

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN  
LETTERATURE MODERNE, COMPARATE E  
POSTCOLONIALI  
INDIRIZZO: LETTERATURE COMPARATE**

Ciclo XXIV

**Settore Concorsuale di afferenza: 10/M2 SLAVISTICA**

**Settore Scientifico-Disciplinare: L- LIN/21 SLAVISTICA**

***A DISTORTION IN THE MIRROR OF BEING: VERSO UN  
MODELLO LIQUIDO DI PERSONAGGIO.***

**DA NABOKOV ALLE SPERIMENTAZIONI CONTEMPORANEE IN  
AMBITO SLAVO**

**Presentata da: DOTT.SSA IRINA MARCHESINI**

**Coordinatore Dottorato**

**Relatori**

**Chiar.ma Prof.ssa S. ALBERTAZZI**

**Chiar.ma Prof.ssa G. I. IMPOSTI  
Chiar. Mo Prof. F. BERTONI**

**Esame finale anno 2012**



## Indice

INTRODUZIONE .....	9
<b>1. La logica (tradita) dello specchio .....</b>	<b>13</b>
1.1 Definizioni .....	13
1.2 Lo specchio come strumento ambiguo. Funzioni antimimetiche .....	16
1.3. Lo specchio liquido .....	20
<b>2. Verso un modello di personaggio liquido.....</b>	<b>22</b>
<b>PARTE PRIMA: ASPETTI TEORICO-METODOLOGICI. IL MODELLO BRITANNICO.....</b>	<b>29</b>
<b>I. STATO DEGLI STUDI (I). IL POSTMODERNO .....</b>	<b>31</b>
<b>I. 1. Postmoderno: il problema della determinazione temporale e contenutistica .....</b>	<b>31</b>
I. 1. 1 <i>Questioni terminologiche. Il pathos nominalistico-classificatorio</i> .....	32
I. 1. 2 <i>Il significato del postmoderno/postmodernismo</i> .....	36
<b>I. 2. Postmoderno e strategie narrative: <i>metafiction, mise en abyme.</i> .....</b>	<b>42</b>
<b>I. 3. Il postmoderno in ambito slavo .....</b>	<b>45</b>
I. 3.1. <i>Russia</i> .....	45
I. 3. 2. <i>Polonia</i> .....	53
<b>I. 4. L'ipotesi 'liquida' di Zygmunt Bauman .....</b>	<b>56</b>
<b>5. Conclusioni .....</b>	<b>59</b>
<b>II. STATO DEGLI STUDI (II) – IL PERSONAGGIO .....</b>	<b>63</b>
<b>II. 1. Introduzione .....</b>	<b>63</b>
<b>II. 2. Qualche definizione.....</b>	<b>65</b>
<b>II. 3. Gli approcci della narratologia classica .....</b>	<b>67</b>
II. 3. 1. <i>I modelli mimetici</i> .....	67
II. 3. 2. <i>'One dimensional man': gli approcci anti-mimetici</i> .....	70
<b>II. 4. Gli approcci della narratologia postclassica .....</b>	<b>73</b>
II. 4. 1. <i>Nuovi Orizzonti</i> .....	73
II. 4. 2. <i>L'approccio semantico</i> .....	74
II. 4. 3. <i>L'approccio cognitivo</i> .....	77
II. 4. 4. <i>L'approccio comunicativo</i> .....	83
II. 4. 5. <i>Verso un modello sintetico</i> .....	84
<b>II. 5. La posizione italiana .....</b>	<b>87</b>
<b>II. 6. Conclusione .....</b>	<b>89</b>
<b>III. METODOLOGIA. UN NUOVO APPROCCIO: UNNATURAL NARRATIVE THEORY.....</b>	<b>91</b>
<b>III. 1. Considerazioni preliminari. Il passaggio dalla narratologia classica alla narratologia post-classica.....</b>	<b>91</b>
<b>III. 2. Note per la definizione di una nuova teoria .....</b>	<b>94</b>
<b>III. 3. Questioni terminologiche. <i>Unnatural Versus Anti-Mimetic</i>.....</b>	<b>97</b>
<b>III. 4. I vantaggi dell' <i>Unnatural Narrative Theory</i> .....</b>	<b>99</b>
<b>III. 5. L' <i>Unnatural Narrative Theory</i> e il personaggio .....</b>	<b>100</b>
<b>III. 6. Ulteriori precisazioni terminologiche. 'Liquido' versus 'unnatural' .....</b>	<b>102</b>
<b>III. 7. Il modello 'sintetico' di Phelan: affinità e differenze .....</b>	<b>104</b>

<b>III. 8. Per uno statuto di personaggio 'liquido'</b> .....	106
III. 8. 1. <i>Il nome</i> .....	106
III. 8. 2. <i>Artificialità</i> .....	108
III. 8. 3. <i>Assenza</i> .....	109
III. 8. 4. <i>Gesto</i> .....	109
<b>IV. IL 'MODELLO' BRITANNICO. FLAUBERT'S PARROT DI JULIAN BARNES</b> ....	113
<b>IV. 1. Considerazioni introduttive. I precursori del postmoderno</b> .....	113
<b>IV. 2. Analisi Testuale: <i>Flaubert's Parrot</i> di Julian Barnes.</b> .....	118
IV. 2. 1. <i>Prove tecnico-fonetiche: il nome e l'errore</i> .....	118
IV. 2. 2. <i>Il segno vuoto</i> .....	120
IV. 2. 3. <i>La proliferazione dei simulacra</i> .....	124
IV. 2. 4. <i>Verso una costruzione poliedrica: personaggio e intertestualità</i> .....	131
IV. 2. 5. <i>Dietro agli occhi di Emma Bovary: l'inutilità dell'ottica mimetica</i> .....	136
<b>IV. 3. Nabokov e Barnes</b> .....	141
<b>Appendice Cap. IV</b> .....	146
<b>PARTE SECONDA: VLADIMIR NABOKOV</b> .....	147
<b>V. LA RIFLESSIONE/RIFRAZIONE DEL PERSONAGGIO. СОГЛЯДАТАЙ - THE EYE</b> ...	149
<b>V. 1. Introduzione</b> .....	149
<b>V. 2. (Due?) Romanzi allo specchio</b> .....	151
<b>V. 3. Ja/Aj/Eye/I: l'autotraduzione e l'identità del personaggio</b> .....	153
<b>V. 4. L'autotraduzione e il personaggio: il caso della parola 'eidolon'</b> .....	156
<b>V. 5. Memorie dal sottosuolo</b> .....	161
<b>V. 6. Caleidoscopiche prospettive. L'artificialità del personaggio</b> .....	167
<b>V. 7. Autocancellazione? A mo' di conclusione.</b> .....	172
<b>VI – UN ANELLO ATTORNO ALLO 'ZERO' DEL PERSONAGGIO. I ROMANZI IN LINGUA INGLESE</b> .....	175
<b>VI. 1. Introduzione</b> .....	175
<b>VI. 2. Nome e intertestualità</b> .....	177
VI. 2. 1. <i>Knight is absent</i> .....	177
VI. 2. <i>Nella fucina dell'autore: il nome in The Original of Laura</i> .....	182
<b>VI. 3. Assenza</b> .....	188
<b>VI. 4. Artificialità</b> .....	195
VI. 4. 1. <i>L'equazione libro=personaggio</i> .....	195
VI. 4. 2. <i>Artificialità ed intertestualità del personaggio: la caratterizzazione tramite il gioco.</i> .....	198
<b>VI. 5. Il gesto irriverente del personaggio</b> .....	202
<b>PARTE TERZA: RUSSIA</b> .....	209
<b>VII - INTRODUZIONE. IL PROBLEMA DELLE AVANGUARDIE. GLI OBERIU</b> .....	211
<b>VII. 1. Introduzione. Le avanguardie e i postmoderni</b> .....	211
<b>VII. 2 . Puntualizzazioni teorico-metodologiche</b> .....	214
VII. 2. 1. <i>Questioni di periodizzazione</i> .....	214
VII. 2. 2. <i>La rappresentazione del personaggio nel Realismo Socialista</i> .....	217

