milano 1997, p. 11.

²⁹⁹ B. GASPAROV, *Posleslovie*, cit., p. 275.

человеческого опыта. Попадая из смысловой среды автора в смысловую среду каждого нового адресата, текст всякий раз меняет условия своего существования. Даже если адресат стремится восстановить изначальные условия бытования текста и соответствующим образом настроить свое восприятие, – эта реконструкция представляет собой продукт собственного опыта адресата и неизбежно создает для текста новую смысловую среду³⁰⁰.

L'intenzione autoriale non si limita quindi alla trasmissione di significati, come sottolineano Faryno e Gasparov, ma a condividere con il lettore gli strumenti di un linguaggio che renda il testo infinitamente produttivo. La struttura discontinua e intermittente del testo, a livello linguistico, narrativo, stilistico, fa spazio a questa partecipazione del lettore, al suo ruolo di 'decifratore'. Il 'disordine', come lo definisce Estok, è la condizione stessa per l'innescare di nuove forme di ordine:

Granted that disorder spoils pattern, it also provides the material of pattern. Order implies restriction; from all possible materials, a limited selection has been made and from all possible relations, a limited set has been used. So disorder by implication is unlimited, no pattern has been realized in it, but its potential for patterning is indefinite³⁰¹.

Nella discussione sulla siderazione dell'ipseità si è notato lo sforzo, presente nella produzione dei tre autori, di dissolvere la soggettività autoriale nella parola. L'immagine più eloquente di questo tentativo, coincidente con la comparsa della poesia al posto dell'io lirico, si riscontra in *Vozdušnye puti*³⁰²:

Два редких алмаза розно и самостоятельно играли в глубоких гнездах этой полутемной благодати: птичка и ее чириканье. Пугаясь своего одиночества и стыдясь ничтожества, птичка изо всех сил старалась без следа раствориться в необозримом море росы, неспособной собраться с мыслями по рассеянности и спросонья. Ей это удавалось. Склонив головку набок и крепко зажмурясь, она без звука упивалась глупостью и грустью

³⁰⁰ Ibidem.

³⁰¹ S. ESTOK, *Painful Material Realities, Tragedy, Ecophobia*, cit., p. 135.

³⁰² «Tutto *Vozdušnye puti* è teso a intendere che sparizione è agnizione. Sparire è la scoperta della poesia, è nascere alla poesia» (M. CARAMITTI, *Vozdušnye puti: binari in aria e metapoetica autocitazionale nel funambolico universo metonimico di Pasternak* in M. Ciccarini, N. Marcialis, G. Ziffer, a cura di, *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, vol. 1, FUP, Firenze 2014, p. 62). Cfr. §3.2.3.

только что родившейся земли, радуясь своему исчезновению (PSSPa 3, 90-91, *Vozdušnye puti*).

La volontà dell'Io di sciogliersi nel canto è per un certo verso la realizzazione negativa del motivo della traccia («оставление следа»³⁰³) rilevato da Žolkovskij come una delle invarianti di Pasternak. Il procedimento in questo caso assume una funzione che potremmo definire 'antimetonomica', per cui due componenti percepite in rapporto di sussunzione – il canto e l'uccello, concettualizzati ai fini della figura retorica come la causa e l'effetto, metaforicamente l'autore e l'opera – vengono dissociate e ognuna di esse acquista indipendenza poetica. I fenomeni recepiti come omogenei racchiudono nel sistema del testo istanze diverse, in linea con il paradigma alternativo al naturalismo. Altrove nell'opera di Pasternak questa ipotetica figura di sostituzione inverte o contraddice la relazione logica della metonimia, creando un cortocircuito semantico. Un'altra 'antimetonomia' vicina a quella appena vista in *Vozdušnye puti* compare nella poesia *Naša groza* (Il nostro temporale, 1922)³⁰⁴, con protagonista, accanto al fringuello inebriato dal proprio canto, l'azzurro del prato allagato, attributo reso ontologicamente indipendente dal proprio predicato, in cui si condensa più la migrazione del cielo in terra che non un suo vivido riflesso³⁰⁵:

В эмали – луг. Его лазурь,
Когда бы зябли, – соскоблили.
Но даже зяблик не спешит
Стряхнуть алмазный хмель с души.
(PSSPa 1, 134, *Naša groza*)

Mario Caramitti fa notare come la sparizione, per quanto transitoria, sia «un rilevante epifenomeno dell'impulso creativo, con conseguenze permanenti per una vasta parte dell'io, in particolare dell'io sociale»³⁰⁶. Sebbene non sia chiara la natura sociale dell'identità in questione, è innegabile che la posizione del poeta, soprattutto nelle modalità in cui la incarna Pasternak,

³⁰³ A. ŽOLKOVSKIJ, *Poëtika Pasternaka*, cit., p. 12.

³⁰⁴ Notiamo che si resta nell'orizzonte atmosferico-meteorologico.

³⁰⁵ Sull'inseparabilità delle qualità spaziali e cromatiche si veda Toporov: «Особая роль категории цвета в связи с темой пространства видна уже из того, что цвет неотъемлем от пространства (во многих классификациях существуют стандартные соответствия между цветами и разными частями пространства, иногда представляемого в виде элементов; такие схемы существуют как в архаичных традициях, так и в опытах Нового времени)» (V. TOPOROV, *Prostranstvo i tekst*, cit., p. 245, nota 33).

³⁰⁶ M. CARAMITTI, *Vozdušnye puti*, cit., p. 64.

sflora in ogni momento l'evanescenza, per spostarsi sul piano del dono della parola condivisa, e dell'indovinello. Omri Ronen parla a questo proposito della «риторическая загадочность»³⁰⁷ del poeta, fatta di numerosi rompicapi (*golovolomki*), sillespi³⁰⁸, calembour, rebus. L'astrusità del testo non è tuttavia in contraddizione con la poetica della semplicità incomprensibile³⁰⁹, come il critico sembra suggerire, ma è tesa a condurre il lettore proprio verso quella sponda del *prostoe*, del semplicemente intuibile e manifesto che si può raggiungere soltanto per vie traverse. Per la stessa ragione il testo di Pasternak esiste solo come insieme incompleto di cui non si possiedono mai tutte le componenti, non soltanto perché sarebbero da rintracciare nella rete di riflessi intratestuali della sua intera produzione letteraria – Toporov propone il termine autointertestualità per parlare di questa tendenza³¹⁰ – ma perché lo stesso autore non ha accesso a tutte le propaggini diacroniche e diatopiche della propria opera³¹¹. Nel suo recente studio su *La lingua che resta*, Agamben evidenzia questo principio del permanere del presente nel passato (o del futuro nel presente) sotto forma di potenza e nascita di volti sempre nuovi del passato³¹²:

³⁰⁷ O. RONEN, *Golovolomki*, “Zvezda”, 11, 2012, p. 226.

³⁰⁸ Di questo procedimento viene sviluppata l'interpretazione, che include il ruolo importante, da noi già individuato, delle espressioni idiomatiche (la lingua del *byt*): «Скорей со сна, чем с крыш, скорей / Забывчивый, чем робкий, / Топтался дождик у дверей. По этому принципу построено анекдотическое: *Шел дождь и два студента. Один в унынии, другой в калошах* [...]». На самом деле это силлеспис, прием, который служит синтаксическим каламбуром. В качестве однородных членов предложения здесь употребляются семантически неоднородные слова. Нельзя в русском языке, например, соединять союзом ‘и’ неоднородные прилагательные, качественные и относительные. [...] У Пастернака синтаксический каламбур мотивирован синонимическим развитием языковой метафоры “шел дождь”: “Топтался дождик”. Идиоматический оборот “со сна” (например, “говорить со сна”) сопоставлен с семантически не отмеченным “крыш” (“капать с крыш, течь с крыш”). Это создает, как обычно у Пастернака, одушевление неживого, но не метафорой, а синтаксической игрой слов, обнаженной в сюжетном развитии, а не скрытой, как, например, у Кузмина: “Стояли холода, и шел *Тристан*”. Словарь Ахмановой (с. 287) называет это явление “синтаксическим омонимом” на основании сходного анекдотического примера: шли два студента, один в университет» (ibidem).

³⁰⁹ A tal proposito si veda la poesia *Volny* (Onde, 1931), di cui si riportano due strofe: «В родстве со всем, что есть, уверясь / И знаясь с будущим в быту, / Нельзя не впасть к концу, как в ересь, / В неслышанную простоту. // Но мы пощажены не будем, / Когда ее не утаим. / Она всего нужнее людям, / Но сложное понятней им» (PSSPa 2, 58, *Volny*).

³¹⁰ V. TOPOROV, *Ob odnom individual'nom variante «avtointertekstual'nosti»: slučaj Pasternaka. O «rezonantnom» prostranstve literatury in Pasternakovskie čtenija*. Vyp. 2, Nasledie, Moskva 1998.

³¹¹ Il fenomeno del testo infinito fu un esperimento di Raymond Queneau all'interno delle ricerche formali dell'Oulipo. La sua raccolta poetica *Cent mille milliards de poèmes* (1961), consistente di un sonetto i cui versi possono essere infinitamente ridistribuiti, è l'unico libro che non è mai stato letto per intero neanche dall'autore (nello specifico la lettura richiederebbe otto secoli, saltando pranzo e cena).

³¹² Concetto, tra l'altro, profondamente modernista (a cominciare dalla poetica di Proust).

Come vi sono reliquie del passato nel presente, così vi sono dei resti del presente nel passato. Ciò significa, in altre parole, che il reale eccede costitutivamente se stesso, che vi è sempre nel presente qualcosa che non riusciamo ad afferrare e a vivere e che rimane pertanto inespugnabile e non vissuto³¹³.

Le potenzialità del testo aperto sono perseguite, secondo Meghan Swift, anche tramite la strategia narrativa del manoscritto, adottata ad esempio in *Povest*:

this means writing that is caught 'in process' and with no set limits, with every tale containing the kernel of another tale. [...] In 'The Tale', the story itself takes on the properties of a draft copy, with the opportunity to perpetually elaborate, extend and continue writing³¹⁴.

Il motivo del ritorno della voce, 'miracolo' che prefigura modi di sentire e rammentare ancora a venire («чудо их завтрашнего способа чувствования и запоминания»), compare nello spettacolo sacrifico di y-3:

Стекла плющатся потоками ртутного студня, перед окнами с охалками огромного воздуха ходят березы и всюду им сорят, осыпая косматые водопады, а музыка знай отвешивает поклоны направо и налево и все что-то с дороги обещает. И замечательно, всякий раз, как кто-нибудь пробует усомниться в честности ее слова, играющий обдаёт маловера каким-то неожиданным, упорно возвращающимся чудом в звуках. Это чудо его собственного голоса, то есть чудо их завтрашнего способа чувствования и запоминания. Сила этого чуда такова, что она шутя могла бы раскроить таз фортепьяну, попутно сокрушив кости купечеству и венским стульям, а она рассыпается серебристою скороговоркой и звучит тем тише, чем чаще и шибче возвращается (PSSPa 3, 137, *Povest*).

Y-3 raccoglie e interpreta varie delle posizioni poetiche di Pasternak, a cominciare dall'impossibilità di un autoannientamento completo tramite il quale raggiungere la salvezza nel dono all'Altro (y-3 si vende all'asta come proprietà assoluta di un acquirente e dona il ricavato ai 'bassifondi' della città, tuttavia il suo intento filantropico provoca soltanto sommosse e violenza). Può essere fatta risalire a Rainer Maria Rilke³¹⁵ (cfr. *passim* §4.3.3.) la profonda convinzione che il poeta presta la propria voce – la voce dell'umanità («Не голос ли

³¹³ G. AGAMBEN, *La lingua che resta*, cit., pp. 120-121.

³¹⁴ M. SWIFT, *Writing the Manuscript*, cit., p. 51.

³¹⁵ R.M. RILKE, *Poesie 1907-1926*, trad. G. Cacciapaglia e A. Giavotto Künkler, Einaudi, Torino 2014, p. 325.

человечества рассказал ему о мелькающей в смене поколений земле?» PSSPa 3, 137, *Povest'*) – alla terra, povera di parole e infinitamente ricca di significato: «Все это сплошь и без изъятий — непреложное искусство, все оно говорит о бесконечностях по нашепту границ, все рождается из богатейшей, бездонно-задушевной земной бедности» (PSSPa 3, 137, *Povest'*).

Tratti di apertura e incompletezza rappresentano una strategia compositiva 'programmatica' anche nel caso di Pil'njak, afferma Natal'ja Grjakalova: «Пильняк строит модель дисгармонического, находящегося в становлении мира, и потому создаваемая им повествовательная конструкция динамична, открыта навстречу “полифонии” этого становящегося мира и принципиально не завершена»³¹⁶. Pil'njak si esprime nel modo più diretto su questo aspetto della sua poetica nel finale del racconto *Tri brata* (Tre fratelli, 1923): «Здесь я кончаю свой рассказ. Дело в том, что если искусство все, что я взял из жизни и слил в слова, как это есть для меня, то каждый рассказ всегда бесконечен, как беспредельна жизнь»³¹⁷. Questa caratteristica può essere ascritta anche all'influenza esercitata sullo scrittore dalla tradizione narrativa popolare, suscettibile di propagarsi in innumerevoli versioni, prolungamenti, espansioni, a seconda degli interpreti e del pubblico, al quale la storia veniva di volta in volta adattata, inglobando aspetti della loro quotidianità, storia, geografia. Alla nozione di testo aperto e alla narrativa popolare si unisce bene la posizione 'conciliarista' (relativa alla *sobornost'*) reclamata da Pil'njak nelle dichiarazioni sulla sua pratica letteraria.

La propulsione autorigenerante del testo catalizza la tensione violenta dell'epoca e la trasforma nel lavoro di decodifica destinato al lettore. Affinché resti creativa l'opera deve continuare a opporre una resistenza sotto forma di attrito ermeneutico. La riformulazione è necessaria per conservare lo sforzo nell'atto di lettura, visualizzazione, percezione. I punti ambivalenti sono i più fertili del testo, simile, per servirci di una bella metafora di Benjamin, «a quei semi rinchiusi per migliaia d'anni senz'aria nelle camere delle piramidi, che hanno mantenuto il loro potere di germinazione sino al giorno d'oggi»³¹⁸. Lo studioso ci offre ancora

³¹⁶ N. GRJAKALOVA, *Bessjužetnaja proza Borisa Pil'njaka 1910-ch načala 1920-ch godov*, "Russkaja literatura", 1998, 4, p. 29.

³¹⁷ B. PIL'NJAK, *Nikola-na-posad'jach. Rasskazy. Kniga 3*, Krug, Moskva – Peterburg 1923, p. 243. Tynjanov definisce la scrittura di Pil'njak *kuskovaja* (spezzettata), e si esprime negativamente su quella che considera una serie di borbottii di uno scrittore-frana (*opolzen'*) (JU. TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja*, cit., pp. 162-163).

³¹⁸ W. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 326.

una volta delle angolazioni preziose per inquadrare la questione. Si rende anzitutto obbligatoria una distinzione tra il consumo dell'informazione e la fruizione del racconto:

L'informazione si consuma nell'istante della sua novità. Vive solo in quest'attimo, a quest'attimo deve interamente consegnarsi e spiegarsi senza perder tempo. Non così il racconto: questo non si esaurisce. Esso conserva la propria forza raccolta e sa dispiegarsi anche dopo lungo tempo³¹⁹.

Questa ricchezza deriva sì dall'essenza dell'arte narrativa, ma dipende anche dalla scelta dell'autore di prendere su di sé questa liberazione del testo, il suo 'dispossessionamento'³²⁰: «È infatti, già la meta dell'arte di narrare, lasciare libera una storia, nell'atto di riprodurla, da ogni sorta di spiegazioni»³²¹. Ciò è di importanza capitale soprattutto per la didattica della letteratura, auspicabilmente immune a un'ermeneutica della definizione che mira soltanto a riportare l'ambivalenza del testo nello spazio della monovalenza (o, al massimo, della polivalenza). La pratica di ridurre il testo a ciò che esso o, peggio, l'autore 'vuole dire', neutralizza la carica sprigionata dal processo poetico, e così facendo elimina «l'inquietudine del linguaggio»³²² per reinscrivervi i principi di coerenza, «identità, equivalenza, rifrazione dell'identico»³²³ cui la poesia si sottrae costantemente. L'instabilità del segno è in ultima analisi indispensabile al passaggio dalla decostruzione alla costruzione e quindi a una nuova decostruzione di cui si nutre il circolo testuale³²⁴. Nel suo saggio *Literature and Ecology* William Rueckert riflette su questo processo in termini ecocritici, in linea con la sua concezione dei testi letterari come piante verdi, riconoscendo loro la capacità di innescare una fotosintesi clorofilliana della semiosi:

To charge the classroom with ecological purpose one has only to begin to think of it in symbiotic terms as a cooperative arrangement which makes it possible to release the stream of energy which flows out of the poet and into the poem, out of the poem and into the readers, out of the

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Per la discussione di questo termine cfr. §2.3.3.

³²¹ W. BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 325.

³²² U. GALIMBERTI, *Il corpo*, cit., p. 540.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Scarry sostiene che il segno rende possibile «the partial deconstruction of making into unmaking» (E. SCARRY, *The Body in Pain*, cit., p. 180) proprio in virtù della sua intrinseca instabilità.

readers and into the classroom, and then back into the readers and out of the classroom with them, and finally back into the other larger community in a never ending circuit of life³²⁵.

La decodifica del testo poetico-letterario crea lavoro invece di disperderlo nell'ambiente come i processi entropici. In tal modo il testo artistico si presenta come l'unico processo – o in ogni caso uno tra i pochi – in cui l'uomo crea qualcosa di un ordine di complessità superiore, che non trova soluzione univoca e in questo modo resta attivo nel sistema della cultura, fonte rinnovabile di significato³²⁶. Rueckert si basa inoltre su alcune riflessioni dell'architetto e paesaggista Ian McHarg per delineare la nozione di neghentropia – in scienze conosciuta anche come entropia negativa³²⁷ o sintropia³²⁸ – letteraria: «McHarg says that symbiosis makes negentropy possible; he identifies negentropy as the creative principle and process at work in the biosphere which keeps everything moving»³²⁹. L'autore e il lettore agiscono come un prisma in cui il mondo si rifrange e si ricompone sotto forma di opere e manufatti, immagazzinando energia e creando lavoro. Si tratta di una dinamica 'paradossale', come la definisce Gasparov, per cui più è accentuata l'apertura del testo a infinite interpretazioni, «в силу неисчерпаемых потенциалов взаимодействия составляющих этот смысл компонентов и источников»³³⁰, più si intensifica la sua coesione ermeneutica:

Внесение все новых элементов не размывает границы текста, а, напротив, увеличивает число и интенсивность ассоциативных связей внутри текста и тем самым утверждает его целостность. Чем более повышается “давление” материала, спрессованного в герметической рамке текста, тем более мощно текст заявляет о себе как о единстве, в котором этот материал конденсируется и переплавляется³³¹.

³²⁵ W. RUECKERT, *Literature and Ecology* in C. Glotfelty, H. Fromm, eds., *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens – London 1996, p. 121.

³²⁶ La massima espressione di questa dinamica sono i miti.

³²⁷ E. SCHRÖDINGER, *Che cos'è la vita? La cellula vivente dal punto di vista fisico*, trad. M. Ageno, Adelphi, Milano 1995, pp. 122-123.

³²⁸ G. VATINNO, *Luigi Fantappiè e la sintropia ovvero dell'ordine del mondo*, “Luce e Ombra”, 113, III, 2013.

³²⁹ W. RUECKERT, *Literature and Ecology*, cit., p. 120. A proposito di entropia negativa in rapporto all'opera di uno dei massimi esponenti del modernismo inglese si veda C. OUDART, *T.S. Eliot and the Paradoxes of Entropy* in H. Aji, et al., eds., *T.S. Eliot agoniste*, Éditions Rue d'Ulm, Paris 2024.

³³⁰ B. GASPAROV, *Posleslovie*, cit., p. 283.

³³¹ Ivi, p. 285.