<b>VII. 3. Oberiu. Stato degli Studi</b> .....	220
<b>VII. 4. Charms: una finestra su un abisso vuoto</b> .....	222
<b>VII. 5. Konstantin Vaginov: Труды и Дни Свистонова</b> .....	239
<b>VIII . ANDREJ BITOV – ПУШКИНСКИЙ ДОМ</b> .....	251
<b>VIII. 1. Introduzione</b> .....	251
<b>VIII. 2. Il nome del personaggio</b> .....	252
<b>VIII. 3. Artificialità</b> .....	265
<i>VIII. 3. 1. Artificialità (1). Il legame libro-personaggio</i> .....	265
<i>VIII. 3.2 Artificialità (2). Il commento autoconsapevole nei confronti del personaggio</i> .....	268
<i>VIII. 3.3 . Artificialità (3). I riferimenti a Nabokov</i> .....	277
<i>VIII. 3.4. Artificialità (4). Il personaggio come operazione chimico-matematica</i> ..	279
<b>VIII. 4. Assenza</b> .....	284
<b>VIII. 5. Gesto</b> .....	289
<b>VIII. 6. Verso la liquidità del personaggio</b> .....	295
<b>Tabella 1., Cap. VIII</b> .....	302
<b>Appendice iconografica, Cap. VIII</b> .....	302
<b>Appendice iconografica, Cap. VIII</b> .....	303
<b>IX. SAŠA SOKOLOV – ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ</b> .....	305
<b>IX. 1. Introduzione. Stato degli studi</b> .....	305
<b>IX. 2. Il personaggio polimorfo: considerazioni generali sul personaggio sokoloviano. La componente metafinzionale</b> .....	307
<i>IX. 2. 1. Il romanzo: o, dell'impossibilità di delineare una trama precisa</i> .....	307
<i>IX. 2. 2. Elementi metafinzionali: il rapporto personaggio-pagina stampata</i> .....	309
<i>IX. 2. 3. Aspetti metafinzionali (2). L'intrusione dell'autore</i> .....	312
<i>IX. 2. 4. Aspetti metafinzionali (3). Il personaggio come pedina e il suo rispecchiamento in pittura</i> .....	317
<b>IX. 3. Nome</b> .....	319
<i>IX. 3. 1. Il nome come un luogo aperto. Costruzione e ambiguità</i> .....	319
<i>IX. 3. 2. Funzioni dell'indeterminatezza onomastica: il valore simbolico e la caratterizzazione stratificata</i> .....	323
<i>IX. 3. 3. Liquidità del nome: la metamorfosi</i> .....	326
<i>IX. 4. Per una poetica della compenetrazione fluida: artificialità, identità multiple e incredibili metamorfosi</i> .....	329
<b>IX. 5. Assenza: un gioco di luci ed ombre</b> .....	336
<b>IX. 6. Un urlo disarticolato e inumano. La potenza del gesto nel personaggio sokoloviano</b> .....	342
<b>IX. 7. Conclusioni</b> .....	348
<b>Appendice cap. IX: Intervista a Saša Sokolov, 01.12.10</b> .....	353
<b>Tabella 1. , cap. IX</b> .....	357
<b>PARTE QUARTA: POLONIA</b> .....	359
<b>X. INTRODUZIONE. L'AVANGUARDIA DI INIZIO SECOLO. RACCONTI DI BRUNO SCHULZ</b> .....	361
<b>X. 1. L'indipendenza del riflesso nello specchio</b> .....	361
<b>X. 2. Artificialità: il trattato dei manichini</b> .....	364

<b>X. 3. Gesto</b> .....	373
<i>X. 3.1 Le metamorfosi impossibili</i> .....	374
<i>X. 3.2 La vita dopo la morte</i> .....	377
<i>X. 3.3 La sovrapposizione delle varie età dell'uomo. La regressione all'infanzia in un contesto teatralizzante.</i> .....	382
<b>XI – IL TEATRO DELLA MORTE DI TADEUSZ KANTOR</b> .....	389
<b>XI. 1. Per un'estensione 'teatrale' del modello liquido</b> .....	389
<b>XI. 2. Genesi e caratteristiche di <i>Umarła Klasa</i></b> .....	390
<b>XI. 3. I 'nomi' dei personaggi</b> .....	394
<b>XI. 4. Artificialità e intertestualità</b> .....	396
<b>XI. 5. L'escrescenza impossibile del personaggio: il manichino</b> .....	400
<b>XI. 6. Il movimento meccanizzato degli attori: assenza, ripetitività, linguaggio</b> .....	403
<b>XI. 7. Spazio e gestualità: la posizione dell'attore</b> .....	407
<b>XI. 8. Assenza e gesto impossibile: la morte</b> .....	407
<b>CONCLUSIONI APERTE. PER UNA RI-DEFINIZIONE DEL PERSONAGGIO.</b> .....	411
<b>1. Riflessioni sul modello di personaggio liquido</b> .....	411
<b>2. L'analisi del personaggio 'liquido': ulteriori implicazioni</b> .....	415
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	419
<b>Primaria</b> .....	419
<i>Testi Analizzati</i> .....	419
<i>Opere letterarie citate</i> .....	420
<b>Secondaria</b> .....	424
<i>Studi di interesse generale</i> .....	424
<i>Critica e Narratologia</i> .....	425
<i>Bibliografia Specifica Sul Postmoderno</i> .....	428
*** .....	434
<i>Bibliografia Specifica sul Personaggio</i> .....	434
<i>Bibliografia secondaria specifica su Barnes</i> .....	438
<i>Bibliografia secondaria specifica su Nabokov</i> .....	439
<i>Bibliografia specifica: studi sull'Unione Sovietica e sulla Russia</i> .....	442
<i>Bibliografia Specifica su OBERIU</i> .....	444
<i>Bibliografia specifica su Sokolov</i> .....	449
<i>Bibliografia specifica su Schulz</i> .....	454
<i>Bibliografia specifica su Kantor</i> .....	455
<b>Altre risorse</b> .....	455
<i>Dizionari e enciclopedie</i> .....	455
*** .....	456
<i>Sitografia e altre fonti online</i> .....	456
<i>Filmografia</i> .....	457







## **INTRODUZIONE**

*"I am of course alone... I shall have company. In the beginning.  
A few puppets. Then I'll scatter them, to the winds, if I can"<sup>1</sup>.  
Samuel Beckett, *The Unnamable*.*

La rappresentazione letteraria, e artistica in generale, è sempre stata giocata tra due poli: il rappresentarsi e il rappresentare. Louis Marin ha ben spiegato questo concetto nel suo intervento sulla semiotica dell'arte "Mimésis et Description" del 1987:

Réprésenter signifie se présenter représentant quelque chose et toute représentation, tout signe ou procès représentationnel comprend une double dimension: dimension réflexive, se présenter; dimension transitive; représenter quelque chose et un double effet: l'effet de sujet et l'effet d'objet<sup>2</sup> (Marin 1988: 27).

In alcuni momenti del Novecento, palcoscenico e muto spettatore di una serie di sconvolgimenti radicali che hanno indelebilmente modificato equilibri sociali, politici, economici, si è verificato uno spostamento d'interesse dall'oggettività alla soggettività della rappresentazione, favorendo dunque la prima tendenza descritta da Marin. È spesso emersa dunque una propensione verso la dimensione riflessiva della scrittura, che si concretizza con l'abbandono della *mimesis* come lente privilegiata per la descrizione della realtà. Decretando la fine dell'estetica in senso kantiano<sup>3</sup>, la corrente dominante dell'esperienza postmoderna, così come quella delle sperimentazioni avanguardiste, ha messo in luce il fatto che nella realtà esiste qualcosa che non può essere descritto attraverso strategie mimetiche, dunque qualcosa di 'impresentabile'. A

---

<sup>1</sup> (Beckett 1958: 292). Si precisa che nel presente lavoro le citazioni vengono sempre riportate in originale nel corpo del testo e tradotte in nota. Viene fatta eccezione per l'inglese che, in quanto lingua internazionale della comunità scientifico-accademica, si presuppone conosciuta. Qualora non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono da considerarsi mie.

<sup>2</sup> Trad. It.: "rappresentare significa presentarsi nell'atto di rappresentare qualcosa e ogni rappresentazione, ogni segno o processo rappresentazionale comprende una doppia dimensione – una dimensione riflessiva: presentarsi; una dimensione transitiva: rappresentare qualcosa – e un duplice effetto: l'effetto di soggetto e quello di oggetto" (Marin 2001: 123-124).

<sup>3</sup> A proposito di 'giudizio estetico', nella sua *Kritik der Urteilskraft* [*Critica del Giudizio*, 1790], Immanuel Kant espone la sua teoria sul bello soggettivo e su quello oggettivo. Secondo il filosofo quest'ultimo, nel quale si esprime il sentimento del sublime, deve essere *naturale*.

questo proposito, riformulando la definizione kantiana di sublime, Lyotard identifica come caratteristica principale del postmoderno la tendenza alla narrazione dell'impossibile:

[l]e postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible"<sup>4</sup> (Lyotard 1986: 32-33).

La rottura della precedente stabilità dischiude quindi una serie di nuove prospettive in ambito artistico e letterario; riferendosi ai rapporti tra letteratura e pittura nel secolo scorso, Donata Meneghelli ha giustamente osservato che "il divorzio tra i regni dell'immagine, del concetto e del discorso ha aperto la strada a nuove domande che non smettono di sollecitare la nostra mente" (Meneghelli 2008: 14). Similmente a quanto avviene per le arti figurative, la narrativa si trova a dover cercare soluzioni originali per rispondere alle richieste imposte da questa inedita sensibilità. I principali indici narrativi, ovvero spazio, tempo, voce e personaggio, devono quindi adattarsi, rendendo possibile l'impossibile: riuscire a far entrare nell'universo finzionale anche ciò che fino a quel momento non si poteva rappresentare. Inoltre, dovranno farlo attraverso strumenti originali, o 'dimenticati':

[a]rtificio, finzione, arbitrarietà, menzogna: il retroscena dell'edificio realista, il suo versante oscuro e rimosso riemerge inesorabilmente alla coscienza, come un equivalente estetico dell'"emisfero d'ombra" che avvolge e soggioga l'uomo post-freudiano (Bertoni 2007: 261).

I cambiamenti più profondi in questo senso si possono forse trovare nella costruzione del personaggio, che subisce una complessa trasformazione; stupisce peraltro il fatto che, dal punto di vista narratologico, si riscontrino pochi studi in merito. Per questo motivo, la presente ricerca vorrà rendere conto dell'inedita tipologia di personaggio affacciata sulla scena letteraria agli inizi del Novecento, sviluppatasi poi in particolar modo nei testi 'postmoderni'.