Schwab sviluppa questa linea di pensiero esplorando ulteriormente l'influenza ad ampio raggio del testo sul mondo extraletterario, ben al di là della lettura e dei lettori:

This transformational power of literature is not confined to the actual reading experience. Rather, the latter functions as a catalyst for transformations that unfold beyond the narrower confines of specific literary encounters. These transformations extend over time and unfold in close relation to other experiences, including aesthetic ones³³².

La condizione per proiettare la propria tensione euristica oltre ai confini del testo (spaziali, temporali, culturali) – Schwab parla di «literary transference»³³³ – viene individuata nell'indeterminatezza concettuale, altra nozione mediata dal campo scientifico:

Conceptual indeterminacy is [...] the essential quality of experimental systems because it facilitates emergence. In literature, conceptual indeterminacy generates transformational effects and becomes a precondition for the emergence of new forms. Indeterminacy operates like a virtual blank screen that generates a free flow of projection, affect, and unconscious transference, thus engaging readers in the co-construction of virtual textual spaces³³⁴.

Come già accennato, sono gli spazi di incongruenza e scarto a sollecitare direttamente l'intervento del lettore, la messa a punto di quello che Schwab chiama lo spazio virtuale del testo a partire da una base pressoché bianca («virtual blank screen») in cui ognuno legge quanto gli riecheggia dentro, emerso dal passato della memoria fisica e collettiva³³⁵. Ancora una volta questa caratteristica può essere collegata a un concetto sviluppato dalla fisica quantistica: il principio di indeterminazione di Werner Heisenberg, per cui non si possono mai conoscere simultaneamente la posizione e la velocità di un elettrone³³⁶. Come il fisico che osserva

³³² G. SCHWAB, *Imaginary Ethnographies*, cit., p. 5.

³³³ Ivi, p. 7.

³³⁴ Ibidem.

³³⁵ Marcel Proust in tal senso definisce l'opera letteraria un dispositivo ottico: «En réalité, chaque lecteur est quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci et *vice-versa*» (M. PROUST, *Le temps retrouvé*, t. 2, Gallimard, Paris 1927, p. 70).

³³⁶ «Viewing literature as an experimental system to write the future must, as I argued earlier, include the reader since a text in itself is nothing but a generative matrix, frozen in a mode of virtuality. It is the dialogical process between text and reader that composes the experimental system. Not unlike the Heisenbergian scientific object, a literary object is highly sensitive to what readers bring to it» (G. SCHWAB, *Imaginary Ethnographies*, cit., p. 14). Il principio di indeterminazione è formulato nel saggio del 1927 W. HEISENBERG, *The Physical Content of Quantum Kinematics and Mechanics*, "Zeitschrift für Physik", 43, 1927.

l'elettrone ne influenza il comportamento, così il testo risponde alle sollecitazioni del lettore mostrandogli questo o quel lato di sé (e soprattutto del lettore stesso).

A partire dai recessi dell'inconscio individuale lo spazio letterario arriva a rivendicare la dimensione più ampia delle sfere 'rifiutate' dalla coscienza sociale. È, questa, una vecchia tesi avanzata dalla critica marxista e psicanalitica³³⁷, come anche da Bachtin e da molte correnti critiche odierne. Tra queste si situa sicuramente l'ecocritica, interessata anzitutto alla neutralizzazione, in questo quadro, della contrapposizione tra uomo e natura:

As an ecological force within culture, literature is a medium that represents the exclusions of the cultural system and symbolically reintegrates the nonintegrated into language and discourse. The neglected relationship between culture and nature is one of these exclusions, and its symbolic empowerment is a major function of literary creativity and of the larger process of cultural criticism and cultural self-renewal that literary texts perform³³⁸.

Va tuttavia considerato che, stando alla teoria dell'intra-azione sfruttata nel corso di questo capitolo, la relazione uomo-natura non è di fatto postulabile: uomo e mondo, cultura e natura, come visto dai testi, non si rispecchiano vicendevolmente, ma si definiscono nel loro passaggio, scambiandosi continuamente di posto e di ruolo.

Resta da affrontare la sfera dell'incomunicabile, continuamente chiamata in causa nei racconti di Pasternak, Babel' e Pil'njak. Da un lato, come abbiamo evidenziato, il superamento della funzione comunicativa del linguaggio porta il testo a farsi portavoce della sua dimensione materiale mediante quel procedimento di trasmutazione linguistica grazie al quale, a detta di Barthes, emerge un nuovo «état philosophique de la matière langagière; cet état inouï, ce métal incandescent, hors origine et hors communication, c'est alors *du* langage, et non *un* langage»³³⁹. In secondo luogo le allusioni indirizzano a una visione non-sintetica della realtà (letteraria o meno), che invita a evadere dal discorso metafisico e a permanere nell'indeterminazione. Cosa dice il testo quando si propone di custodire l'indicibile? Ci viene nuovamente in aiuto Agamben: «La lingua della poesia è l'incomunicabile che resta dopo che ogni comunicazione è stata sospesa e disattivata, il resto imparlabile che eccede ogni idioma e ogni scambio

³³⁷ Oltre a Marcuse, György Lukács e Francesco Orlando, tra i tanti.

³³⁸ H. ZAPE, *Creative Matter and Creative Mind*, cit., p. 66.

³³⁹ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 51.

linguistico – in questo senso [...] la lingua morta che abita e resiste in ogni lingua che diciamo viva»³⁴⁰. L'impossibilità di esaurire l'espressione, che coincide con la soglia vitale a partire dalla quale ogni enunciazione si fa dicibile (e non con un presunto limite strutturale), emerge a varie riprese, più o meno esplicite, in *Detstvo Luvers*:

«Выиграно задержусь на Благодати жди концу Страстной если...»; остального нельзя было прочесть: депеша была загнута с уголка (PSSPa 3, 41, *Detstvo Luvers*)³⁴¹.

Очевидно, покойный произвел когда-то на эту маленькую женщину особо глубокое и неизгладимое впечатление. У впечатлений этого рода есть имя. [...] Он ошибался. То впечатление, которое он предположил, к делу нисколько не шло. Он не ошибся. Впечатление, скрывавшееся за всем, было неизгладимо (PSSPa 3, 84-85, *Detstvo Luvers*).

Rispetto all'ultima citazione, posta in conclusione al racconto, possiamo riportare le parole di Bachtin sul modo in cui «l'atto morale alle sue vette realizza un valore che si può soltanto compiere, ma che è impossibile esprimere e conoscere in un concetto adeguato»³⁴². L'esempio più interessante, non da ultimo per il parallelismo con altri codici semiotici, si trova forse nelle riflessioni sugli esercizi di algebra assegnati a Ženja:

Метель постепенно унималась. Десятичные дроби были ей в полную новинку. Справа не хватало полей. Она решила начать сызнова, писать мельче и поверять каждое звено. На улице стало совсем тихо. Она боялась, что забудет занятое у соседней цифры и не удержит произведения в уме. «Окно не убежит, — подумала она, продолжая лить тройки и семерки в бездонное частное, — а их я вовремя услышу: кругом тишина; подымутся не скоро: в шубах, и мама беременна; но вот в чем штука: 3773 повторяется, можно просто переписывать или сводить». Вдруг она припомнила, что Диких ведь и впрямь говорил ей нынче, что «не надо делать, а просто бросать прочь их». Она встала и подошла к окну (PSSPa 3, 73, *Detstvo Luvers*).

³⁴⁰ G. AGAMBEN, *La lingua che resta*, cit., pp. 137-138.

³⁴¹ Cfr. in *Doktor Živago*: «Дальше шло несколько вымаранных строк. Потом следовало: “Зачеркнула, потому что глупо в записке. Наговоримся с глазу на глаз. Тороплюсь, бегу доставать лошадь. Не знаю, что придумать, если не достану. С Катенькой будет трудно...” Конец фразы стерся и был неразборчив» (PSSPa 4, 389). Per una riflessione sul fenomeno della pagina e della scrittura si veda S. WITT, *Creating Creation. Readings of Pasternak's Doktor Živago*, Almqvist och Wiksell International, Stockholm 2000, p. 21 ss.

³⁴² M. BACHTIN, *Il problema della creazione letteraria* in ID., *Estetica e romanzo*, trad. C. Janovič, Einaudi, Torino 1997, p. 12.

Il calcolo periodico previsto dalle frazioni decimali è uno dei tanti motivi che sembrano suggerire una riflessione sulla sfera dell'illimitato («безграничное»)³⁴³ e sui numeri irrazionali (quelli in cui il quoziente non si può semplicemente ripetere), in particolare sul numero π e il concetto di sezione aurea³⁴⁴, attinente a una visione di unità cosmica tra prosaico e poetico, animato e inanimato, umano, vegetale e verbale.

In Pil'njak il tema dell'indicibile si inserisce nel discorso sulla natura necessariamente incompleta di ogni testo e dello stesso processo di scrittura, condiviso non solo tra i partecipanti della tradizione scrittoria, ma delegato ai singoli interpreti-lettori. Nell'unico racconto della raccolta *Rasplēsnuoe vremja* espunto dal *Sobranie sočinenij*, Pil'njak pone al centro di una riflessione sulla difficoltà espressiva l'immagine fortemente canonizzata della luna, denudando così il procedimento materiale della scrittura e il funzionamento situato del 'fatto letterario' (in particolare la sua sin-funzione):

луна — как рубль (если луна в море отражается, можно сказать — “рубль луны разменен на серебряные пятаки водою”, — это хорошо сказано, луна, как горшок, — нет, не придумаешь, все сказано), какое слово ни придумай, — все перебрали. Так я и не придумал слова для луны (Pil'njak, RV 49, *Neroždennaja povest*).

Grjakalova commenta il passaggio enfatizzando il modo in cui il contenuto del racconto emerga contemporaneamente agli interrogativi che il narratore si pone e condivide, scrivendo di ciò di cui normalmente si tace³⁴⁵: «С помощью слов автор помогает восстановить те состояния, которые были когда-то пережиты и стали значимыми, воплотясь в слово. Текст хранит в себе память тела»³⁴⁶. Il nesso tra parola poetica e memoria fisica portato alla luce da Kristeva e Toporov si conferma come polo di interesse condiviso da Pil'njak, il cui testo, per Grjakalova,

³⁴³ J. COPPER, Kotik Letaev A. *Belogo i Detstvo Luvers B. Pasternaka: dvojnoe videnie russkogo avangarda* in B. Averin, red., *Russkaja literatura XX veka. Issledovanija amerikanskich učënych*, Petro-RIF, Sankt-Peterburg 1993, p. 99.

³⁴⁴ Per un'analisi più ampia si veda K. POLAKOVA, *Ti sono già venute le parole? Silenzi, corpi e contaminazioni nell'Infanzia di Ljuvers di Boris Pasternak* in L. Piccolo, A. Accattoli, a cura di, *20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo*, TrE-Press, Roma 2022, pp. 118-119.

³⁴⁵ Il tema è ugualmente al centro dello scambio di lettere tra i personaggi nel racconto *Rasplēsnuoe vremja*.

³⁴⁶ N. GRJAKALOVA, *Mir pis'ma. (Človek, pišuščij v proze Borisa Pil'njaka 1920-ch godov)* in IMLI im. M. Gor'kogo RAN, *Boris Pil'njak: opyt segodnjašnego pročtenija. Po materialam naučnoj konferencii, posvjašennoj 100-letiju so dnja roždenija pisatelja*, Nasledie, Moskva 1995, p. 86.

рождается и вырастает на пересечении телесного и символического (языки культуры, социальные ритуалы, различные дискурсивные практики). Подобно тому, как оказывались амбивалентными голоса эпохи и звуки стихии (аббревиатуры и вой метели), говорящие друг через друга, так через письмо проговаривается телесность. Творчество – это всматривание в мир и вслушивание в его голоса-языки, попытка уловить то, что стоит за ними³⁴⁷.

Anche i racconti di Pasternak sono pieni di personaggi che scrivono lettere (*Pis'ma iz Tuly*), annunci (*Apellesova čerta*) e altri racconti (*Povest'*). Non c'è da stupirsi se la storia di Serëža su y-3 sia ricca di riflessioni metapoetiche. L'autore di secondo grado formula – tramite la presenza di un artista di terzo grado, y-3 stesso! – la sua visione del *poetičeskij priznak* (segno poetico):

Это — образы, то есть чудеса в слове, то есть примеры полного и стрелоподобного подчиненья земле. И значит, это — направленья, по которым пойдет их завтрашняя нравственность, их устремленность к правде. Но как странно, видимо, переживал все этот человек. Точно кто попеременно то показывал ему землю, то прятал ее в рукав, и живую красоту он понял как предельное отличие существованья от несуществованья. В том-то и новизна его, что эту разницу, мыслимую не долее мгновенья, он удержал и возвел в постоянный поэтический признак (PSSPa 3, 137, *Povest'*).

Continuando a tessere il filo dell'«insopportabile» risalente al primo racconto pubblicato (*Apellesova čerta*) e, forse, a molto prima, agli stati estremi di alcuni personaggi di Dostoevskij (Myškin e Kirillov, in particolare) la bellezza e l'arte si situano nel salto dall'esistenza alla non-esistenza, nella zona di confine di massima tensione appena precedente alla definizione e non più appartenente al regno del non-essere. Sostare in questo interstizio risveglia la questione del soggetto a grado zero prospettato da Ricoeur nel suo saggio sull'identità del personaggio nella letteratura del Novecento:

Chi può essere ancora *Io* quando il soggetto dice di non essere nulla? Questo «Io non sono nulla» [...] rende perfettamente chiara l'inadeguatezza della categoria della sostanza e del suo schema, della permanenza nel tempo in rapporto alla problematica del sé. È qui che dimora la forza catartica di quest'esperienza del pensiero, prima di tutto in una prospettiva speculativa ma

³⁴⁷ Ivi, p. 87.

anche, di conseguenza, esistenziale: in particolare, potrebbe darsi che le trasformazioni più drammatiche dell'identità personale debbano attraversare questa prova dell'annullamento dell'identità-permanenza³⁴⁸.

In questo processo di scoperta del soggetto poetico per via del suo annullamento – nel rispetto del classico percorso iniziatico, d'altronde – traspare in filigrana la poetica dell'agnizione-sparizione dichiarata in *Vozdušnye puti* nonché in altre sedi³⁴⁹. Questa condizione di privazione estrema come fonte di abbondanza emerge anche nella prosecuzione del passaggio in *Povest'*: «Но где он мог видеть эти явления и исчезновения? Не голос ли человечества рассказал ему о мелькающей в смене поколений земле?» (PSSPa 3, 137, *Povest'*). L'arte, abbiamo già citato, esprime l'infinito sfiorando i limiti e nasce dalla ricchissima, profondissima povertà della terra, immagine che ricorda le riflessioni di Valerij Podoroga sulla relazione tra un corpo-immagine visibile e un corpo-sapere invisibile nel loro legame attraverso la lingua³⁵⁰. Lo stesso movimento, ma con un significato completamente diverso e potremmo dire contrario, viene assegnato alla lingua, o meglio alla parola, la parola poetica, da Rilke nella nona elegia duinese, in cui appare l'angelo – più vicino agli angeli dell'islam che a quelli del cristianesimo – mediatore tra la dimensione del visibile e dell'invisibile³⁵¹. Qui il visibile sfugge alla lingua e viene detto nella sua ambivalenza, custodito ormai nella sua forma invisibile dalla poesia:

Anche il viandante, dalla china, lungo il ciglio del monte,
una manciata di terra non reca, a tutti indicibile, giù nella valle,
ma una parola da lui conquistata, pura, la gialla e azzurra
genziana. Siamo *qui* forse per dire: casa,
ponte, fontana, porta, brocca, albero da frutto, finestra,
– al più: colonna, torre... ma per *dire*, comprendilo,
per dire *così* come persino le cose intimamente mai
credettero d'essere³⁵².

³⁴⁸ P. RICOEUR, *L'identità narrativa*, cit., p. 103.

³⁴⁹ Si veda M. CARAMITTI, *Vozdušnye puti*, cit., p. 62.

³⁵⁰ V. PODOROGA, *Fenomenologija tela. Vvedenie v filosofskuju antropologiju*, Ad Marginem, Moskva 1995, p. 52.

³⁵¹ Titolo di una raccolta degli appunti di Merleau-Ponty (M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964).

³⁵² R. RILKE, *Poesie 1907-1926*, cit., pp. 321, 323.

[...]

Terra, non è questo che vuoi: *invisibile*

sorgere in noi? – Non è il tuo sogno questo,

d’essere una volta *invisibile*? – Terra! invisibile!

Che cosa, se non metamorfosi, è il compito a cui ci solleciti³⁵³?

In questo caso rendere invisibile non equivale a un’astrazione, ma alla trasfigurazione del canto, che tuttavia mantiene la dimensione materiale della musicalità e la dimensione individuale del rapporto partecipativo e performativo proprio alla poesia. Così la parola poetica presta rifugio alla parte più essenziale e materiale, semplice eppure arcana (non passibile di sintesi), dell’esperienza umana.

Sono gli uomini a mostrare i fiori e gli sterpi, le cose semplici del mondo visibile all’angelo. Può allora l’invisibile essere la parola, la parola poetica? Riformulando con il poeta al posto dell’angelo, egli chiede alla terra se vuole essere poetata, e tesse i fili del visibile in un canto invisibile. La sparizione temporanea è nascita al tempo poetico. E dunque il visibile e l’invisibile di Rilke, la zona codificata e non codificata della semiosfera, quella del proprio e dell’altrui, la dinamica tra vita e morte nel grottesco, le spinte centripete e centrifughe della natura e della cultura, i generi alti e bassi, classici e periferici, la spinta uguale e contraria verso il familiare e l’ignoto, le varie forme che assume la cultura intra-agendo con la natura, il testo con la memoria inconscia del collettivo. Tutto appare nel chiarore, ma non lo si riesce a dire, perché si può solo ridire in infiniti modi: solo ciò che è mortale e mutabile può susseguirsi all’infinito.

Se resta vero che «nella nostra cultura moderna l’ermeneutica della diffidenza è divenuta il percorso obbligato per una ricerca dell’identità personale»³⁵⁴, afferma Ricoeur, la letteratura offre tuttavia uno spazio per pensarsi altri:

La ricezione del racconto da parte del lettore è il luogo di un’identificazione che si configura in molteplici modalità. Ci troviamo così di fronte a una situazione per lo meno singolare: è dall’inizio della nostra analisi che ci interroghiamo su cosa significhi identificare una persona, identificarsi, essere identico a se stesso, ed ecco che, sulla via dell’identificazione del sé, si

³⁵³ Ivi, p. 325.

³⁵⁴ P. RICOEUR, *L’identità narrativa*, cit., p. 103.

insinua l'identificazione con un altro [...]: appropriarsi di una figura di personaggio per mezzo dell'identificazione significa sottomettersi al gioco delle variazioni immaginarie, che diventano così variazioni immaginarie del sé. Questo gioco inverte la celebre affermazione di Rimbaud (che ha più di un significato): *Je est un autre*³⁵⁵.

Da questo impulso derivano parzialmente le dinamiche di scomparsa e agnizione in Pasternak, di ossessione dell'inautenticità in Pil'njak, della giostra di istanze narrative in Babel', della ricerca di un'identità complessa, sempre estranea a sé stessa in ognuno di essi.

³⁵⁵ Ivi, p. 102.

5. Conclusione

Jean-Paul Sartre considera il linguaggio parte del corpo, strumento dell'arsenale di cui disponiamo per proteggerci in momenti di pericolo, come in passato poteva esserlo un ramo, un martello o un'ascia, in breve, una funzione che il corpo, con il tempo, ha integrato nella propria struttura:

Ainsi du langage: il est notre carapace et nos antennes, il nous protège contre les autres et nous renseigne sur eux, c'est un prolongement de nos sens. Nous sommes dans le langage comme dans notre corps; nous le sentons spontanément en le dépassant vers d'autres fins, comme nous sentons nos mains et nos pieds; nous le percevons, quand c'est l'autre qui l'emploie, comme nous percevons les membres des autres. Il y a le mot vécu, et le mot rencontré. Mais dans les deux cas, c'est au cours d'une entreprise, soit de moi sur les autres, soit de l'autre sur moi. La parole est un certain moment particulier de l'action et ne se comprend pas en dehors d'elle¹.

Sull'intra-azione tra corpo e linguaggio, corpo e arte si esprime in termini simili, a qualche anno di distanza, Maurice Merleau-Ponty. Il filosofo adopera l'espressione 'significati vissuti' (*significations vécues*) in cui riecheggia la parola vissuta (*mot vécu*) di Sartre:

Système de puissances motrices ou de puissances perceptives, notre corps n'est pas objet pour un «je pense»: c'est un ensemble de significations vécues qui va vers son équilibre. Parfois se forme un nouveau nœud de significations: nos mouvements anciens s'intègrent à une nouvelle entité motrice, les premières données de la vue à une nouvelle entité sensorielle, nos pouvoirs naturels rejoignent soudain une signification plus riche qui n'était jusque-là qu'indiquée dans notre champ perceptif ou pratique, ne s'annonçait dans notre expérience que par un certain manque, et dont l'avènement réorganise soudain notre équilibre et comble notre attente aveugle².

I campi di percezione afferrati dall'esperienza estetica sono uno dei modi in cui l'umanità arricchisce e riorganizza il corpo 'proprio', il corpo vissuto (*Leib*).

¹ J.-P. SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris 1948, p. 26.

² M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945, p. 179.

Uno dei percorsi ad emergere dal corpus in questa direzione che il lavoro ha cercato di mettere in rilievo è quello dell'ambivalenza come principio vitale dell'esperienza (etica, estetica, testuale). Aleksandr Voronskij, tra i tanti, rimprovera Pil'njak per non aver dato forma a una visione sintetica e unitaria (*edinaja*) del mondo, capace di riunire in un'unica opera e in un unico sistema estetico – interpretato come coincidente con un sistema di valori e di pensiero – tutta l'eterogeneità dei temi e delle posizioni da lui rappresentate:

Нужно более углубленное, органическое проникновение в нашу эпоху, чтобы связать все в *одно, единое*. И тут вопросы об интернациональном и национальном, о Дарвине и Егории, о курной избе и электрификации нужно решать, а не сталкивать и не сбивать их в одну кучу. Это совсем не безразлично для нынешнего художника и для художественного творчества – иметь или не иметь *единое* эмоциональное, широкое проникновение в существо, в душу нашей революции, иметь или нет *одну* сердцевину и соответственную теоретическую ясность³.

Michail Golubkov mostra invece come una simile totalità fosse fuori delle possibilità, e, soprattutto, delle aspirazioni letterarie di Pil'njak, oltre a ricondurre la tendenza centripeta cui fa appello Voronskij alle opere del realismo, dapprima, e del realismo socialista in seguito:

Суть в том, что Пильняк органически не мог принять для себя своеобразного “идеологического центра”, раз и навсегда определенной и четкой точки зрения, прямой и однозначно выраженной “авторской позиции”. Такая точка зрения характерна как раз для реалистической эстетики вообще, и она все более и более превращается в точно заданный “идеологический центр”, который мыслился как первейшая основа социалистического реализма, ибо его цель – “создать путем художественного творчества такой идеологический центр, который стоял бы выше этой действительности, который подтягивал бы ее вверх, который позволил бы заглядывать в будущее”⁴.

³ A. VORONSKIJ, *Stat'i. Andrej Belyj, Evgenij Zamjatin, Isaak Babel', Boris Pil'njak*, Ardis, Ann Arbor 1980, p. 151. Il corsivo è mio, KP.

⁴ M. GOLUBKOV, *Ėstetičeskaja sistema v tvorčestve Borisa Pil'njaka 20-ch godov* in IMLI im. M. Gor'kogo RAN, *Boris Pil'njak: opyt segodnjašnego pročtenija: po materialam naučnoj konferencii, posvjašennoj 100-letiju so dnja roždenija pisatelja*, Nasledie, Moskva 1995, p. 4.

L'ambivalenza non si trasmette soltanto a livello di visioni incompatibili e di contrasti compositivi e stilistici, ma anche a livello sintattico – con costruzioni ‘scorrette’ – e persino ortografico, come osserva Natal’ja Grjakalova:

Автор намеренно сохраняет орфограмму «мятель» как характерное блоковское написание [...]. Этот прием позволяет писателю оживить семантическую энергию внутренней формы слова и соотнести его семантику с понятиями «смятение», «мятеж», включив тем самым недавнюю традицию в контекст актуального осмысления. В пределах текста писатель постоянно играет смыслами, употребляя разное написание, подрывая веру в однозначные определения и оставляя открытым вопрос о «правильном» варианте⁵.

D'altronde la lingua di Pil'njak non è la sola a essere considerata erronea da un punto di vista grammaticale: Vladimir Weidle rimprovera a Pasternak di non usare correttamente gli accenti e il lessico⁶. Sul versante opposto della critica, Maksim Šapir studia gli ‘errori’ del linguaggio poetico di Pasternak su molteplici livelli (sintattico, semantico, morfologico e prosodico), partendo dal presupposto dell’alta informatività del *šum* (‘rumore’, ‘interferenza’), come definito da Jurij Lotman⁷, e dunque dell’ ‘errore’, rispetto al ‘messaggio’:

[Д]ело не в том, что какой-то фрагмент текста не допускает верной интерпретации, – дело в том, что он объективно допускает интерпретацию неверную. Именно ощущение неадекватности вторых и «третьих смыслов» позволяет нам выделять оговорки среди других случаев неоднозначности. Разумеется, это ощущение может сбивать с толку: насчет авторского замысла нам дано лишь строить догадки. Наивно было бы верить, что в поэтическом тексте намеренное належно отличается от ненамеренного⁸.

⁵ N. GRJAKALOVA, *Literatura i istorija*, Nauka, Moskva 2001, p. 431.

⁶ V. WEIDLE, *The Poetry and Prose of Boris Pasternak* in D. Davie, A. Livingstone, eds., *Pasternak. Modern Judgements*, Macmillan, London 1969, p. 111.

⁷ «Шумом с точки зрения теории информации называют вторжение беспорядка, энтропии, дезорганизации в сферу структуры и информации. [...] Одна из основных функций культуры — противостоять наступлению энтропии. Искусству в этом деле отведена особая роль. [...] Искусство — и в этом проявляется его структурное родство с жизнью в природе — обладает способностью преобразовать шум в информацию, усложняет свою структуру за счет корреляции с внешней средой (во всех других системах всякое столкновение с внешней средой может привести лишь к затуханию информации)» (JU. LOTMAN, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970, pp. 98-99).

⁸ M. ŠAPIR, «...a ty prekrasna bez izvilin...». *Ėstetika nebrežnosti v poëzii Pasternaka*, “Novyj mir”, 7, 2004, p. 149.

L'interpretazione 'giusta' è l'interpretazione ambivalente.

Babel', dal canto suo, nota Zsuzsa Hetényi, oltre a porre l'ambivalenza bachtiniana alla base della poetica di *Konarmija*⁹, sfrutta il procedimento della datazione per aumentare l'indeterminatezza e il disorientamento:

В «Конармии» Бабеля подчеркивается нехронологический порядок новелл — для этого поставлены даты. Они, естественно, выполняют функцию следования исторической точности, которая сразу же нарушается. Это нарушение, «неточность», передается именно «точностью» дат, что создает хиастическую амбивалентность¹⁰.

Il ciclo in tal senso non è subordinato al principio cronologico, ma piuttosto, si potrebbe persino affermare, a quello anti-cronologico. L'ordine non può essere stabilito in modo oggettivo e definitivo e la prepotente presenza della materialità del corpo e dell'esperienza dei sensi suggerisce uno stato perennemente inconcluso del testo. Nella sua brillante introduzione alla traduzione dei racconti di Babel', Lionel Trilling mette in luce l'effettiva minaccia per l'ideologia sovietica incarnata da un testo come *Konarmija* e dalla sua estetica dell'intensità e dell'ambiguità:

But no reason for the last stage of the extinction of Isaac Babel is needed beyond that which is provided by his stories, by their method and style. If ever we want to remind ourselves of the nature and power of art, we have only to think of how accurate reactionary governments are in their awareness of that nature and that power. It is not merely the content of art that they fear, not merely explicit doctrine, but whatever of energy and autonomy is implied by the aesthetic qualities a work may have. Intensity, irony, and ambiguousness, for example, constitute a clear threat to the impassivity of the State. They constitute a secret¹¹.

La serietà dei dibattiti critici intorno alle intenzioni di questo o quell'autore – negli anni Venti acceso e fatale nei confronti di Babel' e Pil'njak, ugualmente aspro dopo il 1956 nel caso di Pasternak – riflette effettivamente la serietà delle ripercussioni reali dell'opera sulla vita degli

⁹ Z. HETENYI, *Bloki, paralleli i konceptual'nye kody cikla Isaaka Babelja «Konarmija»* in E. Pogorel'skaja, red., *Isaak Babel' v istoričeskom i literaturnom kontekste: XXI vek. Sbornik materialov Meždunarodnoj naučnoj konferencii v Gosudarstvennom literaturnom muzei, 23-26 ijunja 2014 g.*, Knizniki, Moskva 2016, p. 77.

¹⁰ Ivi, p. 75.

¹¹ L. TRILLING, *Introduction* in I. BABEL, *The Collected Stories*, trad. W. Morison, New American Library, New York – Scarborough 1955, p. 14.

autori. L'epoca sovietica denuncia il formalismo, l'ornamentalismo e l'arte 'non socialmente impegnata' non solo perché non si allinea alla posizione ufficiale, ma perché veicola valori profondamente trasgressivi rispetto a qualsiasi potere costituito. Anche la ricerca di una 'soluzione' all'enigma dell'identità di Ljutov, immediatamente riportata all'identità di Babel' stesso, è un sintomo di questa preoccupazione. Continua nella sua introduzione Trilling: «the fighting in Babel's heart could not be permitted to endure. It was a subversion of discipline. It implied that there was more than one way of being. It hinted that one might live in doubt, that one might live by means of a question»¹².

Le categorie di ordine, definizione e totalità centripeta afferiscono a un potere della 'ritenzione'¹³, pieno tuttavia – come si è visto con Michel Foucault rispetto alla copresenza nella filosofia antica dei diritti dei cittadini e dell'inferiorità di schiavi e donne – di faglie e di «stati di eccezione»¹⁴. Elaine Scarry rimarca il modo in cui il corpo si presta all'affermazione della stabilità e tangibilità del mondo che un dato potere vuole imporre alla società, in particolare in momenti di crisi (come lo sono spesso l'inizio e la fine di un'epoca storica e politica):

at particular moments when there is within a society a crisis of belief — that is, when some central idea or ideology or cultural construct has ceased to elicit a population's belief either because it is manifestly fictitious or because it has for some reason been divested of ordinary forms of substantiation — the sheer material factualness of the human body will be borrowed to lend that cultural construct the aura of “realness” and “certainty”¹⁵.

Prendendo momentaneamente a prestito questa lente, si apprezzano le strategie letterarie delle opere analizzate, in cui il corpo è anzitutto sito di ambivalenza. La tesi propone così una nuova visione del soggetto narrativo, mettendo in luce l'aspirazione a un disorientamento della lettura, proiettata su prospettive plurime in accordo con la poetica dell'ambivalenza e della non-identità delineata poco sopra. Il rifiuto della soggettività non solo del narratore e del

¹² Ivi, p. 15.

¹³ Un potere cioè che cerca di rifuggire qualsiasi tipo di perdita energetica e investe le sue forze per evitare la dispersione. Si tratta inoltre di sistemi di pensiero e di pratiche che interrompono il flusso della storia, dell'interpretazione, dell'esperienza a favore di definizioni nette.

¹⁴ Il concetto di Carl Schmitt è reinterpretato in G. AGAMBEN, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

¹⁵ E. SCARRY, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, New York – Oxford 1985, p. 14.

personaggio, ma della stessa istanza autoriale porta Pil'njak verso le pulsioni del corpo a livello sociale e biologico, Babel' verso il grottesco, e Pasternak verso il materiale verbale che si dipana autonomamente, alla stregua di un fenomeno organico tra gli altri nell'oceano dell'esistente. Inoltre, la rinuncia all'indagine psicologica come principio compositivo dell'opera spinge tutti e tre gli autori verso un discorso della corporeità, dell'esperienzialità (a differenza dell'essere) e della processualità. «This foregrounding of sensation as opposed to meaning marks the difference between modernist and symbolist procedures»¹⁶, osserva a questo proposito Harold Fromm.

Sull'«anonimato» della prosa degli anni Venti, nello specifico facendo riferimento alla prosa dei Fratelli di Serapione, si esprime, come già visto, Osip Mandel'stam, affermando che la prosa è senza proprietario, un movimento accumulativo e collettivo di parole tenuto insieme da qualsiasi elemento¹⁷. Secondo Mandel'stam, l'anonimo prosatore eclettico e «collezionista» è stato portato alla ribalta, insieme alla stessa forma della prosa, dalla natura stessa della Rivoluzione. Questo anonimato viene raggiunto nel nostro corpus in vari modi: tramite la «tessitura», per riprendere l'espressione di Mandel'stam, del testo a partire da materiali eterogenei, inclusi quelli letterari di scrittori più o meno vicini, citati in modo non sempre esplicito (Pil'njak è accusato varie volte di plagio)¹⁸; eludendo il formarsi di una visione narratoriale con la continua messa in dubbio dei valori e dell'appartenenza di Ljutov in Babel', che adopera a tal scopo l'ironia, lo skaz, l'inserimento di narrazioni di diverso grado e di diverse voci nel testo; infine, tramite il decentramento radicale del soggetto umano e dell'autore come fonte dell'ispirazione nella prosa di Pasternak. In tutti e tre si sviluppa chiaramente il motivo dell'interruzione di una continuità generazionale e di una paternità sempre in dubbio persino a livello di trama¹⁹.

¹⁶ H. FROMM, *From Transcendence to Obsolescence. A Route Map* in Id., C. Glotfelty, eds., *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens (GA) 1996, p. 648.

¹⁷ O. MANDEL'STAM, *Literaturnaja Moskva* in ID., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, t. 2, Inter-Language Literary Associates, New York 1971, p. 334.

¹⁸ A tal riguardo si veda l'ultima parte dello studio P. JENSEN, *Nature as Code. The Achievement of Boris Pilnjak. 1915-1924*, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen 1979.

¹⁹ Si tratta di un motivo comune ai testi del modernismo, non solo russo: «The imagined fear of the father-narrator to lose his superiority will do the rest: eventually, the text stages a radical interruption of generational continuity, at the expense of the narrator's authorial power and his position as the patriarch of the heritage and his progeny» (K. VLOEBERGHES, *Figurations of Childhood in Modernist Texts* in A. Eysteinnsson, V. Liska, eds., *Modernism*, vol. 1, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007, p. 302).

L'anonimato di cui si sta parlando non afferisce tuttavia alla sfera astratta del *Körper* e al trauma dei corpi anonimizzati nel contesto delle operazioni belliche e produttive di inizio secolo, ma a un'esperienza di apertura oltre i limiti imposti da un'identità data una volta per tutte, dalla poetica 'unitaria' cui la critica tenta di riportare l'arco letterario di questi scrittori. L'anonimato del *Körper* traumatizzato si trasforma nella prosa in un'esperienza che può essere assimilata, fatta propria dall'altro, in questo senso è 'anonima', in quanto per farsi condivisibile si incarna all'interno del testo, si localizza per poter essere diffusa. Ciò non riguarda soltanto la letteratura degli anni Venti, ma, come mostra Michail Bachtin, è un tratto più generale dell'opera narrativa. Parlando del personaggio di Andrej Bolkonskij in *Guerra e pace*, lo studioso afferma che

il sofferente non vive interamente la sua espressione esteriore, [...] egli non vede la tensione dolorosa dei suoi muscoli, tutta la posa plastica del suo corpo, l'espressione di sofferenza sul suo volto, non vede l'azzurro cielo luminoso sul cui sfondo per me si delinea la sua immagine esterna di dolore²⁰.

Soltanto in un secondo momento, dopo aver preso forma estetica, «il cielo azzurro che lo inquadra diventa un momento pittorico che compie e risolve la sua sofferenza»²¹. L'autore mostra al lettore quello che può essere stato il suo corpo o il corpo di un altro che sul momento non ha potuto essere visto né vissuto diversamente da quanto imponeva il contesto (automatizzato e disumanizzante, e non solo della guerra). Il singolo atto violento, compiuto sul singolo corpo di un personaggio, per quanto non sempre dotato di nome, ma dotato di un'immagine, lo traspone da una scala di massa sul piano di un'esperienza assimilabile²². Non solo l'assimilazione dell'evento conformatosi a livello di trauma collettivo e non verbalizzato, ma la percezione stessa viene resa possibile tramite procedimenti meno 'realistici' (straniamento, ritmizzazione, ripetizione, metaforismo, *skaz*).

²⁰ M. BACHTIN, *L'autore e l'eroe*, trad. C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 2000, pp. 23-24.

²¹ Ivi, p. 25.

²² In termini simili si esprime Sarah Cole rispetto al motivo dello stupro in *The Voyage Out* di Virginia Woolf: «[H]er internalization and absorption of one narrative of violence (the rape) in part counteracts another, broader one (the history of world violence, emblemized by the two wars, and by repetition). In that sense, the rape is almost a comfort, a form of violence that can still be assimilated» S. COLE, *At the Violet Hour. Modernism and Violence in England and Ireland*, Oxford University Press, New York 2012, p. 283.

L'ironia, il tono dissacrante e 'osceno' dei racconti di Babel', come nota Vladimir Pozner, è una prerogativa diretta di una con-vivenza genuina con la realtà bistrattata:

Les descriptions les plus grossières respirent une triste et amère tendresse pour les «camarades qui vont souvent au front mais en reviennent rarement», pour les vainqueurs et pour les vaincus, pour l'homme, unique comme l'est le mot, et dont il faut comprendre toute l'importance pour avoir le droit d'en parler, de le glorifier et d'en rire²³.

Il trattamento e il sentimento ambivalente (Pozner parla di amara tenerezza), dell'omaggio nello scherzo, riporta ancora una volta a Bachtin e al linguaggio della piazza rinascimentale in cui l'ingiuria si mischia alla lode in modo sempre ambiguo e profondamente autoironico. Non esistono parole neutre in rapporto all'interlocutore, solo parole «rese neutre artificiosamente»²⁴ dalla lingua ufficiale, che traccia dei confini netti tra le parole ingiuriose e quelle elogiative. Nel linguaggio familiare le tonalità tendono invece a confondersi, le ingiurie sono usate affettuosamente e gli elogi diventano ingiuriosi, per aderire a una realtà in divenire: «è come se questi confini tendessero a impadronirsi dell'oggetto vicino e dello stadio successivo di evoluzione»²⁵. Queste forme di linguaggio in libertà, con le proprie associazioni arbitrarie, sciolgono le parole dai legami logici in cui si trovano abitualmente imprigionate e ne rivelano l'intrinseca ambivalenza, la matrice vitale. Si esprime così la «pienezza contraddittoria del tono»²⁶, al di fuori del sistema di «giudizi rettilinei»²⁷. Ciò si collega direttamente al cuore del progetto futurista, sia russo che italiano, che perseguiva la liberazione della parola dalle catene della logica tradizionale per esplorarne la forza fonica, visiva e la capacità di generare simultaneità di sensazioni.

Rifiutare il codice (linguistico, letterario, del corpo atomico) coincide con il rifiutare la violenza²⁸ (pratica e 'teorica') insieme al modo atomico di concepire il corpo del potere. La scelta di un non-codice comporta così il venir meno, in questi testi, del paradigma della rappresentazione coestensivo a un'epistemologia della totalità e della linearità, alla quale

²³ V. POZNER, *Panorama de la littérature russe contemporaine*, KRA, Paris 1929, p. 350.

²⁴ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. M. Romano, Einaudi, Torino 1979, p. 476.

²⁵ Ivi, p. 464.

²⁶ Ivi, p. 470.

²⁷ Ivi, p. 471.