Se nella produzione realista il personaggio veniva inteso come specchio dell'essere umano, nella prosa novecentesca si assiste ad una vera e propria rottura di questa superficie riflettente. Vladimir Nabokov, da acutissimo osservatore quale era,

---

<sup>4</sup> Trad. It.: "il postmoderno sarebbe ciò che nel moderno invoca l'imprésentabile nella presentazione stessa, ciò che rifiuta la consolazione delle forme corrette, rifiuta il consenso del gusto che permette un'esperienza comune di nostalgia per l'impossibile".

anticipa lo *Zeitgeist* postmoderno già nei suoi romanzi e nelle sue poesie del periodo russo<sup>5</sup>. L'interesse di Nabokov per le potenzialità dello specchio si manifestano quando, ancora ventenne, il dieci gennaio del 1919, componeva una poesia dedicata a questo oggetto:

‘Зеркало’

Ясное, гладкое зеркало, утром, по улице длинной,  
 будто святыню везли. Туча белелась на миг  
 в синем глубоком стекле, и по сини порою мелькала  
 ласточка черной стрелой... Было так чисто оно,  
 так чисто, что самые звуки, казалось, могли отразиться.  
 Мимо меня провезли этот осколок живой  
 вешнего неба, и там, на изгибе улицы дальнем,  
 солнце нырнуло в него: видел я огненный всплеск.

О, мое сердце прозрачное, так ведь и ты отражало  
 в дивные, давние дни солнце и тучи и птиц!  
 Зеркало ныне висит в сенях гостиницы пестрой;  
 люди проходят, спешат, смотрятся мельком в него<sup>6</sup>.

(Nabokov 2007: 161).

Attraverso la filigrana di questi versi giovanili si possono scorgere alcuni dei motivi che diventeranno centrali nella sua prosa<sup>7</sup>: la profondità e al contempo la trasparenza dello specchio, ma soprattutto la capacità di riflettere la realtà distorcendola, come nel caso del sole, diventato sulla liscia superficie un “огненный всплеск”, una vampata di fuoco, acerba visione che prefigura il suo capolavoro *Pale Fire* (1962).

<sup>5</sup> Nelle sue due biografie (1990, 1991), principale punto di riferimento per lo studio di Nabokov, Brian Boyd separa per comodità i ‘Russian years’ dagli ‘American years’, trattandoli in due volumi distinti. Questa divisione tuttavia viene mantenuta dalla critica in modo a volte miope; troppo spesso infatti non si tiene conto, sia da parte di studiosi americani che russi, dell’influenza reciproca del russo e dell’inglese sulle opere dell’autore.

<sup>6</sup> Trad. It.: ‘Specchio’/ Uno specchio lucido, liscio, di mattina, lungo la strada,/ portavano come fosse un oggetto sacro. Per un attimo una nuvola biancheggiava/ nel vetro azzurro profondo, e nella cavità azzurrastra talvolta guizzava / come freccia nera una rondine... Era così puro,/ così puro, che persino i suoni sembravano potersi riflettere./ Passarono davanti a me questo frammento vivo/ di cielo primaverile, e là, nella distante curva della strada,/ il sole vi si tuffò dentro: vidi una vampata di fuoco./ Oh, cuore mio trasparente, così anche tu ti riflettevi/ negli splendidi giorni passati il sole, e le nuvole, e gli uccelli!/ Lo specchio è oggi appeso all’ingresso di un variopinto albergo;/ le persone passano, si affrettano, in lui si specchiano di sfuggita.

<sup>7</sup> Si noterà che la ripetizione dei suoni consonantici /s/, /z/, /c/ ricorda il rumore prodotto dall’attrito di un oggetto su uno specchio; i suoni della poesia vanno quindi ad enfatizzare

Risale invece al 1923, dunque a tre anni prima della composizione del suo primo romanzo, la traduzione in russo<sup>8</sup> di *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll. Nonostante Nabokov abbia a più riprese sminuito l'influenza che l'opera di Carroll ha avuto sulla sua produzione<sup>9</sup>, questo dato appare decisamente rilevante. Secondo Jurij Michajlovič Lotman (Lotman 1988: 3), infatti, il problema dello specchio come oggetto semiotico viene posto per la prima volta con chiarezza in *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871), il *sequel* delle avventure di Alice nel paese delle meraviglie.

Perdendo irrimediabilmente la sua presunta prerogativa di riprodurre l'originale in maniera fedele, lo specchio come generatore di immagini deformate e destabilizzanti diventa dunque un elemento di fondamentale importanza nel contesto della produzione nabokoviana attraverso la mediazione di Carroll. Nella poetica di Nabokov l'attenzione è costantemente volta ad un tipo di rappresentazione sostanzialmente diversa rispetto a quella convenzionale; ciò è particolarmente evidente in *Bend Sinister* (Nabokov 1990 [1947]). Nell'introduzione<sup>10</sup>, in cui spiega le motivazioni nella scelta del titolo, l'autore allude ad un avvenuto strappo nei confronti della tradizione; in particolare, Nabokov si riferisce in maniera precisa al personaggio e ad una distorsione nello specchio dell'essere:

[t]he term 'bend sinister' means a heraldic bar or band drawn from the left side (and popularly, but incorrectly, supposed to denote bastardy). This choice of a title was an attempt to suggest an outline broken by refraction, a distortion in the mirror of being, a wrong turn taken by life (Nabokov 1990: xii).

In queste parole, e soprattutto nell'espressione "a distortion in the mirror of being", che intitola la presente ricerca, pare celarsi l'essenza di quella metamorfosi del personaggio novecentesco verificatasi non solo nei romanzi di Nabokov, bensì presente anche in numerosi testi postmoderni.

Tuttavia, per raggiungere lo scopo descritto dall'autore, si può anche non utilizzare una nuova 'cassetta degli attrezzi': è possibile trovare il modo di rinnovare gli strumenti a disposizione. Del resto, già nel 1864 Baudelaire stesso in *Mon cœur mis à nu* aveva paragonato i mutamenti ad infiniti traslochi, sancendo in un certo senso l'impossibilità in quell'epoca di inventare *ex novo*: "[i]l y a dans tout changement

---

<sup>8</sup> Fu la prima traduzione russa del romanzo.

<sup>9</sup> In *Strong Opinions*, ad esempio, afferma che "I do not think that his invented language shares any roots with mine" (Nabokov 1973: 81).