²⁸ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 28.

corrisponde, in ambito critico, una ‘semiotica degli attanti’ apertamente criticata da Barthes: «toute sémiotique qui tient le désir enfermé dans la configuration des actants, si nouvelle qu’elle soit, est une sémiotique de la représentation. La représentation, c’est cela: quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre»²⁹. Per tale ragione, nel corso del nostro lavoro, non si è parlato di personaggi a sé stanti, né tantomeno di protagonisti e di ‘io autoriale’ o soggetto lirico, ma solo di istanze, in continua riconfigurazione a partire da un luogo dell’eccesso, ossia dal desiderio e dalla predisposizione a farsi altro da sé.

L’assenza di un qualsiasi eccesso non spiegabile e non giustificabile a partire da un’origine, da un’intenzionalità razionale, costituisce, già a detta di Merleau-Ponty, l’utopica ambizione del linguaggio strumentale, del linguaggio-algoritmo, a ogni momento riconducibile alle sue premesse esplicite, semplice e trasparente abbreviazione del pensiero:

La seule vertu, – mais décisive, – de l’expression est alors de remplacer les allusions confuses que chacune de nos pensées fait à toutes les autres par des actes de signification dont nous soyons vraiment responsables, parce que l’exacte portée nous en est connue, de récupérer pour nous la vie de notre pensée, et la valeur expressive de l’algorithme est tout entière suspendue au rapport sans équivoque des significations dérivées avec les significations primitives, et de celles-ci avec des signes par eux-mêmes insignifiants, où la pensée ne trouve que ce qu’elle y a mis³⁰.

Di questo eccesso – di cui quella linguistica è soltanto una modalità, dal momento che il linguaggio è per l’uomo una modalità dell’esistenza – tratta estesamente Maurice Blanchot in un saggio dal titolo puntuale *L’expérience limite*:

Et cependant l’expérience intérieure exige cet événement qui n’appartient pas à la possibilité; elle ouvre en l’être achevé un infime interstice par où tout ce qui est se laisse soudainement déborder et déposer par un surcroît qui échappe et excède. Étrange surplus. Quel est cet excès qui fait que l’achèvement serait encore et toujours inachevé? D’où vient ce mouvement d’excéder dont la mesure n’est pas donnée par le pouvoir qui peut tout? Quelle est cette «possibilité» qui s’offrirait après la réalisation de toutes les possibilités comme le moment capable de les renverser ou de les retirer silencieusement³¹?

²⁹ R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, cit., p. 90.

³⁰ MERLEAU-PONTY, *La prose du monde*, Gallimard, Paris 1969, p. 10.

³¹ M. BLANCHOT, *L’expérience limite* in ID., *L’entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, p. 307.

La ‘possibilità’ di uno spazio di fuga bidirezionale, in cui si stabilisce un’infinita riserva di perdita da cui trarre vita, ricorda l’inattingibilità dell’origine, l’*architrace* derridiana, quel punto zero primitivo appena evocato nella citazione di Merleau-Ponty, per cui ci sarebbe stato un momento in cui ai ‘pensieri’ si sono sostituite le parole in un rapporto biunivoco e dunque sempre riconducibile, passata la distanza in cui nasce il bisogno di parlare di questa presunta origine, a un significato finito e determinato e dunque totalmente ‘possedibile’. Blanchot formula le sue riflessioni sulla scia del concetto di *impossible* di Georges Bataille³² nel contesto di uno studio tanto filosofico quanto letterario. È dunque attraverso la letteratura, in particolare di una certa letteratura ad alto indice di potenziale interpretativo che si apre questo spazio interstiziale della dismisura («dont la mesure n’est pas donnée par le pouvoir qui peut tout»). L’esperienza inesauribile della cultura, si pone tra questi due – in verità molteplici – spazi, lo spazio della fuga e quello dell’assimilazione, quello dello straniamento e quello dell’adattamento, della faglia e della continuità, e tra un modo di vivere il conoscibile e l’inconoscibile:

La possibilité n’est pas la seule dimension de notre existence et qu’il nous est peut-être donné de «vivre» chaque événement de nous-mêmes dans un double rapport, une fois comme ce que nous comprenons, saisissons, supportons et maîtrisons (fût-ce difficilement et douloureusement) en le rapportant à quelque bien, quelque valeur, c’est-à-dire en dernier terme à l’Unité, une autre fois comme ce qui se dérobe à tout emploi et à toute fin, davantage comme ce qui échappe à notre pouvoir même d’en faire l’épreuve, mais à l’épreuve duquel nous ne saurions échapper: oui, comme si l’impossibilité, cela en quoi nous ne pouvons plus pouvoir, nous attendait derrière tout ce que nous vivons, pensons et disons, pour peu que nous ayons été une fois au bout de cette attente, sans jamais manquer à ce qu’a exigé ce surplus, ce surcroît, surplus de vide, surcroît de «négativité» qui est en nous le cœur infini de la passion de la pensée³³.

Hans-Georg Gadamer in *Verità e metodo* (1960) rimarca similmente che l’esperienza estetica non è un fatto conoscitivo, ma un evento che trasforma il soggetto, mettendolo in contatto con l’esistente. Conoscere senza possedere è mettersi in un’aula, intorno a un tavolo, a letto e rinnovare la lettura che porta dal chiaro e distinto all’ambiguo e all’indistinto; un

³² G. BATAILLE, *L’Impossible*, Gallimard, Paris 1962.

³³ M. BLANCHOT, *L’expérience limite*, cit., pp. 307-308. Anche Julia Kristeva parla di negatività rispetto al linguaggio poetico (J. KRISTEVA, *Poésie et négativité* in EAD., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1969).

viaggio a ritroso, dal saggio, al romanzo, alla poesia, al mito, al rito, oggi incomprensibile. Un'apertura, un pensiero comune, un piacere della tensione, dal momento che nell'indistinto si dispiega la possibilità di un futuro diverso, o forse la possibilità di un presente.

Tra i limiti del lavoro ci sono naturalmente gli altri corpora possibili di uno studio sul 'corpo letterario'. Restando nel contesto della prosa negli anni Venti viene subito in mente l'opera di Jurij Oleša, Sigizmund Kržžanovskij, Osip Mandel'stam e, passando agli anni Trenta, Marina Cvetaeva. Qui si apre inoltre il discorso sul corpo nella poesia – che si potrebbe volgere a una produzione femminile, ad esempio a Marija Škapskaja – sebbene, come si è visto, il corpo tende a convogliare di per sé una modalità del linguaggio altamente poetica.

Un'altra prospettiva di ricerca si proporrebbe di valutare le congiunture tra la letteratura non ufficiale del periodo sovietico degli anni Sessanta e Settanta a quella degli anni Venti attraverso il vettore della corporeità, che resta al centro del tabù socioculturale sovietico. Un atteggiamento di pudore di fronte alle funzioni fisiologiche continuerà a costituire un confine marcato tra gli strati sociali anche quando questi saranno stati da tempo aboliti, come in *Moskva-Petuški* (s. 1970, p. 1973) di Venedikt Erofeev, dove il protagonista, intellettuale ubriaccone, è tacciato di superbia dai suoi compagni di appartamento:

До ветру ты не ходишь – вот что. Мы сразу почувствовали: что-то неладно. С тех пор как ты поселился, мы никто ни разу не видели, чтобы ты в туалет пошел. Ну, ладно, по большой нужде еще ладно! Но ведь разу даже по малой... даже по малой! И все это было сказано без улыбки, тоном до смерти оскорбленным! – Нет, ребята, вы меня неправильно поняли... – Нет, мы тебя правильно поняли... – Да нет же, не поняли. Не могу же я, как вы: встать с постели, сказать во всеуслышание: “Ну, ребята, я ..ать пошел!” или “Ну, ребята, я ..ать пошел!” Не могу же я так... – Да почему же ты не можешь! Мы – можем, а ты – не можешь! Выходит, ты лучше нас! Мы грязные животные, а ты, как лилея!...³⁴.

O ancora, in prospettiva interdisciplinare – con un'attenzione anche alle applicazioni in ambito pedagogico – si potrebbe immaginare di impostare un dialogo tra le ricerche scientifiche e letterarie degli anni Venti, i cui nodi centrali sarebbero rappresentati dai concetti della

³⁴ V. EROFEEV, *Moskva-Petuški*, in ID., *Zapiski psichopata. Moskva-Petuški*, Bagrius, Moskva 2000, p. 145.

termodinamica, della teoria della relatività e delle nuove coordinate offerte dalla nascente fisica quantistica.

Resta difficile, dopo il confronto con i testi di Babel, Pil'njak e Pasternak parlare di corpo in quanto insieme di organi, serie di reazioni chimico-fisiologiche, custode dell'anima o dell'essenza umana, 'veicolo' dell'espressione di un'interiorità. Non c'è per l'uomo un modo di essere, e di esprimersi, che non sia corpo, forse per questa ragione 'espressione', in campo medico, significa «l'Atto dello spremere e il Liquore che sgorga in forza della premitura»³⁵. L'anima è inseparabile dalle interiora e senza di esse decadono tutti i concetti astratti. Guardando il mondo siamo più fuori che dentro di noi, e il mondo stesso prende forma solo nel momento in cui noi ci opponiamo a esso in un movimento di intra-azione³⁶. Viene spontaneo a questo punto leggere il corpo come superficie di contatto su cui accade la nostra esperienza del mondo e l'esperienza del mondo di sé. Tracciare questa linea di contorno instabile e porosa è ciò che questi testi si propongono, nel tentativo di dare consistenza, tramite un procedimento in gran parte apofatico – non in quanto negazione dialettica, ma in quanto attributo essenziale del corpo – a un centro sconosciuto, all'orizzonte della presenza di un 'resto' per sempre indicibile³⁷. Il paradosso del testo³⁸ viene a coincidere in tal senso con il contatto che nasce dalla distanza, nelle parole di Blanchot:

Ce qui est présent dans cette présence de parole, dès qu'elle s'affirme, c'est précisément ce qui ne se laisse jamais voir ni atteindre: quelque chose est là, qui est hors de portée (aussi bien de celui qui le dit que de celui qui l'entend); c'est entre nous, cela se tient entre, et l'entretien est l'abord à partir de cet entre-deux, distance irréductible qu'il faut préserver si l'on veut maintenir le rapport avec l'inconnu qui est le don unique de la parole³⁹.

³⁵ O. PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Società editrice Dante Alighieri, Roma – Milano 1907, p. 486.

³⁶ V. Budanov *et al.*, red., *Telesnost' kak epistemologičeskij fenomen*, Institut filosofii RAN, Moskva 2009.

³⁷ G. AGAMBEN, *La lingua che resta. Il tempo, la storia, il linguaggio*, Einaudi, Torino 2024, p. 138.

³⁸ Anche Boris Gasparov identifica nella sua natura contemporaneamente aperta e chiusa del testo la natura del suo paradosso (B. GASPAROV, *Posleslovie: struktura teksta i kul'turnyj kontekst* in ID., *Literaturnye lejtmotivy. Očerki po russkoj literature XX veka*, Nauka, Moskva 1993, p. 301).

³⁹ M. BLANCHOT, *L'expérience limite*, cit., p. 315.

Tra lo slancio al dissolvimento del soggetto letterario e l'ambivalenza irriducibile legata alla sfera della corporeità il testo diventa uno spazio letterario di ricerca e di contrattazione non-identitaria.

Bibliografia

Bibliografia primaria

BABEL', I., *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*, Vremja, Moskva 2006.

PASTERNAK, B., *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v oddinadcati tomach*, Слово/Slovo, Moskva 2003–2005.

———, *Načalo prozy 1936 goda*, "Novyj mir", 6, 1980.

———, *L'infanzia di Luvers*, trad. M. Caramitti in M. Caramitti, a cura di, *Sogni. La grande prosa russa del primo Novecento*, Roma, Atmosphere libri, 2022.

PIL'NJAK, B., *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Terra Knižnyj klub, Moskva 2003–2004.

———, *Nikola-na-posad'jach. Rasskazy. Kniga 3*, Krug, Moskva – Peterburg 1923.

Altri autori citati

BULGAKOV, M., *Sobranie sočinenij v desjati tomach*, Ardis, Ann Arbor 1982.

ČECHOV, A., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*, t. 12, Moskva, Nauka, 1983.

DOSTOEVSKIJ, F., *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Nauka, Leningrad 1973.

EROFEEV, V., *Moskva-Petuški*, in ID., *Zapiski psihopata. Moskva-Petuški*, Bagrius, Moskva 2000.

OLEŠA, JU., *Izbrannoe*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1974.

RILKE, R.M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, trad. G. Zampa, Adelphi, Milano 1992.

———, *Poesie 1907-1926*, trad. G. Cacciapaglia e A. Giavotto Künkler, Einaudi, Torino 2014.

TURGENEV, I., *Zapiski ochotnika*, Nauka, Moskva 1991.

ZAMJATIN, E., *O literature, revoljucii, èntropii i pročem*, in ID., *Sočinenija*, t. 4, A. Neimanis buchvertrieb und verlag, München 1988.

Isaak Babel'

ANDRUSZKO, C., *Skaz v povesti i romane 20ch godov: L. Leonov, A. Neverov, I. Babel'*, UAM, Poznan 1987.

APANOWICZ, F., *Pan Apolek, Benia Krzyk i Izaak Babel*, "Przegląd Rusycystyczny", 153, 2016, pp. 124–129.

AUDE, N., *Les fantômes d'Isaac Babel: aux confins du texte et de la mémoire*, "Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF", 25, 2023.

AVINS, C., *Isaak Babel's Tales of Collectivization: Rites of Transition in the New Soviet Village*, "Slavic Review", 64, III, 2005, pp. 560–579.

- , *Kinship and Concealment in Red Cavalry and Babel's 1920 Diary*, "Slavic Review", 53, III, 1994, pp. 694–710.
- BABEL, N., "No Time to Finish": Notes on Isaac Babel, "Source: The Kenyon Review", 26, III, 1964, pp. 514–532.
- BELAJA, G., *Apropos of Babel's Third Life*, "Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes", 36, I-II, 1994, pp. 135–142.
- BLOOM, H., *Isaac Babel*, Chelsea House Publishing, New York 2004.
- BOGOMOLOV, N., *Iz zametok ob odnom babelevskom rasskaze*, "Deribasovskaja", 45, 2011, pp. 197–204.
- BOJANOWSKA, E., *E Pluribus Unum: Isaac Babel's Red Cavalry as a Story Cycle*, "The Russian Review", 59, III, 2000, pp. 371–389.
- BULLOCK, P., *The Cruel Art of Beauty: Walter Pater and the Uncanny Aestheticism of Konarmija*, "The Modern Language Review", 104, II, 2009, pp. 499–529.
- CARDEN, P., *The Art of Isaac Babel*, Cornell University Press, Ithaca 1972.
- , *Babel's Two Ivans*, "Russian Literature", 15, III, 1984, pp. 299–320.
- CATTEAU, J., *L'épopée Babélienne*, "Revue des études slaves", 49, 1973, pp. 103–118.
- CLYMAN, T., *Babel as Colorist*, "The Slavic and East European Journal", 21, III, 1977, pp. 332.
- COLUCCI, M., *Isaak Emmanuilovič Babel*, "Belfagor", 40, II, 1985, pp. 179–200.
- CZERNY, B., *Trois écrivains du destin soviétique. Isaak Babel, Vasilij Grossman, Boris Pasternak*, "Revue des études slaves", 93, IV, 2012.
- DANOW, D., *The Paradox of Red Cavalry*, "Canadian Slavonic Papers", 36, I-II, 1994, pp. 43–54.
- DANOW, D., *A Poetics of Inversion: the Non-Dialogic Aspect in Isaac Babel's "Red Cavalry"*, "The Modern Language Review", 86, IV, 1991, pp. 939.
- DAVIES, N., *Izaak Babel's "Konarmija" Stories, and the Polish-Soviet War*, "Modern Language Review", 67, IV, 1972, pp. 845–845.
- DI PAOLA, C., *Note su Isaak Babel (Konarmija)*, "Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari", 9, II, 1970, pp. 35–47.
- EHRE, M., *Babel's Red Cavalry: Epic and Pathos, History and Culture*, "Slavic Review", 40, 2, 1981, pp. 228–240.
- ERLICH, V., *Art and Reality: A Note on Isaak Babel's Metaliterary Narratives*, "Canadian Slavonic Papers", 36, I-II, 1994, pp. 107–114.
- ESAULOV, I., *Ėtičeskoe i ėstetičeskoe v rasskaze Isaaka Babelja "Pan Apolek"*, "Russian Literature", 37, I, 1995, pp. 39–48.
- FALCHIKOV, M., *Conflict and Contrast in Isaak Babel's "Konarmija"*, "The Modern Language Review", 72, I, 1977, pp. 125–133.
- FALEN, J., *Isaac Babel. Russian Master of the Short Story*, University of Tennessee Press, Knoxville 1974.
- FELETTA, S., *Il sé contraddittorio in Isaak Babel*, "Andergraund Rivista", 2, 2021, pp. 40–42.
- FLAKER, A., *Babel i pol'skoe sakral'noe iskusstvo*, "Russian Literature", 22, I, 1987, pp. 29–38.

FREIDIN, G., *Fat Tuesday in Odessa: Isaac Babel's "Di Grasso" as Testament and Manifesto*, "Russian Review", 40, II, 1981, pp. 101–121.

———, *The Enigma of Isaac Babel. Biography, History, Context*, Stanford University Press, Palo Alto 2009.

FRIDBERG, M., *O prototipe geroja rasskaza Babelja Pan Apolek*, "Voprosy literatury", 5, 1996, pp. 324–333.

FRIEDBERG, M., *Yiddish folklore motifs in Isaak Babel's Konarmija*, in H. Birnbaum, ed., *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists.*, vol. 2, Slavica publishers, Columbia 1978, pp. 192–203.

———, *The Jewish Search in Russian Literature*, "Prooftexts, International Jewish Writing: From the Bellagio Conference (January 1984,"), 4, I, 1984, pp. 93–105.

GERY, C., *L'individu à l'épreuve des pouvoirs communautaires dans l'épopée lyrique d'Isaac Babel Cavalerie rouge*, "Slovo" (città), 47, 2017, pp. 49–59.

GIFFORD, H., *Isaac Babel*, "Grand Street", 9, I, 1989, pp. 212–227.

HEIL, J., *Isaak Babel and his Film-Work*, "Russian Literature", 27, III, 1990, pp. 289–416.

HETÉNYI, Ž./Z., *Biblejskie motivy v Konarmii Babelja*, "Studia Slavica Hungarica", 27, 1981, pp. 229–240.

———, *Ėskadronnaja dama, vozvedennaja v madonnu*, "Studia Slavica Hungarica", 31, 1985, pp. 161–169.

———, *The Child's Eye. Isaac Babel's Innovations in Narration in Russian-Jewish, American, and European Literary Context*, in G. Freidin, ed., *The Enigma of Isaac Babel. Biography, History, Context*, Stanford University Press, Stanford 2009.

———, *Bloki, paralely i konceptual'nye kody cikla Isaaka Babelja «Konarmija»*, in E. Pogorel'skaja, red., *Isaak Babel' v istoričeskom i literaturnom kontekste: XXI vek. Sbornik materialov Meždunarodnoj naučnoj konferencii v Gosudarstvennom literaturnom muzeje 23–26 ijunja 2014 g.*, Knizniki, Moskva 2016, pp. 74–87.

IRIBARNE, L., *Babel's Red Cavalry as a Baroque Novel*, "Contemporary Literature", 14, I, 1973, pp. 58–77.

JURGENSON, L., *Quelques réflexions sur la polyphonie*, in F. Kuhn Kennedy, C. Rousselet, eds., *Les expressions du collectif dans les écritures juives d'Europe centrale et orientale*, Presses de l'Inalco, Paris 2018, pp. 23–42.

KELLMAN, S., *The Birth of a Batterer: Isaac Babel's "My First Goose"*, "Bucknell Review", 44, I, 2000, pp. 102–107.

KENNEDY, J., *The Two European Cultures and the Necessary New Sense of Literature*, "College English", 31, VI, 1970, pp. 571–588.

KLOTZ, M., *Poetry of the Present: Isaak Babel's Red Cavalry*, "The Slavic and East European Journal", 18, II, 1974, pp. 160–169.

KOVSKIJ, V., *Sud'ba tekstov v kontekste sud'by*, "Voprosy literatury", 1, 1995, pp. 23–77.

KROJČIK, L., *Neistrebima ljudskaja žestokost'. Avtor – povestvotel' – geroj – auditorija v novelle Sol' (Konarmija I. Babelja)*, "Vestnik VGU", 2, 2005, pp. 64–70.

- LEE, A., *Epiphany in Babel's Red Cavalry*, "Russian Literature Triquarterly", 3, 1972, pp. 249-260.
- LILIENBLUM, M., *The Sins of my Youth*, in L. DAWIDOWICZ, *The Golden Tradition: Jewish Life and Thought in Eastern Europe*, Beacon Press, Boston 1968, pp. 120-130.
- LIPOVECKII, M., *Trickster vs. Trickster: "Teachers" and "Students" in Ehrenburg, Olesha, Bulgakov and Babel Works*, "Koinon", 2, I, 2021, pp. 116-147.
- LOWE, D., *A Generic Approach to Babel's "Red Cavalry"*, "Modern Fiction Studies", 28, I, 1982, pp. 69-78.
- LUCK, C., *Figures of War and Fields of Honour: Isaak Babel's Red Cavalry*, Edinburgh University Press, Keele 1995.
- LUPLOW, C., *Isaac Babel's Views on Art*, "Russian Language Journal / Russkij jazyk", 36, 1982, pp. 151-160.
- , *Paradox and the Search for Value in Babel's Red Cavalry*, "The Slavic and East European Journal", 23, II, 1979, pp. 216-232.
- , *Isaak Babel' and the Jewish Tradition: The Childhood Stories*, "Russian Literature", 15, III, 1984, pp. 255-277.
- MAGUIRE, R., *Ekphrasis in Isaak Babel*, in L. Parts, ed., *The Russian Twentieth-Century Short Story: a Critical Companion*, Academic Studies Press, Brighton MA 2010, pp. 31-46.
- MARDER, H., *The Revolutionary Art of Isaac Babel*, "NOVEL: A Forum on Fiction", 7, I, 1973, pp. 54-61.
- MENDELSON, D., *Synaesthetic Metaphor in the Work of Isaak Babel'*, "Russian Literature", 15, III, 1984, pp. 347-362.
- MURPHY, A., *The Style of Isaak Babel'*, "The Slavonic and East European Review", 44, 103, 1966, pp. 361-380.
- O'CONNOR, F., *The Romanticism of Violence*, in ID., *The Lonely Voice: a Study of the Short Story*, World Publishing Company, Cleveland – New York 1963, pp. 187-201.
- PAUL, J., *"The Iron and the Flower": Conceptions of Masculinity in Isaac Babel's Red Cavalry*, "DOROT: The McGill Undergraduate Journal of Jewish Studies", 11, 2009, pp. 87-104.
- PEPPARD, V., *Babel's Fantastic Tales in the Tradition of Menippean Satire*, "Canadian Slavonic Papers", 49, I-II, 2007, pp. 69-85.
- PICHOVA, H., *Isaak Babel's Konarmija: Ljutov's Stylistic Battles*, "Russian Literature", 44, II, 1998, pp. 197-207.
- Pirožkova, A., Jurgeonva, N., eds., *Vospominanija o Babele*, Kniznaja palata, Moskva 1989.
- POGOREL'SKAJA, E., *Konarmija: istorija teksta. Tekstologičeskie principy nastojaščego izdanija*, in I. BABEL', *Konarmija*, Nauka, Moskva 2018, pp. 336-348.
- REID, A., *Isaak Babel's "Konarmija": Meanings and Endings*, "Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes", 33, II, 1991, pp. 139-150.
- ROGACHEVSKII, A., *Babelomania: Recent Russian-Language Studies on the Life and Work of Isaac Babel*, "East European Jewish Affairs", 27, I, 1997, pp. 97-104.
- ROSS, R., *The Unity of Babel's Konarmija*, "The South Central Bulletin", 41, IV, 1981, pp. 114-119.

- SCHREURS, M., *Two Forms of Montage in Babel's Konarmija*, "Russian Literature", 21, III, 1987, pp. 243–292.
- SHCHEGLOV, Y., *Some Themes and Archetypes in Babel's Red Cavalry*, "Slavic Review", 53, III, 1994, pp. 653–670.
- SICHER, E., *Isaac Babel's Jewish Roots*, "Jewish Quarterly", 25, III, 1977.
- , *Style and Structure in the Prose of Isaak Babel*, Slavica Publishers, Columbus 1986.
- , *Jews in Russian Literature after the October Revolution. Writers and Artists between Hope and Apostasy*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.
- , *Babel' in Context. A Study in Cultural Identity*, Academic Studies Press, Boston 2012.
- ŠKLOVSKIJ, V., *I. Babel'. Kričeskij romans*, "Lef", 2, 1924, pp. 152–155.
- SMIRIN, I., *K probleme tradicii N.V. Gogolja i I.S. Turgenjeva v «Konarmii» I. Babelja*, in S. Čumakov, red., *Rol' tradicii v razvitii literatury i fol'klora*, Permskij gos. ped. institut, Perm' 1974, pp. 467–499.
- STANTON, R., MATZNER-GORE, G., *Ekphrasis "Red Cavalry": Letters about "A Letter"*, "Urbans Review", 15, 2013, pp. 173–184.
- STEPANOV, N., *Novella Babelja*, in Ju. Tynjanov, red., *Isaak Babel'. Stat'i i materialy*, Academia, Leningrad 1928, pp. 13–41.
- STINE, P., *Isaac Babel and Violence*, "Modern Fiction Studies", 30, II, 1984, pp. 237–255.
- SU EN, L., *Isaak Babel'. "Konarmija" i "Odesskie rasskazy". Poetika ciklov*, Izdatel'skij dom Mir, Sankt-Peterburg 2005.
- SUCHICH, I., *Kinderbal' zam sredi kentavrov*, in I. BABEL', *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*, t. 2, Vremja, Moskva 2006, pp. 5–39.
- , *Popuťik v strane sovetov*, in I. BABEL' *Sobranie sočinenij v četyrěch tomach*, t. 3, Vremja, Moskva 2006, pp. 5–26.
- SUKHIKH, I., *About Stars, Blood, People, and Horses*, "Russian Studies in Literature", 37, I, 2000, pp. 6–26.
- TANCHILEVIČ, A., *Escapism and Trauma in I. Babel's "Red Cavalry"*, "Novyj filologičeskij vestnik", 3, 2022, pp. 96–105.
- TERRAS, V., *Line and Color: The Structure of I. Babel's Short Stories in Red Cavalry*, "Studies in Short Fiction", 3, 1966, pp. 141–164.
- , *A Christian Revolution in Russian Literary Criticism*, "The Slavic and East European Journal", 46, IV, 2002, pp. 769–776.
- TRILLING, L., *Introduction*, in I. Babel, *The Collected Stories*, trad. W. Morison, New American Library, New York – Scarborough 1955.
- TUCKER, J., *Skaz and Oral Usage as Satirical Devices in Isaak Babel's Red Cavalry*, "Canadian-American Slavic Studies", 34, II, 2000, pp. 201–210.
- VAN BAAK, J., *Isaak Babel's "Cemetery at Kozin"*, "Canadian Slavonic Papers", 36, I-II, 1994, pp. 69–88.
- , *Prostranstvo v proze avangarda: "Konarmija" I. Babelja*, "Russian Review", 1984, 20, pp. 1–14.

———, *Story and Cycle: Babel's "Poceluj" and Konarmija*, "Russian Literature", 15, III, 1984, pp. 321–346.

VAN DE STADT, J., *Isaac Babel, "Inspiration," and Creative Labor*, "New Zealand Slavonic Journal", 43, 2009, pp. 75–93.

———, *Writer, Heal Thyself: Trauma and its Undoing "Two Tales" by Isaac Babel*, "Journal of Literature and Trauma Studies", 1, 2012, pp. 73–93.

VAN DER ENG, J., *Red Cavalry: A Novel of Stories*, "Russian Literature", 33, II-III, 1993, pp. 249–264.

VINOKUR, V., *Morality and Orality in Isaac Babel's "Red Cavalry"*, "The Massachusetts Review", 45, IV, 2004, pp. 674–695.

———, *The Trace of Judaism*, Northwestern University Press, Evanston 2008.

VORONSKIJ, A., *Literaturnye siluety: Babel'*, "Krasnaja nov'", 5, 1924, pp. 276–291.

———, A., *Stat'i. Andrej Belyj, Evgenij Zamjatin, Isaak Babel', Boris Pil'njak*, Ardis, Ann Arbor 1980.

WEILLER, S, JACUR, R., *Isaak Babel*, "La Rassegna Mensile di Israel", 28, V, 1962, pp. 230–236.

WILLIAMS, G., *The Rhetoric of Revolution in Babel's Konarmija*, "Russian Literature", 15, III, 1984, pp. 279–298.

ZHOLKOVSKY, A., *Isaak Babel, Author of Guy de Maupassant*, "Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes", 36, I-II, 1994.

———, *How A Russian Maupassant Was Made in Odessa and Yasnaya Polyana: Isaak Babel' and the Tolstoy Legacy*, "Slavic Review", 53, III, 1994, pp. 671–693.

ŽOLKOVSKIJ, A., JAMPOL'SKIJ, M., *Babel'/Babel*, Carte blanche, Moskva 1994.

Boris Pasternak

ABAŠEV, V., «*Luvers rodilas' i vyrosla v Permi...*». *Mesto i tekst v povesti Borisa Pasternaka* in L. Zajonc, sost., *Geopanorama russkoj kul'tury: provincija i eë lokal'nye teksty*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2004, pp. 561–591.

AUCOUTURIER, M., *Il Tratto Di Apelle. Manifeste Littéraire Du Modernisme Russe*, "Revue des études slaves" 47 (1968), pp. 157–161.

———, *Prose et poésie chez Pasternak*, "Revue des études slaves" 67 (1995) 4, pp. 589–596.

———, *Boris Pasternak*, "Esprit", 248, III, 1957, pp. 465–469.

———, *The Metonymous Hero or the Beginnings of Pasternak the Novelist*, trad. I. Ivask, "Books Abroad" 44, II, 1970, pp. 222–227.

———, *Poët i filosofija* in ID., *Essais sur Boris Pasternak*, Institut des études slaves, Paris 2019, pp. 49–67.

———, *Pasternak témoin de l'actualité de Tolstoj*, in ID., *Essais sur Boris Pasternak*, Institut des études slaves, Paris 2019, pp. 208–216.

BARNES, C., *Boris Pasternak. A Literary Biography*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 1989.

- BARÓTHY, J., *The Romantic Tradition and the (Re)Interpretation of the Romantic Self in Boris Pasternak's and Virginia Woolf's Prose Writing*, "Russian Literature", 78, III-IV, 2015, pp. 561–585.
- BJÖRLING, F., *Blind Leaps of Passion and Other Strategies to Outwit Inevitability. On Pasternak and the Legacy from the Turn of the 19th to the 20th Century*, "Slavica Ludensia", 21, 2001, pp. 131–149.
- , *Child Perspective: Tradition and Experiment. An Analysis of The Childhood of Luvers by Boris Pasternak*, in L. Parts, ed., *The Russian Twentieth Century Short Story. A Critical Companion*, Academic Studies Press, Brighton 2010, pp. 117–142.
- CARAMITTI, M., *Vozdušnye puti: binari in aria e metapoetica autocitazionale nel funambolico universo metonimico di Pasternak*, in M. Ciccarini, N. Marcialis, G. Ziffer, a cura di, *Kesarevo Kesarju: scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, Firenze University Press, Firenze 2014, pp. 61–70.
- COPPER, J., Kotik Letaev A. *Belogo i Detstvo Luvers B. Pasternaka: dvojnoe videnie russkogo avangarda*, in B. Averin, red., *Russkaja literatura XX veka. Issledovanija amerikanskich učěnych*, Petro-RIF, Sankt-Peterburg 1993, pp. 88–110.
- CZERNY, B., *Trois écrivains du destin soviétique. Isaak Babel', Vasilij Grossman, Boris Pasternak*, "Revue des études slaves", 93, IV, 2012.
- DE PROYART, J., *Le visage et la personne dans l'œuvre de Boris Pasternak*, "Revue des études slaves", 66, II, 1994, pp. 315–331.
- DEPRETTO, C., *Boris Pasternak et la philologie russe des années 1910-1920*, "Revue des études slaves", 76, IV, 2005, pp. 429–446.
- Erlich, V., ed., *Pasternak. A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, Englewood Cliffs 1978.
- FARYNO, J., *Poëtika Pasternaka ("Putevye zapiski" – "Ochrannaja gramota")*, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, Wien 1989.
- , *Belaja medvedica, ol'cha, motovilicha i chromoj iz gospod: archeopoëtika Detstva Luvers Borisa Pasternaka*, Stockholms universitet, Stockholm 1993.
- , *Mifopoëtičnost' pasternakovskich lokusov: otkuda i kak tuda popadajut i kak i kuda ottuda vybirajutsja*, in V. Abašev, red., *"Ljubov prostranstva..."*. *Poëtika mesta v tvorčestve Borisa Pasternaka*, Jazyki slavjanskoj kul'tury, Moskva 2008, pp. 105–110.
- FATEEVA, N., *Poët i proza. Kniga o Pasternake*, NLO, Moskva 2003.
- , *Funkcii somatizmov v poëzii B. Pasternaka*, "Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Filologija, pedagogika, psihologija", 2020, pp. 34–44.
- , *Semantičeskie preobrazovanija v kontekstach s narečijami v poëzii Borisa Pasternaka*, "Trudy Instituta russkogo jazyka im. V.V. Vinogradova", 36, II, 2023, pp. 70–86.
- FLAKER, A., *Osvoenie prostranstva poezdom (zametki o železnodorožnoj proze Pasternaka)*, "Slavica tergestina", 8, 2000, pp. 219–225.
- FLEISHMAN, L., *Boris Pasternak. The Poet and his Politics*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – London 1990.
- FLEJŠMAN, L., *Stat'i o Pasternake*, K-Presse, Bremen 1977.
- , *K charakteristike rannego Pasternaka*, "Russian Literature", 12, 1975, pp. 79–126.
- , *Boris Pasternak v dvadcatye gody*, Akademičeskij proëkt, Sankt-Peterburg 2003.

FOMENKO, I., *Muzykal'naja kompozicija kak čerta romantičeskogo stilja (na primere tvorčestva Pasternaka 20-ch godov)*, "Voprosy romantizma (mežvuzovskij sbornik)", 2, 1975, pp. 75-90.

GARZONIO, S., *Boris Pasternak e il modernismo*, in M. Tortora, A. Volpone, a cura di, *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, Carocci editore, Roma 2019, pp. 189-204.

GLAZOV-CORRIGAN, E., *The Status of the Concepts of 'Event' and 'Action' in Pasternak's Detstvo* Luvers, "Wiener Slawistischer Almanach", 27, 1991, pp. 137-58.

———, *Art after Philosophy: Boris Pasternak's Early Prose*, The Ohio State University Press, Columbus 2013.

GORELIK, L., "Vozdušnye puti" B. Pasternaka i "Uže napisan Verter" V. Kataeva: *Posobie k specseminaru dlja studentov dnevnogo i zaočnogo otdelenija*, Smolenskij Gos. Pedagogičeskij Universitet, Smolensk 1998.

———, *Rannjaja proza Pasternaka: mif o tvorenii*, Smolenskij Gos. Pedagogičeskij Universitet, Smolensk 2000.

GORIELY, B., *Pasternak cet inconnu*, "Esprit", 297, VII-VIII, 1961, pp. 40–49.

HAN, A., *Rannie èstetičeskie traktaty Borisa Pasternaka*, in K. Árpád, N. István, red., *Puškin i Pasternak. Materialy vtorogo puškinskogo kollokviuma, Budapešt, 1898*, Institutum philologiae russicae in Universitate Budapestinensi de Rolando Eötvös nominata, Budapest 1991.

———, *Boris Pasternak i Gustav Špet: lingvofilosofskij aspekt sopostavlenija*, in O. Mazaeva, red., *Tvorčeskoe nasledie Gustava Gustavoviča Špeta v kontekste filosofskih problem formirovanija istoriko-kul'turnogo soznaniya (meždisciplinarnyj aspekt)*, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk 2003, pp. 340–369.

———, *Ot vnešnej do vnutrennej perspektivi videnija: analiz povesti Borisa Pasternaka Detstvo* Luvers, in A. Oborina, E. Pasternak, red., *Pasternakovskij sbornik. Stat'i i publikacii*, RGGU, Moskva 2011.

IVANOV, V., *K metonimii u Pasternaka: isparina val'sa i aromat mandarina*, in A. Bondarko, red., *Dinamičeskie modeli. Slovo, predloženie, tekst. Sbornik statej v čest' E. V. Padučevoj*, Jazyki slavjanskijch kul'tur, Moskva 2008, pp. 352–363.

IVANOV, VJA. VS., "Večnoe detstvo" Pasternaka, in B. Piotrovskij, red., *Literatura i iskusstvo v sisteme kul'tury*, Nauka, Moskva 1988, pp. 471–480.

JAKOBSON, R., *Zametki o proze poëta Pasternaka*, in ID., *Raboty po poëtike*, Progress, Moskva 1987, pp. 324–338.

JENSEN, P., *Po tu storonu "svoego" i "čužogo". Zametki ob èstetike Borisa Pasternaka*, "Studia russica helsingiensia et tartuensia", 4, 1995, pp. 273-283.

KAUCHTSCHISCHWILI, Nina, *L'arte di Boris Pasternak*, "Aevum", 34, III, 1960, pp. 234–252.

KAGAN, JU., *Ob 'Apellesovoi čerte' Borisa Pasternaka*, "Literaturnoe obozrenie", 4, 1996, pp. 43-50.

KOVTUNOVA, I., *O poëtičeskich obrazach Borisa Pasternaka*, in V. Grigor'ev, red., *Očerki istorii jazyka russkoj poëzii XX veka*, Nasledie, Moskva 1995, pp. 132-207.

KUZNECOV, I., LJALJAEV, S., *Proza Borisa Pasternaka: mir, obraz, tekst*, NGTI, Novosibirsk 2020.

LAYTON, S., *Poetic Vision in Pasternak's The Childhood of Luvers*, "Slavic and East European Journal", 22, II, 1978.

LI, CH.Č., *Spasenie ženščin v "Povesti" B. Pasternaka i "Krestovych sestrach" A. Remizova*, in I. Suchich, red., *Ot Vasilija Žukovskogo do Nikolaja Gumil'eva. Stat'i o russoj literature*, vyp. 3, SPBGU, Sankt-Peterburg 1999, pp. 147-153.

LICHAČEV, D., *Zvezdnyj dožd'. Proza B. Pasternaka raznyh let*, in B. PASTERNAK, *Vozdušnye puti. Proza raznyh let*, Sovetskij pisatel', Moskva 1983, pp. 3-17.

LIVINGSTONE, A., *Pasternak i Rilke* in Université de Paris I, Laboratoire de slavistique, *Boris Pasternak, 1890-1960. Colloque de Cerisy – La-Salle (11-14 septembre 1975)*, Institut d'études slaves, Paris, 1979, pp. 431-440.

———, *Some Affinities in the Prose of the Poets Boris Pasternak and Rainer Maria Rilke*, "Forum for Modern Language Studies", 19, III, 1983, pp. 274-84.

———, *Boris Pasternak and the First World War*, "Slavonica" 6, II, 2000, pp. 7-27.

———, *Philosophical Traces in Pasternak's Poems and Poetic Prose*, "Slavica Ludensia", 24 2009, pp. 145-156.

LJUNGGREN, A., *Juvenilia B. Pasternaka: 6 fragmentov o Relinkvimini*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1984.

———, *Ural v Detstve Luvers B. Pasternaka*, "Russian Literature", 29, IV, 1991, pp. 489-499.

MASLOVA, A., «*Glavnyj sjužet Lermontova*» v chudožestvennom soznanii B.L. Pasternaka, I. Ščeblykin, red., *Lermontovskij vypusk* 7, PGPU imeni V.G. Belinskogo, Penza 2004, pp. 243-248.

MELAŠČENKO, Marina, *Poëtika impressionizma v rannej proze B. Pasternaka ("Apellesova čerta", "Pis'ma iz Tuly")*, "Filologični nauki", 18, 2014, pp. 62-69.