<sup>10</sup> Il paratesto ricopre un ruolo di fondamentale importanza nell'opera di Nabokov. Per approfondimenti sul concetto vedi Genette (1997). Sul caso specifico di Nabokov, invece, vedi Edelstein (2008, pp. 29-43).

quelque chose d'infâme et d'agréable à la fois, quelque chose qui tient de l'infidélité et du déménagement"<sup>11</sup> (Baudelaire 2001: 6). Nell'introduzione a *Bend Sinister* Nabokov indica esplicitamente i dispositivi dei quali si serve: il cenno all'araldica nasconde un riferimento alla *mise en abyme*, una complessa figura basata sulle proprietà dello specchio, anch'esso menzionato dall'autore. Per comprendere meglio la portata del discorso nabokoviano occorre tuttavia puntualizzare alcune specificità della semiotica dello specchio<sup>12</sup>.

## 1. La logica (tradita) dello specchio

### 1.1 Definizioni

A differenza di molti altri oggetti, lo specchio è facilmente "semiotizzabile" (Levin 1998: 560). Infatti, similmente a quanto avviene nella sfera rituale, in esso la funzione utilitaria e quella simbolica convivono armoniosamente. Per capirne meglio le caratteristiche e, conseguentemente, per comprendere il significato di una loro violazione, si può partire dalla definizione di specchio proposta da Jurij Levin in "Зеркало как Потенциальный Семиотический Объект" ["Lo Specchio come Potenziale Oggetto Semiotico"]:

Зеркало - объект, создающий точное (в определенных отношениях) воспроизведение (копию) видимого облика любого предмета (оригинала) и его движения, если этот оригинал находится в определенных пространственных отношениях с зеркалом (грубо говоря, 'перед' зеркалом) и с глазом наблюдателя; копия и ее движения синхронны оригиналу и его движениям; она доступна только зрению; она пространственно отделена от оригинала; она воспроизводит оригинал с точностью до отношения правое/левое; видимая часть копии определенным - диктуемым законами геометрической оптики - образом зависит от положения оригинала и глаза наблюдателя относительно зеркала (а также от размеров последнего). Копия стереоскопична, но возникает на гладкой плоской поверхности, вообще говоря, непроницаемой (без разрушения 'зеркальности')<sup>13</sup> (Levin 1998: 561).

<sup>11</sup> Trad. It.: "[v]’è in ogni cambiamento qualcosa d’infame e di gradevole insieme, qualcosa che ha dell’infedeltà e del trasloco”.

<sup>12</sup> Per comprendere a fondo quanto sia cambiato il modo di porsi nei confronti del personaggio si tenga presente anche la 'teoria del rispecchiamento' elaborata da György Lukács. Per il teorico ungherese il realismo è il presupposto per la validità di ogni opera d'arte; di qui il suo rifiuto dell'avanguardia. Per approfondimenti, cfr. Lukács (1970a, 1970b).

<sup>13</sup> Trad. It.: "[l]o specchio è un oggetto che genera una riproduzione precisa ('copia') dell'aspetto visibile di un qualsiasi oggetto ('originale') e del suo movimento, qualora questo 'originale' si trovi in

Per via delle sue caratteristiche fisiche, lo specchio viene inteso come uno strumento essenzialmente mimetico, in grado di produrre una copia esatta dell'immagine originale. Non è un caso che, come oggetto, venga frequentemente associato ad un modo di scrittura di tipo realistico. Oltre ad evidenziare la centralità dell'osservatore e del suo punto di vista<sup>14</sup>, Levin prosegue elencando una serie di qualità proprie dell'oggetto in condizioni normali di utilizzo: sincronia dell'originale e della sua copia, loro visibilità e parziale separazione, stereoscopia *versus* bidimensionalità della copia. In termini simili viene presentata la funzione dello specchio da Umberto Eco, che nel saggio "Mirrors" (1986) ne analizza le funzioni in relazione alla vita dell'uomo. In particolare, Eco si concentra sullo specchio come oggetto di autoidentificazione, basando la sua ricerca sul concetto lacaniano di 'stadio dello specchio', termine introdotto nel 1936 che contraddistingue una delle principali tappe evolutive percorse dall'uomo nel tentativo di prender possesso del proprio corpo<sup>15</sup>. Lo specchio viene dunque utilizzato in maniera mimetica: tra i sei e i diciotto mesi il bambino, posto davanti ad uno specchio, dapprima associa il riflesso ad un'altra persona; tuttavia, nel momento in cui incrocia lo sguardo della madre nello superficie riflettente, capisce che l'immagine è la sua, riuscendo ad elaborare un primo abbozzo dell'Io. Secondo Lacan, una simile identificazione è primaria, matrice di tutte le altre, in quanto la percezione che il bambino ha del proprio corpo fino a quel momento è frammentaria; attraverso lo specchio, invece, arriva a percepire se stesso come un essere unico.

Nel caso della letteratura, che è un sistema semiotico diverso dal mondo reale, si verificano una serie di scarti rispetto alla definizione di Levin. Per ovvie ragioni, nessun tipo di scrittura, nemmeno quella 'realista' e massimamente mimetica, può essere considerato un effettivo riflesso della realtà come se questa fosse posta di fronte ad uno specchio. Lo specchio, quindi, piuttosto che essere utilizzato come oggetto concreto, assume nel caso del realismo una funzione *metaforica*, diventando paradigma della rappresentazione. Pertanto, la similitudine che si instaura porterà a considerare il

---

determinati rapporti spaziali con lo specchio (in pratica, se vi si trova davanti) e con il punto di vista dell'osservatore; la copia e il suo movimento sono sincronici rispetto all'originale e al suo movimento; la copia è accessibile solo alla vista; è spazialmente separata dall'originale; riproduce l'originale con precisione, a esclusione del rapporto destra/sinistra; la sua parte visibile dipende – in misura prevista dalle leggi della geometria ottica – dalla posizione dell'originale e del punto di vista dell'osservatore rispetto allo specchio (nonché dalle dimensioni di quest'ultimo). La copia è stereoscopica, ma appare su di una superficie piana e uniforme, impenetrabile senza distruzione della specularità" (Levin 1997: 133).

<sup>14</sup> Levin si chiederà più avanti: "что же изображается в зеркале в отсутствие наблюдателя" (Levin 1998: 564). Trad. It.: "cosa viene rappresentato nello specchio in assenza dell'osservatore?" (Levin 1997: 137).

<sup>15</sup> Per ulteriori approfondimenti, vedi "Le Stade du Miroir Comme Formateur de la Fonction du Je" ["Lo Stadio dello Specchio come Formatore della Funzione dell'Io"] (Lacan 1949: 449-455).

prodotto *metaforicamente* come un doppio della realtà. Di conseguenza, è naturale ravvisare anche nel testo scritto che vuole porsi come specchio della realtà un certo numero di differenze rispetto alle consuete caratteristiche dell'oggetto.