MICHAJLOVSKAJA, N., *K voprosu o kategorii variantnosti (suščestvitel'nye na -ie/-'e v jazyke B. Pasternaka)*, in V. Kostomarov, red., *Voprosy kul'tury reči. Vyp. 8*, Nauka, Moskva 1967, pp. 113-127.

MONTALE, E., *Pasternak*, "Belfagor" 15, IV, 1960, pp. 385-388.

MOSKAL'ĖVA, A., *Diskursivnyj potencial metafory krovi v lirike Pasternaka*, in A. Balakin, red., *Ozernaja škola. Trudy pjatoj Meždunarodnoj letnej školy na Karel'skom perešejke po russoj literature*, RGPU im. A.I. Gercena, Pos. Poljany 2009, pp. 230-238.

ORLICKIJ, JU., *Proza kak poëzija: funkcija sillabo-toničeskoj metriki v maloj i bol'soj proze Borisa Pasternaka*, in ID., *Stich i proza v kul'ture serebrjanogo veka*, Izdatel'skij dom JASK, Moskva 2019, pp. 646-670.

PASTERNAK, E., *Boris Pasternak. Materialy dlja biografii*, Sovetskij pisatel', Moskva 1989.

PAYNE, R., *The Three Worlds of Pasternak*, Indiana UP, Bloomington 1961.

PODOROGA, I. *Entre humain et non-humain: le monde anthropomorphe de Boris Pasternak*, "Revue des études slaves", 94, I, 2023, pp. 79-90.

———, *How Does Art Think? Boris Pasternak's (Post-)Philosophical Poetry*, "Russian Literature", 78, 2015, pp. 537-560.

POLAKOVA, K. *Ti sono già venute le parole? Silenzi, corpi e contaminazioni nell'Infanzia di Ljuvers di Boris Pasternak*, in A. Accattoli, L. Piccolo, a cura di, *20/Venti. Nuovi studi sulla cultura russa e sovietica degli anni Venti del XX secolo*, RomaTrE-Press, Roma 2024.

REDDAWAY, D., *Pasternak, Spengler, and Quantum Mechanics: Constants, Variables, and Chains of Equations*, "Russian Literature", 31, I, 1992, pp. 37-69.

RONEN, O., *Golovolomki*, "Zvezda", 11, 2012.

RUDOVA, L., *On Pasternak's Aerial Ways*, "Canadian-American Slavic Studies", 24, I, 1990, pp. 33-46.

SĚKE, K., "Nazývání" i "naimenování" v Detstve Luvers B. Pasternaka, "Dissertationes Slavicae", 19, 1988, pp. 29-37.

STEPUN, F., *Il poeta dell'eterna fanciullezza*, trad. R. Belletti, "Lettera internazionale", 16, 1988, pp. 59-62.

STORA, J., *Pasternak et le judaïsme*, "Cahiers du monde russe et soviétique" 3-4, 1968, pp. 353-364.

STRADA, V., *Prefazione*, in B. PASTERNAK, *L'infanzia di Ženja Ljuvers e altri racconti*, Mondadori, Milano 1988, V-XVI.

———, a cura di, *La Russia di Pasternak. Dal futurismo al Dottor Živago*, Feltrinelli, Milano 1999.

SWIFT, M., *Writing the Manuscript. Pasternak's Povest' (1929)*, "Australian Slavonic & East European Studies", 21, 2007.

ŠAPIR, M., «...a ty prekrasna bez izvilin...». Ėstetika nebrežnosti v poëzii Pasternaka, "Novyj mir", 7, 2004, pp. 149-171.

TOPOROV, V., *Ob odnom individual'nom variante «avtointertekstual'nosti»: slučaj Pasternaka. O «rezonantnom» prostranstve literatury in Pasternakovskie čtenija. Vyp. 2*, Nasledie, Moskva 1998.

TRUFANOVA, I., *Motivy okna i dveri v povesti B. Pasternaka Detstvo Luvers*, "Voprosy teorii i praktiki", 15, IV, 2022, pp. 1035-1043.

TUN, F., *O "nepopravimoj čužerodnosti" Borisa Pasternaka*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 28, 1997, pp. 126-133.

VON GRONICKA, A., *Rilke and the Pasternaks: A Biographical Note*, "The Germanic Review: Literature, Culture, Theory", 27, IV, 1952, pp. 260-271.

WEIDLE, V., *The Poetry and Prose of Boris Pasternak*, in D. Davie, A. Livingstone, eds., *Pasternak. Modern Judgements*, Macmillan, London 1969, pp. 108-125.

WITT, S., *Creating Creation. Readings of Pasternak's Doktor Živago*, Almqvist och Wiksell International, Stockholm 2000.

ZBYROVSKI, Z., *Telo i ego funkcii v rannej proze B. Pasternaka*, "Welkie tematy kultury w literaturach słowiańskich", 9, 2011.

ŽOLKOVSKIJ, A., *Mesto okna v poëtičeskom mire Pasternaka* in ID., JU. ŠČEGLOV, *Raboty po pëtiķe vyrazitel'nosti: Invarianty – Tema – Pri ěmy – Teskst*, Progress, Moskva 1996, pp. 209-239.

———, *Zloveščie motivy v poëtičeskom mire Pasternaka*, in A. Balakin, red., *Ozernaja škola. Trudy pjatoj Meždunarodnoj letnej školy na Karel'skom perešeķke po russkoj literature*, Pos. Poljany, RGPU im. A.I. Gercena, 2009, pp. 75-91.

———, *Poëtika Pasternaka. Invarianty, struktury, interteksty*, Moskva, NLO, 2011.

Boris Pil'njak

- ANDRONIKAŠVILI-PIL'NJAK, K., *Bereč' svoje darovanie...*, in B. PIL'NJAK, *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, t. 1, Terra Knižnyj klub, Moskva 2003, pp. 5-18.
- ANISIMOVA, I., *The Terrors of History: Revolutionary Gothic in "Mother Earth" by Boris Pilniak*, "The Slavic and East European Journal", 55, III, 2011, pp. 376–395.
- BABKINA, E., *Sistema žanrov v tvorčestve Borisa Pil'njaka: učebnoe posobie*, Izd. AmGPGU, Komsomol'sk-na-Amure 2011.
- BAGI, I., *Chudožestvennoe prostranstvo kak vyraženie ocenocnoj sistemy v proze N.V. Gogolja i B.A. Pil'njaka*, "Materialy i soobščeniya po slavjanovedeniju", 16, 1984, pp. 173–188.
- BROWNING, G., *The Art of Boris Pilniak*, "Russian Literature", 16, 1984, pp. 1-20.
- , *Boris Pilniak: Scythian at a Typewriter*, Ardis, Ann Arbor 1985.
- , *Civilization and Nature in Boris Pil'njak's Machines and Wolves*, "The Slavic and East European Journal", 20, II, 1976, pp. 155–166.
- BROWNING, G., *The Art of Boris Pilniak*, "Russian Literature", 16, I, 1984, pp. 1–20.
- DAŠEVSKAJA, O., *Tema otказа ot otcov i ideja paternalizma v proze B- Pil'njaka 1920-ch godov*, in *Russkaja literatura v XX veke: imena, problemy, kul'turnyj dialog*, vyp. 9, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk 2008, pp. 38–66.
- EDWARDS, T., *Three Russian Writers and the Irrational. Zamyatin, Pil'nyak, Bulgakov*, Cambridge University Press, Cambridge 1982.
- FALCHIKOV, M., *Rerouting the Train of Time: Boris Pil'nyak's "Krasnoye derevo"*, "The Modern Language Review", 75, I, 1980, pp. 138–147.
- GOFMAN, V., GORBAČEV, G., KOVARSKIJ, N., *Boris Pil'njak. Stat'i i materialy*, Academia, Leningrad 1928.
- GOLUBKOV, M., *Ėstetičeskaja sistema v tvorčestve Borisa Pil'njaka 20-ch godov*, in IMLI im. M. Gor'kogo RAN, *Boris Pil'njak: opyt segodnjašnego pročtenija: po materialam naučnoj konferencii, posvjaščennoj 100-letiju so dnja roždenija pisatelja*, Nasledie, Moskva 1995, pp. 3-10.
- GRJAKALOVA, N., *Mir pis'ma. (Čelovek, pišuščij v proze Borisa Pil'njaka 1920-ch godov)*, in IMLI im. M. Gor'kogo RAN, *Boris Pil'njak: opyt segodnjašnego pročtenija: po materialam naučnoj konferencii, posvjaščennoj 100-letiju so dnja roždenija pisatelja*, Nasledie, Moskva 1995, pp. 81-89.
- , *Bessjužetnaja proza Borisa Pil'njaka 1910-ch načala 1920-ch godov*, "Russkaja literatura", 4, 1998, pp. 14-38.
- , *Istoričeskaja real'nost' i prostranstvo teksta. Istoriosofskaja koncepcija Borisa Pil'njaka načala 1920-ch gg.*, in Ju. Stennik, red., *Literatura i istorija. Istoričeskij process v tvorčeskom soznanii russkich pisatelej i myslitelej XVIII-XX vv.*, vol. 3, Nauka, Sankt-Peterburg 2001, pp. 414-445.
- HALVA, H., *Primitivist or Moralism? The Biological Ethos in Boris Pil'niak's Shorter Prose*, Dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill 2010.
- JENSEN, P., *Nature as Code: the Achievemnt of Boris Pilnjak 1915-1924*, Rosenkilde and Bagger, Copenhagen 1979.
- , *The Thing as Such: Boris Pil'njak's "Ornamentalism"*, "Russian Literature", 16, I, 1984, pp. 81–100.

KOL'DEFI-FOKAR, A., *Glubinnaja bestija. Neskol'ko zamečanj o proze Borisa Pil'njaka*, in L. Geller, A. Vinogradova, red., *Zveri i ich reprezentacii v russoj kul'ture*, Baltijskie sezony, Sankt-Peterburg 2010.

KUNICHKA, M., "The Scythians Were Here...": *On Nomadic Archaeology, Modernist Form, and Early Soviet Modernity*, "Ab Imperio", 2, 2012, pp. 229–257.

LEBLANC, R., *The Ethics and Politics of Diet*, "Gastronomica", 17, IV, 2017, pp. 9–25.

MALONEY, P., *Heracalitean Themes in the Works of Boris Pil'njak*, "Russian Review", 32, 1973, pp. 101–106.

NICHOLAS, M., *Formalist Theory Revisited: On Sklovskij "On Pil'njak"*, "The Slavic and East European Journal", 36, I, 1992, pp. 68–83.

NICHOLAS, M., *Boris Pil'niak and Modernism: Redefining the Self*, "Slavic Review", 50, II, 1991, pp. 410–421.

ORLICKIJ, JU., *Poët v proze: stichovoe načalo v proizvedenijach Borisa Pil'njaka*, in ID., *Stich i proza v kul'ture serebrjanogo veka*, Izdatel'stkij dom JASK, Moskva 2019, pp. 711–738.

ŠAJTANOV, I., *Kogda lomaetsja tečenie. Istoričeskie metafori Borisa Pil'njaka*, in E. Lucenko – S. Čeredničenko, red., *Kak bylo i kak vspomnilos'. Šest' večerov s Igorem Šajtanovym*, Aletejjja, Sankt-Peterburg 2017, pp. 293–323.

SAVELLI, *Histoire d'une amitié privilégiée: Boris Pilniak et Yonekawa Masao*, "Revue Russe", 20, 2001, pp. 61–74.

———, *Boris Pilniak: une figure essentielle des relations culturelles soviéto-japonaises (1926-1937)*, "Ebisu Études Japonaises", 20, 1999, pp. 73–108.

TRUBINA, L., *Artistic Codes of Historical Consciousness in Prose by Boris Pilnyak*, "Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences", 10, 2017, pp. 1609–1621.

VORONSKIJ, A., *Stat'i. Andrej Belyj, Evgenij Zamjatin, Isaak Babel', Boris Pil'njak*, Ardis, Ann Arbor 1980.

ZUBAKIN, B., *Boris Pil'njak*, "Rossija", 5, 1923, pp. 29–30.

Bibliografia generale

ABAŠEV, V., *Seetsja v nemošči, vosstaët v sile... O duše i tele v poëzii Vladislava Chodaseviča*, in J. Van Baak, S. Brouwer, red., *Telo, duch i duša v russoj literature i kul'ture*, "Wiener Slawistischer Almanach", 54, 2004, pp. 253–272.

ADORNO, T., *Beethoven. Filosofia della musica*, trad. L. Lamberti, Einaudi, Torino, 2001.

———, *Dialettica negativa*, trad. P. Lauro, Einaudi, Torino, 2004.

AGAMBEN, G., *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

———, *La lingua che resta. Il tempo, la storia, il linguaggio*, Einaudi, Torino, 2024.

AHO, J., *The Orifice as Sacrificial Site. Culture, Organization, and the Body*, Aldine de Gruyter, New York 2002.

- ALEKSEEV, P., *Konceptosfera oriental'nogo diskursa v russkoj literature pervoj poloviny XIX v. Ot A.S. Puškina k F.M. Dostoevskomu*, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta, Tomsk 2015.
- ALTHUSSER, L., *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*, PUF, Paris 2014.
- ALTIERI, C., *Modernist Innovations. A Legacy of the Constructed Reader*, in A. Eysteinsson, V. Liska, eds., *Modernism*, vol. 1, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007, pp. 67-86.
- ANDREEVA, R., *Ènciklopedija mody*, Litera, Sankt-Peterburg 1997.
- ANZIEU, D., *Le Moi-peau*, Dunod, Paris 1995.
- ARISTOTELE, *Metafisica*, trad. G. Reale, Rusconi, Milano 1997.
- AUDOIN-ROUZEAU, S., *Massacres. Le corps et la guerre*, in J. Courtine, ed., *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Éditions du Seuil, Paris 2006.
- AUERBACH, E., *Mimesis*, trad. A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000.
- BACHELARD, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, J. Corti, Paris 1964.
- , *Poétique de la rêverie*, PUF, Paris 2016.
- BACHTIN, M., *L'autore e l'eroe*, trad. C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 2000.
- , *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. M. Romano, Einaudi, Torino 1979.
- , *Estetica e romanzo*, trad. C. Strada Janovič, Einaudi, Torino 1979.
- BAGRIJ, A., *Russkaja literatura XIX-go – pervoj četverti XX-go v.v.*, Izdanie vostočnogo fakulteta AGU., Baku 1926.
- BARAD, K., *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press, Durham – London 2007.
- BARBARAS, R., *Introduction à la philosophie de Husserl*, Vrin, Paris 2015.
- BARTHES, R., *Écrivains et écrivants*, in ID., *Essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris 1964.
- , *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973.
- BARTLETT, R., *Russia and the Enlightenment*, in R. Reid, J. Andrew, V. Poluhina, eds., *Structure and Tradition in Russian Society. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yuri Mikhailovich Lotman*, Helsinki University Press, Helsinki 1994.
- BATAILLE, G., *Définition de l'hétérologie*, "Cahiers", 1, 2011, pp. 231–236.
- , *L'expérience intérieure*, in ID., *Œuvres complètes*, 5, Gallimard, Paris 1973.
- , *La part maudite*, Éditions de Minuit, Paris 1949.
- , *L'Impossible*, Gallimard, Paris 1962.
- , *La structure psychologique du fascisme*, "Hermès", 2, 1989, pp. 137–160.
- BATESON, G., *Steps to an Ecology of Mind. Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*, Ballantine Books, New York 1976.
- BAUDRILLARD, J., *D'un fragment l'autre*, A. Michel, Paris 2001.
- BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. E. Filippini, Einaudi, Torino 1966.

- , *Il dramma barocco tedesco*, trad. F. Cuniberto, in ID., *Opere complete. II. Scritti 1923-1927*, Einaudi, Torino 2001.
- , *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. R. Solmi, in ID., *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, Einaudi, Torino 2004.
- , *Sul concetto di storia*, in *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, trad. G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 2006.
- , *Infanzia berlinese intorno al millenovecento. [Ultima redazione 1938]*, trad. E. Ganni in ID., *Opere complete. VII. Scritti 1928-1941*, Einaudi, Torino 2006.
- , *I «passages» di Parigi*, trad. R. Tiedermann, Einaudi, Torino 2010.
- BENVENISTE, É., *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 2. Pouvoir, droit, religion*, Éditions de Minuit, Paris 1969.
- BERCOFF, G., *Sulla poetica nel medio evo slavo ortodosso. Il "Poslanie" di Epifanij a Kirill di Tver'*, "Europa orientalis", 4, 1985, pp. 7-28.
- BERGSON, H., *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Librairie Félix Alcan, Paris 1969.
- BERLIN, I., *Le radici del Romanticismo*, trad. G. Ferrara degli Alberti, Adelphi, Milano 2012.
- BERNSTEIN, F., *Panic, Potency, and the Crisis of Nervousness in the 1920s*, in C. Kiaer, E. Naiman, eds., *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2006.
- , *Prosthetic Promise and Potëmkin Limbs in Late-Stalinist Russia*, in M. Rasell, E. Iarskaia-Smirnova, eds., *Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union. History, Policy and Everyday Life*, Routledge, London 2011, pp. 42–66.
- BETHEA, D., *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 1986.
- , *Remarks on the Horse as a Space-Time Image from the Golden to Silver Ages of Russian Literature*, in B. Gasparov et al., eds., *Cultural Mythologies of Russian Modernism from the Golden Age to the Silver Age*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1992, pp. 109-127.
- BILLINGTON, J., *The Icon and Axe. An Interpretive History of Russian Culture*, Vintage Books, New York 1970.
- BLANCHOT, M., *L'expérience limite*, in ID., *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969.
- Bobryk, R., Faryno, J., red., *Utopia czystości i góry śmieci / Utopija čistoty i gory musora*, "Studia Litteraria Polono-Slavica", 4, 1999.
- BODEI, R., *La vita delle cose*, Laterza, Bari 2009.
- BOGDANOV, A., *O fiziologičeskom kollektivizme*, "Vestnik MIAB", 2 14), 2003, <https://traumlibrary.ru/book/bogdanov-vestnik/bogdanov-vestnik.html#s007001>.
- BORENSTEIN, E., *Men Without Women. Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917-1929*, Duke University Press, Durham – London 2000.
- BOYARIN, D., *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1997.
- BRODSKY, I., *Watermark*, Farrar, Straus & Giroux, New York 1992.