La copia, ad esempio, non è accessibile soltanto alla vista: il suo aspetto viene infatti ricreato nella mente del lettore attraverso la traduzione della parola in immagini. C'è quindi un passaggio intermedio, assente invece nel sostanziale parallelismo operante nella realtà<sup>16</sup>, che conduce ad una sorta di 'doppio' coinvolgimento della visione: visione delle lettere stampate e visione dell'immagine interiorizzata. Si può inoltre riflettere sulla separazione spaziale della copia rispetto all'originale, assente in un romanzo: nella realtà, la copia è confinata nello spazio riflettente, che è necessariamente altro rispetto a dove si trova l'originale; nel libro, invece, copia e originale condividono lo stesso concreto spazio fisico costituito dalla pagina bianca. Infine, sulla stereoscopia: nel mondo reale la copia è tridimensionale ma schiacciata sul piano bidimensionale dello specchio; in letteratura, invece, la situazione è sensibilmente diversa. Sulla pagina non ci sono figure a due o tre dimensioni: ci sono solo parole, il cui rapporto con l'oggetto è esclusivamente simbolico, non iconico. È nello spazio mentale della rappresentazione del lettore che vivono entità illusoriamente tridimensionali, evocate o meno dai segni sulla pagina. La tridimensionalità compare quindi sempre in qualità di effetto prodotto da una serie di strategie narrative. In un certo senso, è un'opzione; in particolare, sarà la produzione postmoderna a mettere in rilievo questa caratteristica in relazione al concetto di personaggio<sup>17</sup>.

È dunque possibile riscontrare una serie di differenze sostanziali tra lo specchio e le sue funzioni in quanto oggetto reale rispetto a quello che accade in narrativa. A questo riguardo si può però proporre un'ulteriore distinzione: se le opere mimetiche ricorrono *metaforicamente* allo specchio in maniera 'utilitaristica' (il foglio di carta come superficie riflettente la realtà, con tutte le discrepanze del caso), quelle anti-mimetiche prediligono un uso di tipo simbolico, concretizzando situazioni impossibili, che violano le consuete norme fisiche o logiche ad oggi conosciute. In questo tipo di narrazioni, l'uso ancor più anomalo dello specchio si verifica su due piani: ad un livello formale, lo specchio *deforma* la realtà; nel caso del personaggio, esso avrà caratteristiche del tutto estranee rispetto all'essere umano in carne ed ossa. Ad un

---

<sup>16</sup> In questa sede ci si concentrerà solo su esempi legati all'ambito letterario. Per problematizzare ulteriormente la questione, si potrebbe instaurare una comparazione con altri sistemi semiotici, come ad esempio quello pittorico o con la scultura, riportando similarità e differenze.

<sup>17</sup> Basti pensare, ad esempio, a *Le Vol d'Icare* [*Icaro Involato*, 1968] di Queneau, dove il personaggio, rinchiuso nella bidimensionalità della pagina stampata, s' 'involà', esce dal libro, acquistando finalmente tridimensionalità.

livello tematico, invece, lo specchio come oggetto comparirà in veste ‘magica’, in grado di acquistare prerogative del tutto fuori dall’ordinario. Sarà in diverse opere del secondo Novecento che le potenzialità dello specchio, sia formalmente che tematicamente, verranno portate al limite.

### 1.2 Lo specchio come strumento ambiguo. Funzioni antimimetiche

La natura ambigua di questo oggetto viene sottolineata anche da Levin, il quale osserva che “[и]зображение тождественно оригиналу и одновременно отлично от него; результат - парадокс тождества ( $A=A$ ) & ( $A\neq A$ )”<sup>18</sup> (Levin 1998: 561). Inoltre, la riflessione “может служить моделью творчества - реалистического, или же сознательно или бессознательно деформирующего действительность (кривое зеркало)”<sup>19</sup> (Levin 1998: 561). Nel contesto della letteratura postmoderna e delle narrazioni estreme prodotte da un certo tipo di avanguardie è necessario indagare la funzione dello specchio ( $A\neq A$ ), dunque la componente ‘deviante’ dalla regola, che proprio in questo tipo di produzione diventa la norma. Di particolare interesse saranno quindi le violazioni all’uso consueto dello specchio, di cui conseguenza diretta sarà la rappresentazione di un personaggio che, invece di somigliare al ‘modello’ umano, possiederà tratti profondamente incongruenti che non hanno riscontro nella realtà.

Lo specchio come oggetto, invece, posto in un tessuto narrativo anti-mimetico contribuisce a creare, ad esempio, ‘aporie’ spaziali. Caratteristica dello specchio è l’impenetrabilità che, se violata, comporta la distruzione dell’immagine riflessa<sup>20</sup>. Questa proposizione, vera per il mondo reale e per rappresentazioni di tipo realistico, perde la sua validità in determinati contesti finzionali: nei romanzi *Соглядатай* [L’Occhio 1930; 1965], ma anche in *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) di Nabokov, la fusione finale dei personaggi, ovvero dell’immagine e della copia, non comporta la distruzione del secondo elemento, che oltre tutto è palpabile e ben distinguibile. In questo caso si può parlare di trasgressione della legge naturale, che Levin commenta così: “нарушение аксиомы непроницаемости зеркала влечет за собой возможность проникновения человека в иной мир и вообще

<sup>18</sup> Trad. It.: “[l]a rappresentazione è identica all’originale e allo stesso tempo ne differisce; il risultato è il paradosso dell’identità: ( $A=A$ ) & ( $A\neq A$ )” (Levin 1997: 134).

<sup>19</sup> Trad. It.: “può servire da modello della *creazione* – sia realistica che, consciamente o inconsciamente, deformante la realtà (specchio curvo)” (Levin 1997: 134).

<sup>20</sup> Nell’originale (1998: 561) e nella versione italiana (Levin 1997: 134).



взаимопроникновения и взаимодействия двух миров”<sup>21</sup> (Levin 1998: 564). Gli specchi svolgono quindi la funzione simbolica di soglie attraverso le quali si possono raggiungere dimensioni alternative: “все они создают ‘разрывы’ в зримой вещественной ткани мира, а в мифологизирующем плане могут рассматриваться как окна в иной мир”<sup>22</sup> (Levin 1998: 564).

Significativamente, anche Lotman ravvisa un legame tra la teoria semiotica dello specchio e quella narratologica dei mondi possibili<sup>23</sup>, ed enfatizza la funzione di confine tangibile svolta dallo specchio, che “в большинстве случаев выступает как граница семиотической организации и граница между “нашим” и “чужим” мирами”<sup>24</sup> (Lotman 1988: 4). Il concetto di confine è centrale nel pensiero lotmaniano, organizzato su una serie di antinomie: “Язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности. Понятия ‘высокий-низкий’, ‘правый-левый’, ‘близкий-далекий’, ‘открытый-закрытый’, [...] оказываются материалом для построения культурных моделей”<sup>25</sup> (Lotman 1970: 267). Di qui la rilevanza della nozione: “То, каким образом делится текст границей, составляет одну из существенных его характеристик. Это может быть деление на своих и чужих, живых и мертвых, бедных и богатых”<sup>26</sup> (Lotman 1970: 278). In particolare, Lotman cita il binomio vita-morte, ripreso anche da Levin:

[н]епроницаемость зеркала (и разрушение его свойств при попытке нарушить ее), безмолвность и неосвязаемость изображения соотносят изображение со сновидениями, призраками и вообще с *иным*, потусторонним *миром*. В том же направлении работает и пространственная мена сторон в отражении<sup>27</sup> (Levin 1998: 561).

<sup>21</sup> Trad. It.: “la trasgressione della ‘impenetrabilità’ dello specchio implica per l’uomo la capacità di penetrare in un altro mondo: si tratta, dunque, della questione dell’interazione e interdipendenza tra mondi possibili” (Levin 1997: 137).

<sup>22</sup> Trad. It.: “tutti questi ‘specchi’ creano nella nostra tela materiale visiva delle ‘lacerazioni’ che su di un piano mitologizzato si possono interpretare come finestre su di un altro mondo” (Levin 1997: 137).

<sup>23</sup> Originale (Lotman 1988: 4), traduzione (Lotman 1997: 128)

<sup>24</sup> Trad. It.: “nella maggioranza dei casi interviene come confine dell’organizzazione semiotica e come confine tra il mondo ‘nostro’ e il mondo ‘altrui’” (Lotman 1997: 128).

<sup>25</sup> Trad. It.: “il linguaggio delle relazioni spaziali è una delle caratteristiche fondamentali per la comprensione della realtà. I concetti di ‘alto-basso’, ‘destra-sinistra’, ‘vicino-lontano’, ‘aperto-chiuso’, [...] sono materiale per la costruzione di modelli culturali”.

<sup>26</sup> Trad. It.: “il modo in cui il testo è diviso in confini è una delle sue caratteristiche più importanti. Può essere la divisione tra proprio e altrui, vivi e morti, poveri e ricchi”.

<sup>27</sup> Trad. It.: “[l]’impenetrabilità dello specchio (con relativa distruzione delle proprietà qualora si tenti di violarla), la silenziosità e l’impalpabilità della rappresentazione correlano l’immagine speculare al sogno, alle visioni e in generale a un mondo *altro*, ultraterreno. A questo contribuisce lo scambio spaziale dei lati nella riflessione” (Levin 1997: 134).

Attraverso la figura dello specchio viene rappresentato il legame tra mondo reale e ultraterreno. Per Lotman lo specchio costituisce dunque una macchina semiotica funzionale alla delimitazione di confini, limiti che però possono essere facilmente infranti in letteratura, configurando situazioni impossibili nella realtà. Ciò avviene, ad esempio, nel già citato *Соглядамай* di Nabokov, romanzo in cui l'inversione tra vita e morte costituisce il lievito della narrazione del protagonista.

In questo contesto, il concetto di inversione appare particolarmente fecondo: in quanto generatore di simmetria<sup>28</sup>, lo specchio può servire alla “нейтрализация и (здесь) даже частичная мена полюсов оппозиции”<sup>29</sup> (Levin 1998: 566). Legata al ribaltamento dei poli e dei mondi è la caratteristica dello specchio di creare uno o più doppi dell'originale<sup>30</sup>, con una serie di conseguenze significative: se da un lato lo specchio è uno strumento attraverso il quale si può instaurare un dialogo con se stessi, si ottiene come corollario l'opposizione “смотреть в себя/на себя”<sup>31</sup> (Levin 1998: 562). Prendendo in considerazione la prima porzione del binomio, emerge l'unicità dell'Io; considerando invece la seconda parte, l'Io viene duplicato perdendo in maniera innaturale la propria singolarità<sup>32</sup>. Per estensione, si può pensare ad un sistema complesso di specchi posti l'uno di fronte all'altro: in questo caso si creerà la situazione per cui da un lato gli specchi che riflettono se stessi generano infinità, dall'altro l'immagine viene replicata un numero infinito di volte. Come ultima conseguenza nella catena riflessiva si avrà un numero indefinito di copie che ricorda molto da vicino la situazione descritta ad esempio nel romanzo di Barnes *Flaubert's Parrott* (1984) e, dal punto di vista teorico, la discussione sui *simulacra* proposta dal sociologo francese Jean Baudrillard. In *L'Échange symbolique et la mort* (1976) e *Simulacres et simulation* (1981), infatti, Baudrillard descrive la fase postmoderna caratterizzandola attraverso il concetto di simulazione, termine con cui identifica le modalità di rappresentazione culturale che simulano la realtà. In questi casi, si osserva anche l'infrazione del principio di dipendenza dell'immagine dall'originale: in virtù del

<sup>28</sup> Originale (Levin 1998: 561), traduzione (Levin 1997: 134).

<sup>29</sup> Trad. It.: “neutralizzare e scambiare parzialmente i poli dell'opposizione” (Levin 1997: 139).

<sup>30</sup> Levin, originale (1998: 562), traduzione (1997: 134).

<sup>31</sup> Trad. It.: “guardare in se stessi/guardare se stessi” (Levin 1997: 134).

<sup>32</sup> “поскольку изображение столь же реально, как оригинал, зеркало производит неестественную и отталкивающую операцию удвоения реальности, нарушая тем самым требуемую разумом и эстетическим чувством уникальность явлений и, прежде всего, уникальность Я, человеческой личности” (Levin 1998: 570). Trad. It.: “dal momento che la ‘copia’ è reale quanto il suo ‘originale’, esso compie l'innaturale e ripugnante operazione di raddoppiare la realtà, distruggendo allo stesso tempo l'unicità degli avvenimenti, [...] e, soprattutto, l'unicità dell'Io, della persona umana” (Levin 1997: 143-144).

fatto che l'originale, secondo Baudrillard, non esiste, il 'doppio' diventa autonomo e può muoversi oltre lo specchio, andando a creare una sorta di anti-mondo<sup>33</sup>.