- BROWN, E., *Russian Literature since the Revolution*, Collier-Macmillan, London 1969.
- BROWNING, G., *Russian Ornamental Prose*, "The Slavic and East European Journal", 23, III, 1979.
- Budanov *et al.*, red., *Telesnost' kak èpistemologičeskij fenomen*, Institut filosofii RAN, Moskva 2009.
- BURENINA, O., *Organopoëtika: reprezentacija anatomsčeskich anomalij ruki v literature i kul'ture 1900-1930-ch gg.*, in G. Kabakova, F. Conte, sost., *Telo v russskoj kul'ture. Sbornik statej*, NLO, Moskva 2005.
- BURENINA-PETROVA, O., *Bessmertie čeloveka i telesnye metamorfozy v tvorčestve anarcho-biokosmistov*, "Quaestio Rossica", 7, I, 2019, pp. 222–240.
- ČAČ, E., «*Orientalizm*» *Serebrjanogo veka: fakty i nabljudenija*, SPbGUPTD, Sankt-Peterburg 2016.
- CALVINO, I., *La poubelle agrée*, "Paragone. Mensile di arte figurativa e letteratura", 324, 1977.
- CARAMITTI, M., *La magia dell'anima russa in nove parole*, in D. Gavrilovich, G. Imposti, a cura di, *Sentieri Interrotti / Holzwege*, Universitalia, Roma 2012.
- , *Le ragioni del fuoco* in Id., a cura di, *Fuoco. La grande prosa russa del primo Novecento*, Atmosphere libri, Roma 2020.
- , "Come alla vigilia di una felicità eterna", in Id., a cura di, *Sogni. La grande prosa russa del primo Novecento*, Atmosphere libri, Roma 2022.
- CARDEN, P., *Ornamentalism and Modernism*, in G. Gibian, H. Tjalsma, eds., *Russian Modernism: Culture and the Avant-garde, 1900-1930*, Cornell University Press, Ithaca 1976.
- CARLETON, G., *Sexual revolution in Bolshevik Russia*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2005.
- CHAČATURJAN-KISILENKO, A., *K voprosu o probleme vremeni v proze Sigizmunda Kržižanovskogo*, in F. Fëdorov, red., *Kržižanovskij. I*, DU Izdevniecība "Saule", Daugavpils 2003.
- Chamberlin, E., Gilman, S., eds., *Degeneration. The Dark Side of Progress*, Columbia University Press, New York 1985.
- CIV'JAN, T., *Otnošenie k sebe i k svoemu telu v russskoj modeli mira*, in G. Kabakova, F. Conte, sost., *Telo v russskoj kul'ture. Sbornik statej*, NLO, Moskva 2005, pp. 38–48.
- CLAUDEL, P. *Le jour de la fête-de-tous-les-fleuves* in Id., *Connaissance de l'Est*, Larousse, Paris 1920.
- COLE, S., *At the violet hour. Modernism and violence in England and Ireland*, Oxford University Press, Oxford – New York 2012.
- , *Enchantment, Disenchantment, War, Literature*, "PMLA", 124, V, 2009, pp. 1632-1647.
- COSTLOW, J., *Heart-pine Russia. Walking and Writing the Nineteenth-century Forest*, Cornell University Press, Ithaca – London 2013.
- , *Animals, Saints and the Anthropocene*, "Russian Literature", 114-115, 2020, pp. 151–174.
- COVENEY, P., *Poor Monkey. The Child in Literature*, Rockliff, London 1957.
- CSABAIT, M., ERÖS, F., *Bodies in Transition. The Unbearable Lightness of the Traditionless Self*, "Journal of European Psychoanalysis", 8-9, 1999.
- DAL', V., *Tolkovyj slovar' živogo velikorussskogo jazyka v četyrëch tomach*, Gos. Izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nych slovarej, Moskva 1955.
- DE GIORGI, R., *Le sette russe (XVIII-XIX secolo). Tentativi di classificazione*, in M. Ciccarini – N. Marcialis, G. Ziffer, a cura di, *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, Firenze, FUP, 2014, pp. 89–100.

- DEL LUNGO, A., *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 2014.
- DELAIN (Derridex), *Derrida, écriture et archi-écriture*, <https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0509051735.html> (ultimo accesso 30.12.2025).
- DERRIDA, J., *Della grammatologia*, trad. R. Balzerotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso e A. Loaldi, Jaca Book, Milano 1998.
- , *Economimesis. Politiche del bello*, trad. F. Vitale, Jaca Book, Milano 2005.
- , *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris 1967.
- , *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, trad. G. Dalmasso, Jaca Book, Milano 1968.
- DOHMEN, J., *Disability as Abject: Kristeva, Disability, and Resistance*, "Hypatia", 31, IV, 2016, pp. 762–778.
- DONSKICH, O., *Kosmos kak metafora tela, ili telo kak metamofora kosmosa*, in T. Pečerskaja, red., "Točka, rasprostranajuščajasja na vsë...". K 90-letiju professora Ju. Čumakova: sbornik naučnych trudov, NGPU, Novosibirsk 2011.
- DOUGLAS, M., *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Routledge, London 1966.
- DRUŽININ, V., *Molokane*, Priboj, Leningrad 1930.
- Dumont, J., et al., eds., *Les présocratiques*, Gallimard, Paris 1988.
- Dürr, E., Jaffe, R., eds., *Urban Pollution. Cultural Meanings, Social Practices*, Berghahn Books, New York – Oxford 2010.
- ECO, U., *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2007.
- EINSTEIN, A., *Relativity: the Special and General Theory*, trad. R. Lawson, H. Holt and company, New York 1920.
- ÉJCHENBAUM, B., *Vstupitel'nyj očerk*, in I. TURGENEV, *Zapiski ochotnika*, Literaturnyj izdatel'skij otdel Komissariata Narodnogo Prosveščenijsa, Petrograd 1918.
- ELIOT, T.S., *Tradition and the Individual Talent*, in ID., *Selected Essays*, New York, Harcourt, Brace & World, 1960, pp. 3–11.
- ENZENSBERGER, C., *Sullo sporco*, trad. R. Pedio, Feltrinelli, Milano 1973.
- ERLICH, V., *Modernism and Revolution. Russian Literature in Transition*, Harvard University Press, Cambridge (MA) – London 1994.
- ERMAČENKO, I., *Telo vraga: stereotipy izobraženija v otečestvennoj presse vremën russko-japonskoj i Pervoj mirovoj vojny*, in G. Zvereva, red., *Reprezentacii telesnosti*, RGGU, Moskva 2003, pp. 57–71.
- ESTOK, S., *Painful Material Realities, Tragedy, Ecophobia*, in S. Iovino, S. Oppermann, eds., *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2014, pp. 130–140.
- Eysteinson, A., Liska, V., eds., *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007.
- FARYNO, J., *Dešifrovka*, "Russian literature", 26, 1989.

FIESELER, B., *Soviet-style Welfare. The Disabled Soldiers of the 'Great Patriotic War'*, in M. Rasell, E. Jarskaja-Smirmova, eds., *Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union. History, Policy and Everyday Life*, Routledge, Oxon – New York 2011.

FIFIELD, P., *Modernism and Physical Illness: Sick Books*, Oxford University Press, Oxford 2020.

FIGES, O., *A People's Tragedy. The Russian Revolution 1891-1924*, Pimlico, London 1997.

Fineberg, J., ed., *The Innocent Eye. Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press, Princeton 1997.

———, *Discovering Child Art. Essays on Childhood, Primitivism, and Modernism*, Princeton University Press, Princeton 1998.

FINK, H., *Bergson and Russian Modernism 1900-1930*, Northwestern University Press, Evanston 1999.

FLORENSKIJ, P., *Stolp i utverždenie istiny. Opyt pravoslavnoj teodicej v dvenadcati pis'mach*, Akademičeskij proekt, Moskva 2017.

FORTUNATI, V., FRANCESCHI, Z., *Primitive Art in Modernism: the Ambivalence of Appropriation*, in A. Eysteinsson, V. Lisk, eds., *Modernism*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007.

FOUCAULT, M., *Carceri e manicomi nel congegno del potere*, in M. Bertani, P. Rovatti, a cura di, *Follia e psichiatria. Detti e scritti 1957-1984*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, pp. 71–75.

———, *Gli Anormali. Corso al Collège de France 1974-1975*, trad. V. Marchetti and A. Salomoni, Feltrinelli, Milano 2000.

———, *Histoire de la sexualité IV. Les aveux de la chair*, Gallimard, Paris 2018.

———, *Il corpo utopico*, in A. Moscati, a cura di, *Utopie. Eterotopie*, Cronopio, Napoli 2006.

———, *Intervista a Michel Foucault*, in ID., *Microfisica del potere. Interventi politici*, a cura di A. Fontana, P. Pasquino, Einaudi, Torino, 1977.

———, *L'ordine del discorso e altri interventi*, trad. A. Fontana, M. Bertani and V. Zini, Einaudi, Torino, 2004.

———, *Utopie. Eterotopie*, trad. A. Moscati, Cronopio, Napoli 2006.

———, *La volontà di sapere. Storia della sessualità 1*, trad. P. Pasquino and G. Procacci, Milano, Feltrinelli, 2011.

———, *Le parole e le cose*, trad. E. Panaitescu, Rizzoli, Milano 1967.

FREUD, S., *Sull'universale degradazione della vita amorosa, 1912*, trad. C. Musatti, in ID., *La vita sessuale*, Boringhieri, Torino 1970.

———, *Psicopatologia della vita quotidiana*, trad. C. Piazza, M. Ranchetti, E. Sagittario, Boringhieri, Torino 1971.

———, *Al di là del principio di piacere*, trad. A. Marietti e R. Colorni, Bollati Boringhieri, Torino 1975.

Fromm, H., Glotfelty, C., eds., *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens (GA) 1996.

FROMM, H., *From Transcendence to Obsolescence: A Route Map* in ID., C. Glotfelty, eds., *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens (GA) 1996.

GALIMBERTI, U., *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2003.

GASPAROV, B., *Posleslovie: struktura teksta i kul'turnyj kontekst*, in ID., *Literaturnye lejtmotivy. Očerki po russkoj literature XX veka*, Nauka, Moskva 1993.

———, *V poiskach "drugogo" (francuzskaja i vostočnoevropejskaja semiotika na rubeže 1970-ch godov)*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 14, 1995, pp. 53–71.

GELLER, L., *O kompleksnoj složnosti, ili na puti k ekologii literatury*, "Slavica almanac", 11, I, 2005, pp. 2–24.

———, *Puti k Vostoku čerez Zapad. Zamečanija o russkom japonizme*, "Zbornik Matice srpske za slavistiku", 87, 2015, pp. 135–148.

Geller, L., Vinogradova, A., red., *Zveri i ich reprezentacii v russkoj kul'ture*, Baltijskie sezony, Sankt-Peterburg 2010.

GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1982.

GERASIMOV, I., *The Russian Imperial Situation: Before and after the Nation-State*, "Ab Imperio", 4, 2022, pp. 31–59.

GOFFMAN, E., *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*, Anchor Books, Garden City – New York 1961.

GONČAROVA, O., *Utopija "čistoty" v russkoj kul'ture*, in Bobryk, R., Faryno, J., red., *Utopia czystości i góry śmieci / Utopija čistoty i gory musora*, "Studia Litteraria Polono-Slavica", 4, 1999, pp. 83–93.

GORELOVA, V., *Obydennoe soznanie kak filosofskaja problema*, Izdatel'stvo Permskogo sel'skochozjajstvennogo instituta im. D.N. Prjanišnikova, Perm' 1993.

GRICE, H., *Logic and Conversation*, in P. Cole, J. Morgan, eds., *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, Academic Press, New York 1975.

GRIFFERO, T., *L'incorreggibile atmosfericità delle emozioni*, in E. Antonelli, A. Martinengo, a cura di, *Confini dell'estetica. Studi in onore di Roberto Salizzoni*, Aracne, Roma 2014, pp. 223–235.

———, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano 2017.

GRJAKALOVA, N., *Literatura i istorija*, Nauka, Moskva 2001.

GRJUBEL', R., *Telesnoe vremja vojny i konstrukt russkogo ducha u Tolstogo. Otnošenija meždu telom, duchom i dušoj v romane Vojna i mir*, in J. Van Baak, S. Brouwer, red., *Telo, duch i duša v russkoj literature i kul'ture*, "Wiener Slawistischer Almanach", 54, 2004, pp. 131–164.

Gromova-Opul'skaja, L., red., *Vostok v russkoj literature XVIII – načala XX veka*, IMLI RAN, Moskva 2004.

HARRIS, J., *An Inquiry into the Use of Autobiography as a Stylistic Determinant of the Modernist Aspect of Osip Mandelstam's Literary Prose*, in H. Birnbaum, ed., *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, vol. 2, Slavica Publishers, Columbia 1978, pp. 237–259.

HAUSER, A., *Storia sociale dell'arte. Volume secondo. Rinascimento. Manierismo. Barocco*, trad. A. Bovero, Einaudi, Torino 1987.

HEIDEGGER, M., *Costruire, abitare, pensare*, in ID., *Saggi e discorsi*, trad. G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.

———, *Essere e tempo*, trad. P. Chiodi, La nuova Italia, Firenze 1953.

———, *L'inno Andenken di Hölderlin*, trad. U. Ugazio, Mursia, Milano 1997.

- , *La questione della tecnica*, in ID., *Saggi e discorsi*, trad. G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.
- , *Lettera sull'“Umanismo”*, in ID., *Segnavia*, trad. F. Volpi, Adelphi, Milano 1967.
- HEISENBERG, W., *The Physical Content of Quantum Kinematics and Mechanics*, “Zeitschrift für Physik”, 43, 1927, pp. 172–98.
- HELLEBUST, R., *Flesh to Metal. Soviet Literature and the Alchemy of Revolution*, Cornell University Press, Ithaca 2003.
- HENRY, M., *Philosophie et phénoménologie du corps*, PUF, Paris 1965.
- HIGONNET, M., *Modernism and Childhood: Violence and Renovation*, “The Comparatist”, 33, 2009, pp. 86-108.
- HINDUS, M., *Humanity Uprooted*, Jonathan Cape and Harrison Smith, New York 1929.
- HORKHEIMER, M., ADORNO, T., *Dialettica dell'illuminismo*, trad. R. Solmi, Einaudi, Torino 1966.
- HOWES, D., *Sensual Relations. Engaging the Senses in Culture and Social Theory*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2010.
- HUSSERL, E., *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, trad. E. Filippini, Einaudi, Torino 1950.
- HUTCHINGS, S., *Russian Modernism. The Transfiguration of the Everyday*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- HUYSEN, A., *Modernist Miniatures: Literary Snapshots of Urban Spaces*, “PMLA”, 122, I, 2007, pp. 27–42.
- ILLICH, I., *Tools for Conviviality*, Harper and Row, New York 1973.
- Iovino, S., Oppermann, S., eds., *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2014.
- JACCARD, J.P., «Čistoe» / «Nečistoe» v russkom avangarde, “Studia litteraria polono-slavica”, 4, 1999, pp. 271-284.
- JACOBI, K., *Body Disposition in Cross-Cultural Context: Prehistoric and Modern Non-Western Societies*, in C. Bryant, ed., *The Handbook of Death and Dying*, vol. 2, Sage Publications, Thousand Oaks – London – New Delhi 2003.
- JAKOBSON, R., *A Glance at the Development of Semiotics*, in ID., *The Framework of Language*, Michigan Studies in the Humanities, Ann Arbor 1980.
- , *Il realismo nell'arte*, trad. G. Bravo, in T. Todorov, a cura di, *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968.
- Jaye, M., Watts, A., eds., *Literature and the Urban Experience: Essays on the City and Literature*, Rutgers University Press, New Brunswick 1981.
- JURGENSON, L., *La haine de la haine*, “Slovo”, 54, 2025, pp. 21-28.
- , *Le corps comme enjeu de la modernité et l'expérience de la Première Guerre Mondiale*, “Revue des études slaves”, 87, II, 2016, Institut d'études slaves, pp. 225–239.
- KABAKOVA, G., *Le sein et le lait maternel dans l'imaginaire des slaves*, “La revue russe”, 8, 1995, pp. 83-89.

———, *O sladkich pocelujach i gor'kich slězach: zametki o gastronomii tela*, in Ead., F. Conte, sost., *Telo v russskoj kul'ture. Sbornik statej*, NLO, Moskva 2005, pp. 67–77.

KABAKOVA, G., CONTE, F., *Ot russskoj duši k russskomu telu?*, in Eid., sost., *Telo v russskoj kul'ture*, NLO, Moskva 2005, pp. 5–16.

———, sost., *Telo v russskoj kul'ture. Sbornik statej*, NLO, Moskva 2005.

KAGANOVSKY, I., *Visual Pleasure in Stalinist Cinema. Ivan Pyr'ev's The Party Card*, in C. Kiaer, E. Naiman, eds., *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2006.

KALININ, I., *Istoričnosť travmatičeskogo opyta: rutina, revoljucija, reprezentacija*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 6, 2013.

KAYE, L., *A False Convergence: Freud and the Hobbesian Problem of Order*, “Sociological Theory”, 9, 1, 1991.

KAYSER, W., *The Grotesque in Art and Literature*, trad. U. Weisstein, Indiana University Press, Bloomington 1963.

KELLY, C., *Shaping the Future Race. Regulating the Daily Life of Children in Early Soviet Russia*, in C. Kiaer, E. Naiman, eds., *Everyday Life in Early Soviet Russia. Taking the Revolution Inside*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2006.

KORNBLATT, J., *The Cossack Hero in Russian Literature a Study in Cultural Mythology*, University of Wisconsin Press, Madison – London 1992.

KORŠUNOVA, N., *Materinstvo i zdorov'e ženščiny: social'nye praktiki v Rossii konca XIX-načala XX vekov*, in G. Zvereva, red., *Reprezentacii telesnosti*, RGGU, Moskva 2003.

KRAJUŠKINA, T., *Motivy tela i telesnych sostojanij čeloveka v russkich narodnyh volšebnyh skazkach Sibiri i Dal'nego Vostoka*, Dal'nauka, Vladivostok 2009.

KRISTEVA, J., *Des chinoises*, Paris, Éditions des Femmes, 1974.

———, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York 1980.

———, *La rivoluzione del linguaggio poetico. L'avanguardia nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: Lautréamont e Mallarmé*, trad. S. dall'Eco, A. Musso and G. Sangalli, Marsilio, Venezia 1979.

———, *Liberté, égalité, fraternité et... Vulnérabilité*, “Recherches en psychanalyse”, 6, 2006, pp. 11–27.

———, *Poésie et négativité*, in EAD., *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1969.

KUNICHKA, M., *Our Native antiquity. Archaeology and Aesthetics in the Culture of Russian Modernism*, Academic Studies Press, Boston 2015.

LACAN, J., *Séminaire XI. Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Éditions du Seuil, Paris 1964.

LAUDISA, F., *La realtà al tempo dei quanti. Einstein, Bohr e la nuova immagine del mondo*, Bollati Boringhieri, Torino 2019.

LE GOFF, J., *Il corpo nel Medioevo*, trad. F. Cataldi Villari, Laterza, Roma – Bari 2007.

LEFEBVRE, H., *La production de l'espace*, Éditions Anthropos, Paris 1974.

- LENIN, V., *Uspechi i trudnosti sovetskoj vlasti* in ID., *Polnoe sobranie sočinenij*, t. 38, Izdatel'stvo političeskoj literatury, Moskva 1969⁵.
- LEROI-GOURHAN, A., *Le geste et la parole, t. 2: La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris 1965.
- Lipoveckij, M., Bojmers, B., *Performansy nasilija. Literaturnye i teatral'nye éksperimenty "Novoj dramy"*, NLO, Moskva 2012.
- LIVAK, L., *The Jewish Persona in the European Imagination*, Stanford University Press, Stanford 2010.
- LONG, O., *Art et politique: destins croisés*, "Le portique. Revue de philosophie et de sciences humaines", 45-46, 2021, <https://journals.openedition.org/leportique/3760> (ultimo accesso 03.11.2025).
- LOTMAN, Ju., *Kul'tura i vzryv*, Progress, Moskva 1992.
- , *Semiotica dei concetti di "vergogna" e "paura"*, in ID., *Tipologia della cultura*, M. Arcangeli, Bompiani, Milano 1975.
- , *Struktura chudožestvennogo teksta*, Iskusstvo, Moskva 1970.
- , *Vnutri mysljaščich mirov. Čelovek – tekst – semiosfera – istorija*, Jazyki russkoj kul'tury, Moskva 1996.
- LOTMAN, JU., IVANOV, V., PIATIGORSKIJ, A., TOPOROV, V., USPENSKIJ, B., *Tezisy k semiotičeskomu izučeniju kul'tur (v primenenii k slavjanskim tekstam)*, in JU. LOTMAN, *Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri mysljaščich mirov. Stat'i. Issledovanija. Zametki*, Iskusstvo-SPB, Sankt-Peterburg 2000.
- LOTMAN, JU., USPENSKIJ, B., *O semiotičeskom mehanizme kul'tury*, in Ju. Lotman, red., *Trudy po znakovym sistemam V*, Tartovskij gosudarstvennyj universitet, Tartu 1971, pp. 144–166.
- LÖWE, H., *Reconstructing in the Image of Soviet Man. The Jews in the Soviet Union, 1917-1941*, "Cahiers slaves", 11, I, 2010.
- LUKIN, A., *The Bear Watches the Dragon: Russia's Perceptions of China and the Evolution of Russian-Chinese Relations since the Eighteenth Century*, M.E. Sharpe, Armonk – London 2003.
- LYSOV, A., *O nekotorych osobennostjach metaforiki Kržižanovskogo: obraz i kontekst*, in F. Fëdorov, red., *Kržižanovskij. I*, DU Izdevniecība "Saule", Daugavpils 2003.
- MAGGS, B., *Russia and «Le Rêve Chinois»: China in Eighteenth Century Russian Literature*, Voltaire Foundation, Oxford 1984.
- MAGUIRE, R., *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920's*, Cornell University Press, Ithaca – London 1987.
- MANDEL'STAM, O., *Literaturnaja Moskva* in ID., *Sobranie sočinenij v trech tomach*, t. 2, Inter-Language Literary Associates, New York 1971.
- MARCIALIS, N., *Introduzione alla lingua paleoslava*, Firenze University Press, Firenze 2007.
- , *Perché il termine "skaz" è intraducibile?*, in S. Garzonio *et al.*, a cura di, *Laurea Lora: Sbornik pamjati Larisy Georgievny Stepanovoj*, Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg 2011, pp. 469–480.
- MARCUSE, H., *Eros e civiltà*, trad. L. Bassi, Einaudi, Torino 1968.
- MARINELLI, L., *Merda, potere e verità (da San Francesco a Wat)*, in A. Belozorovitch *et al.*, a cura di, *Il corpo degli altri*, Sapienza Università editrice, Roma 2020.
- MATIČ, O., *Aleksandr Blok: durnaja nasledstvennost' i vyroždenie*, in G. Kabakova, F. Conte, sost., *Telo v russkoj kul'ture*, NLO, Moskva 2005.

- MAUSS, M., *Teoria generale della magia*, trad. F. Zannino, Einaudi, Torino 1991.
- MEN'SIKOVA, E., *Muzykal'naja skrižal' iskusstva: simfonizm kak chudožestvennyj metod 20-ch godov XX veka*, "Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv", 190, 2010, pp. 404-415.
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.
- , *La prose du monde*, Gallimard, Paris 1969.
- , *Umanismo e terrore*, trad. A. Bonomi, SugarCo, Milano 1978.
- MERLIN, V., *Menstruacii rodiny: sled v literature*, "Studia litteraria polono-slavica", 46, 2011.
- MICHAJLIN, V., BELJAEVA, G., "Naš" čelovek na plakata: konstruirovanie obraza, "Neprikosnovennyj zapis", 1, 87, 2013, <https://magazines.gorky.media/nz/2013/1/nash-chelovek-na-plakate-konstruirovanie-obraza.html> (ultimo accesso 03.03.2025).
- MICHIE, H., *The Flesh Made Word. Female Figures and Women's Bodies*, Oxford University Press, Oxford – New York 1987.
- MONDRY, H., *Political Animals. Representing Dogs in Modern Russian Culture*, Brill Rodopi, Leiden – Boston 2015.
- MORETTI, F., *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Einaudi, Torino 1997.
- MOSER, W., *Garbage and Recycling. From Literary Theme to Mode of Production*, "Other Voices", 3, I, 2007, <https://www.othervoices.org/3.1/wmoser/index.php#2b> (ultimo accesso 19.10.2025).
- MOSSE, G., *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, Oxford 1990.
- MOUAWAD, W., *Le scarabée*, in P. Coutant, éd., *Les Tigres de Wajdi Mouawad*, Joca Seria, Nantes 2009.
- NAIMAN, E., *Sex in Public: the Incarnation of Early Soviet Ideology*, Princeton University Press, Princeton 1997.
- NATHANS, B., *Beyond the Pale. The Jewish Encounter with Late Imperial Russia*, University of California Press, Berkeley 2002.
- NIKOLOZI, R., *Degeneraty gospoda Golovlëvy. Saltykov-Ščedrin i diskurs vyroždenija XIX veka*, in J. Van Baak, S. Brouwer, red., *Telo, duch i duša v ruskoj literature i kul'ture*, "Wiener Slawistischer Almanach", 54, 2004.
- , *Vyroždenie. Literatura i psichiatrija v ruskoj kul'ture konca XIX veka*, trad. N. Stavrogina, NLO, Moskva 2019.
- NIVAT, G., *Du 'Panmongolisme' au 'Mouvement Eurasien': Histoire d'un thème littéraire*, "Cahiers du Monde russe et soviétique", 7, III, 1966, pp. 460-478.
- NOVOKHATSKIY, D., *Central Asia in Contemporary Russian Literature. Among Nostalgia, Trauma and Orientalism*, "Eurasistica", 15, 2020.
- O'BELL, L., *The Pastoral in Turgenev's "Singers": Classical Themes and Romantic Variations*, "The Russian View", 63, II, 2004.
- O'CONNOR, F., *The Lonely Voice. A Study of the Short Story*, World Publishing Company, Cleveland 1963.

ORLANDO, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.

———, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

ORLENKO, L., *Terminologičeskij slovar' odeždy*, Legprombytizdat, Moskva 1996.

LOUDART, C., *T.S. Eliot and the Paradoxes of Entropy*, in H. Aji, A. Derail, C. Loudart, eds., *T.S. Eliot agoniste*, Éditions Rue d'Ulm, Paris 2024, pp. 93-105.

PALMER, I., *St. Petersburg and Moscow in Twentieth-Century Russian Literature*, in J. Tambling, ed., *The Palgrave Handbook of Literature and the City*, Palgrave Macmillan, London 2017, pp. 197-214.

PANKENIER, S., *Voiceless Vanguard. The Infantile Aesthetic of the Russian Avant-Garde*, Northwestern University Press, Evanston 2014.

PAPERNYJ, V., *Kul'tura "Dva". Sovetskaja arhitektura 1932-1954 gg. Opyt kul'turologičeskoj interpretacii*, NLO, Moskva 1996.

PARTS, L., *Introduction: The Short Story as the Genre of Cultural Transition*, in L. Parts, ed., *The Russian Twentieth-Century Short Story. A Critical Companion*, Academic Studies Press, Brighton 2010, pp. XIII–XXXII.

PEREC, G., *L'infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, Paris 1989.

PETERSON, D., *The Completion of a Sportsman's Sketches: Turgenev's Parting Word*, in D. Lowe ed., *The Poetics of Ivan Turgenev*, Kennan Institute for Advanced Russian Studies, Washington 1989, pp. 53–62.

PIANIGIANI, O., *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Società editrice Dante Alighieri, Roma – Milano 1907.

PICCOLO, L., *Reparto X. I luoghi della follia nella letteratura russa e sovietica*, Nova Delphi, Roma 2024.

PIERALLI, C., *La tradizione epica orale delle byliny russe: Mat' syra zemlja e il culto della terra*, "Esamizdat", 3, II-III, 2005, pp. 297-308.

PIRETTO, G., *Il popolo russo e il sacrificio: eroismo, martirio o masochismo?*, in R. Ago, a cura di, *Il sacrificio*, Biblink, Napoli 2004, pp. 49-75.

———, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2018.

———, *L'ultimo spettacolo. I funerali sovietici che hanno fatto storia*, Cortina editore, Milano 2023.

PLATONOV, A., *Čevengur. Kotlovan, Vremja*, Moskva 2011.

PLUMWOOD, V., *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*, Routledge, London – New York 2002.

PODOROGA, V., *Fenomenologija tela. Vvedenie v filosofskuju antropologiju*, Ad marginem, Moskva 1995.

———, *Metafizika landšafta. Kommunikativnye strategii v filosofskoj kul'ture XIX-XX vv.*, Nauka, Moskva 1993.

POLÍVKA, J., *Čichám člověčinu — ruský dech, ruskou "kost"*, "Národopisný věstník československý", 17, 1924.

- Porter, J., Vinokur, M., eds., *Energy Culture. Work, Power, and Waste in Russia and the Soviet Union*, Palgrave Macmillan, London 2023.
- PORTER, R., *The City in Russian Literature: Images Past and Present*, "The Modern Language Review", 94, II, 1999, pp. 476–85.
- POZNER, V., *Panorama de la littérature russe contemporaine*, KRA, Paris 1929.
- PROPP, V., *Morfologija skazki*, Academia, Leningrad 1928.
- , *Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta, Leningrad 1986.
- PROUST, M., *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris 1927.
- PUSKARĚVA, N., "Mėd i mleko pod jazkom u neė". (*Ženskie i mužskie usta v cerkovnom i svetskom diskursach Rossii X – načala XIX v.*), in G. Kabakova, F. Conte, sost., *Telo v russskoj kul'ture. Sbornik statej*, NLO, Moskva 2005, pp. 78–101.
- PYMAN, A., *The City as Myth. Petersburg in Russian Literature of the Silver Age*, "Journal of European Studies", 20, III, 1990, pp. 191–217.
- RABINACH, A., *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Basic Books, New York 1990.
- Rasell, M., Iarskaia-Smirnova, E., eds., *Disability in Eastern Europe and the Former Soviet Union. History, Policy and Everyday Life*, Routledge, Oxon – New York 2011.
- RHEINBERGER, H., *Toward a History of Epistemic Things. Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford University Press, Stanford 1997.
- RICŒUR, P., *L'identité narrative*, "Revue des sciences humaines", 95, 1991, pp. 35–47.
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris 2000.
- ROSKIES, D., *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Harvard University Press, Cambridge MA 1984.
- Ross, S., ed., *Modernism and Theory. A Critical Debate*, Routledge, London – New York 2009.
- ROY, J., *Hobbes et Freud*, Dalhousie University Press, Halifax 1976.
- ROZANOV, V., *Vojna 1914 goda i russkoe vozroždenie*, Novoe vremja, Petrograd 1915.
- RUECKERT, W., *Literature and Ecology*, in C. Glotfelty, H. Fromm, eds., *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens – London 1996, pp. 105–123.
- RUTTEN, E., *Materializacija metaforj ženstvennoj Rossii v russskoj literature XX veka*, in J. Van Baak, S. Brouwer, red., *Telo, duch i duša v russskoj literature i kul'ture*, "Wiener Slawistischer Almanach", 54, 2004, pp. 309–323.
- SANBORD, J., *Drafting the Russian Nation. Military Conscription, Total War, and Mass Politics, 1905–1925*, Northern Illinois University Press, DeKalb 2003.
- ŠATIN, JU., *Koncept serdca i ego chudožestvennaja dekonstrukcija v russskoj poėzii xx veka* in M. Cymborska-Leboda, red., "Życie Serca" *Duch-dusza-ciało i relacja Ja-Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej xx–xxi wieku*, Umcs, 2012 Lublin, pp. 31–41.
- SCARRY, E., *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford University Press, Oxford – New York 1985.
- SCHAEFFER, J., *La fin de l'exception humaine*, Gallimard, Paris 2007.

- SCHMITT, C., *Sul Leviatano*, trad. C. Galli, Il mulino, Bologna 2011.
- SCHMITZ, H., *Was ist Neue Phänomenologie?*, Koch, Rostock 2003.
- SCHÖNLE, A., *Ruins and History: Observations on Russian Approaches to Destruction and Decay*, "Slavic Review", 65, IV, 2006, pp. 649–669.
- SCHRÖDINGER, E., *Che cos'è la vita? La cellula vivente dal punto di vista fisico*, trad. M. Ageno, Adelphi, Milano 1995.
- SCHWAB, G., *Imaginary Ethnographies. Literature, Culture, and Subjectivity*, Columbia University Press, New York 2012.
- SIMMEL, G., *La metropoli e la vita dello spirito*, trad. P. Jedlowski, Armando Editore, Roma 1995.
- SINI, C., *Il silenzio del mondo e la parola*, in A. Sauzeau Boetti, a cura di, *La prosa del mondo. Omaggio a Maurice Merleau-Ponty. Atti del convegno 21-23 aprile 1988*, QuattroVenti, Urbino 1990.
- ŠKLOVSKIJ, V., *O teorii prozy*, Izdatel'stvo Federacija, Moskva 1929.
- , *Il piccolo inizio: vita materiale e realtà*, "Nóema", 2, 2011.
- ŠMID, V., *Proza kak poëzija: Puškin, Dostoevskij, Čechov, avangard*, Inapress, Sankt-Peterburg 1998.
- SMOLIAROVA, T., *Karamzine, ou de l'optimisme*, in I. Podoroga, éd., *Concepts migrants. Les lettres et les arts russes, espaces de circulations et de métamorphoses (XVIII^e-XX^e siècles)*, Eur'Orbem Editions, Paris 2024, pp. 21-45.
- SOJA, E., *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell, Oxford 1996.
- SOLOV'EV, V., *Smysl ljubvi* in ID., *Sočinenija v dvuch tomach*, t. 2, Mysl', Moskva 1988.
- T. STARKS, *The Body Soviet: Propaganda, Hygiene, and the Revolutionary State*, University of Wisconsin Press, London 2008.
- STEINER, G., *Tolstoj o Dostoevskij*, trad. C. Moroni, Garzanti, Milano 1995.
- STITES, R., *Revolutionary Dreams. Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*, Oxford University Press, Oxford – New York 1989.
- STRADA, V., *Le veglie della ragione*, Einaudi, Torino 1986.
- SUCHANOV, N., *Zapiski o revoljucii*, Izdatel'stvo Ž.I. Gržebina, Berlin – Peterburg – Moskva 1923.
- SULLIVAN, H., *The Ecology of Colors. Goethe's Materialist Optics and Ecological Posthumanism*, in S. Iovino, S. Oppermann, eds., *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2014.
- SUMPF, A., *The Broken Years: Russia's Disabled War Veterans, 1904-1921*, Cambridge University Press, Cambridge 2022.
- THACKER, A., *Modernism, Space and the City: Outsiders and Affect in Paris, Vienna, Berlin, and London*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019.
- TARASOV, O., *Icon and Devotion. Sacred Spaces in Imperial Russia*, trad. R. Milner-Gulland, Reaktion Books, London 2002.
- THOMPSON, M., *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Oxford University Press, Oxford – New York 1979.

- TOLSTAJA, S., *Telo kak obitel' duši: slavjanske narodnye predstavlenija*, in G. Kabakova – F. Conte, red., *Telo v ruskoj kul'ture*, NLO, Moskva 2005, pp. 51–66.
- TOLSTOJ, L., *Polnoe sobranie sočinenij v dvadcati tomach*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1963.
- TOLSTOJ, N., *Očerki slavjanskogo jazyčestva*, Indrik, Moskva 2003.
- TOLZ, V., *Russia's Own Orient. The Politics of Identity and Oriental Studies in the Late Imperial and Early Soviet Periods*, Oxford University Press, Oxford – New York 2011.
- TOPORKOV, A., *Simvolika tela v russkich zagovorach XVII–XVIII vv.*, in G. Kabakova – F. Conte, red., *Telo v ruskoj kul'ture*, NLO, Moskva 2005, pp. 131–146.
- TOPOROV, V., “Minus”-prostranstvo Sigizmunda Kržižanovskogo, in ID., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo. Izbrannoe*, Progress, Moskva 1995.
- , *O “poëtičeskom” komplekse morja i ego psihofiziologičeskich osnovach*, in ID., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo. Izbrannoe*, Progress, Moskva 1995, pp. 575–621.
- , *Prostranstvo i tekst*, in T. Civ'jan, red., *Tekst: semantika i struktura*, Nauka, Moskva 1983.
- TYNJANOV, JU., *Archaisty i novatory*, Priboj, Leningrad 1929.
- , *Literaturnoe segodnja (1924)*, in ID., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Nauka, Moskva 1977.
- , *Problema stichotvornogo jazyka*, Akademia, Leningrad 1924.
- VAN BAAK, J., *On Space in Russian Literature: a Diachronical Problem*, in A. Van Holk, ed., *Dutch Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. Kiev 1983. Literature*, Rodopi, Amsterdam 1983, pp. 25–42.
- , *O poëtike tela kak lokusa v mire (na materiale proizvedenij Bunina)*, in ID., S. Brouwer, red., *Telo, duch i duša v ruskoj literature i kul'ture*, “Wiener Slawistischer Almanach”, 54, 2004.
- Van Baak, J., Brouwer, S. red., *Telo, duch i duša v ruskoj literature i kul'ture*, “Wiener Slawistischer Almanach”, 54, 2004.
- VAN DER OYE, D., *Russian Orientalism: Asia in the Russian Mind from Peter the Great to the Emigration*, Yale University Press, New Haven 2010.
- VASIL'EV, V., *Meteonim dožd' v obrazno-rečevoj sisteme dialektного jazyka*, “Vestnik NGU”, 9, 2012, pp. 186–191.
- , *Antropoorientirovannye nominacii i ich mesto v ékzogennom raskrytii meteonimičeskogo koncepta*, “Vestnik KemGU”, 4, 2013, pp. 145–151.
- VATINNO, G., *Luigi Fantappiè e la sintropia ovvero dell'ordine del mondo*, “Luce e Ombra”, 113, III, 2013, pp. 231–236.
- VINCI, L. DA, *Trattato di pittura*, a cura di C. Amoretti, Società tipografica de' classici italiani, Milano 1804.
- VINOGRADOVA, L., *Telesenye anomalii i telesnaja norma v narodnych demonologičeskich predstavlenijach*, in N. Zlydneva, red., *Kody povsednevnosti v slavjanskoj kul'ture: eda i odežda*, Aleteija, Sankt-Peterburg 2011.
- VINOKUR, M., *Energetic Liquids in Pre-Revolutionary Russian Utopianism*, in Ead., J. Porter, eds., *Energy Culture. Work, Power, and Waste in Russia and the Soviet Union*, Palgrave Macmillan, London 2023.

- VLOEBERGHES, K., *Figurations of Childhood in Modernist Texts*, in A. Eysteinsson, V. Liska, eds., *Modernism*, vol. 1, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam – Philadelphia 2007.
- VOLKOVA, Ė., *Telesnaja simbolika v filosofskoj antropologii P.A. Florenskogo*, in G. Zvereva, red., *Reprezentacii telesnosti*, RGGU, Moskva 2003, pp. 72–76.
- VORONSKIJ, A., *Iskusstvo videt' mir (o novom realizme)* in ID., *Iskusstvo videt' mir. Sbornik statej*, Artel' Pisatelej Krug, Moskva 1928.
- WEBER, M., *From Max Weber: Essays in Sociology*, trad. H. Gerth and C. Wright Mills, Oxford University Press, Oxford – New York 1958.
- Westphal, B., éd., *Géocritique, mode d'emploi*, Presse Universitaire de Limoges, Limoges 2000.
- , *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, Paris 2007.
- WEIDLÉ, W., *The Poison of Modernism*, trad. H. Tjalsma, in G. Gibian, H. Tjalsma, eds., *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*, Cornell University Press, Ithaca – London 1976, pp. 18-30.
- WEINSTEIN, M., WEINSTEIN, D., *Freud on the Problem of Order: the Revival of Hobbes*, “Diogenes”, 27, 108, 1979.
- WYNOT, J., *Keeping the Faith: Russian Orthodox Monasticism in the Soviet Union, 1917-1939*, Texas A&M University Press, College Station 2004.
- YURCHAK, A., *Everything Was Forever, Until It Was No More. The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, Princeton 2005.
- ZAGIDULLINA, M., *Piščevoj kod kak smyslovoj centr nacional'noj kul'tury i problema globalizacii*, in N. Zlydneva, red., *Kody povsednevnosti v slavjanskoj kul'ture: eda i odežda*, Aletejja, Sankt-Peterburg 2011.
- ZAPF, H., *Creative Matter and Creative Mind*, in S. Iovino, S. Oppermann, eds., *Material Ecocriticism*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 2014, pp. 51-66.
- ZILBERŠTEJN, I., SAMKOV, V., eds., *Sergej Djagilev i russkoe iskusstvo. Stat'i, otkrytye pis'ma, interv'ju. Perepiska. Sovremenniki o Djagileve v dvuch tomach*, Izobrazitel'noe iskusstvo, Moskva 1982.
- Zlydneva, N., red., *Telesnyj kod v slavjanskich kul'turach*, Institut slavjanovedenija RAN, Moskva 2005.
- , red., *Kody povsednevnosti v slavjanskoj kul'ture: eda i odežda*, Aletejja, Sankt-Peterburg 2011.
- ŽOLKOVSKIJ, A., *Bluždajuščie sny i drugie raboty*, Nauka, Moskva 1994.
- ZONIN, A., *Nado perepachat' (o literaturnom otdele 'Krasnoj novy')*, “Na postu”, 2-3, 1923.
- Zvereva, G., red., *Reprezentacii telesnosti*, RGGU, Moskva 2003.