L'indipendenza dell'immagine rispetto all'originale implica inoltre la trasgressione dell'assioma della loro sincronicità, che a sua volta conduce all'idea di specchio "в котором можно видеть прошлое и будущее [...]"<sup>34</sup> (Levin 1998: 563). L'amalgama tra passato e futuro in un unico, imperituro presente in cui si mescolano le età del protagonista si può riscontrare, ad esempio, nel romanzo di Sasha Sokolov *Школа Для Дураков* [*Scuola degli Sciocchi*, 1976] in cui il personaggio principale, 'sdoppiato' a causa della schizofrenia, sembra fondersi con altri personaggi, vivi e morti.

A questo proposito, si può far riferimento anche all'effetto fotografico della doppia esposizione, che nei casi di autori come Nabokov, Sokolov o Andrej Bitov diventa una 'multipla' esposizione. La violazione dell'opposizione spazio proprio - spazio altrui che si verifica in una doppia esposizione crea le condizioni in un romanzo per il salto di diversi livelli ontologici. Significativamente, Levin osserva che "[с]овмещение двух изображений на одном снимке выступает как модель жизни вообще или, тончее, жизни эмигранта, чья память насыщена образами России, постоянно проступающими сквозь окружающую реальность"<sup>35</sup> (Levin 1998: 568-569). Non stupisce quindi che proprio scrittori come Nabokov e Sokolov facciano ricorso così ampio a questo oggetto.

Il ribaltamento di opposizioni basilari che strutturano l'universo fisico si può trovare anche nel caso in cui lo specchio sia 'magico', e che quindi consenta di vedere qualcosa che effettivamente non si trova nell'orizzonte del suo campo visivo, andando a tradire il principio di co-spazialità tra originale e specchio: "[г]лядя в зеркало, мы видим, в частности, то, что непосредственно недоступно в данный момент нашему взору; отсюда его прототипичность по отношению к различным волшебным 'оптическим приборам'"<sup>36</sup> (Levin 1998: 562; cfr. p. 563).

<sup>33</sup> Levin, originale (1998: 564), traduzione (1997: 136).

<sup>34</sup> Trad. It.: "nel quale si possono vedere passato e futuro" (Levin 1997: 136).

<sup>35</sup> Trad. It.: "[i]l principio della sovrapposizione di due immagini diverse in un'unica fotografia funge da modello della vita generale e, più precisamente, della vita dell'emigrante, la cui memoria è satura di immagini della Russia quali traspaiono continuamente dalla realtà circostante" (Levin 1997: 142).

<sup>36</sup> Trad. It.: "[g]uardando lo specchio vediamo ciò che in quel momento non è direttamente accessibile al nostro sguardo; per questo esso diviene prototipo di diversi 'strumenti ottici magici'" (Levin 1997: 134; cfr. p. 136).

### 1.3. Lo specchio liquido

Oltre a fornire una serie di esempi sulle qualità semiotiche dello specchio e sulle possibilità di una loro trasgressione in ambito letterario, Levin elenca anche tre possibili varianti per questo oggetto, a partire dallo specchio appannato, che naturalmente altera l'immagine riflessa. Particolare attenzione per le qualità materiali dell'oggetto andrà poi prestata negli altri due casi, quello dello specchio trasparente (solitamente un vetro semplice) e quello dello specchio curvo. Nelle parole di Levin, lo specchio trasparente “может служить метасемиотической моделью совмещения двух независимых сообщений на одном носителе”<sup>37</sup> (Levin 1998: 563), dando vita ai fenomeni visti in precedenza di doppia esposizione e co-spazialità di due piani ontologici diversi. Se nello specchio trasparente è possibile vedere attraverso e al contempo osservare un riflesso, in uno curvo (concavo o convesso) l'immagine risulta notevolmente distorta. Un esempio di quanto appena illustrato si può individuare in uno specchio d'acqua. Come nota Levin,

водное зеркало особенно богато возможностями. Оно легко разруσιμο, - но, в отличие от стеклянного, быстро восстанавливает свои зеркальные свойства; оно обладает 'глубиной', т.е. у него есть свое специфическое 'зазеркалье' (ср. с прозрачным зеркалом); оно горизонтально, отражает небо (которое как бы опрокидывается в глубину) и ориентирует мир в соответствии с оппозицией верх/низ, контаминируя члены этой оппозиции”<sup>38</sup> (Levin 1998: 563).

Pur possedendo le caratteristiche ‘classiche’ di ogni specchio, come quella del ribaltamento e/o temporanea neutralizzazione delle opposizioni, questa particolare variante acquatica mostra importanti qualità del tutto peculiari al materiale di cui si compone. In una superficie liquida, il riflesso dell'originale si scompone in un determinato numero di immagini, diverse tra loro, ma inevitabilmente unite nel piano rifrangente. Una volta che il liquido cessa il movimento, riacquistando una certa staticità, la figura inizialmente ‘frantumata’ si ricompone, riassumendo quell'unitarietà che consuetamente distingue l'immagine di una copia. L'uso delle possibilità associate allo specchio d'acqua, elemento strettamente connesso anche al mito di Narciso, consente quindi, in termini di costruzione del personaggio, di ottenere un sembiante

<sup>37</sup> Trad. It.: “può rappresentare un modello metasemiotico di sovrapposizione di due comunicazioni indipendenti in uno stesso emittente” (Levin 1997: 135).

<sup>38</sup> Trad. It.: “lo specchio d'acqua è particolarmente ricco di possibilità: si ‘rompe’ facilmente, ma, a differenza dello specchio di vetro, riacquista velocemente le sue proprietà riflettenti; possiede ‘profondità’, dunque un suo specifico ‘oltre lo specchio’ (cfr. lo specchio trasparente); è orizzontale, riflette il cielo (che quasi si rovescia nella sua profondità) e orienta il mondo in relazione all'opposizione alto/basso, contaminando i membri di tale opposizione” (Levin 1997: 135-136).

caratterizzato dall'artificialità. Dietro ad un'apparente unitarietà e tridimensionalità si cela infatti una complessa architettura in cui varie immagini concorrono alla caratterizzazione di un'unica entità. Per affinità, allo specchio d'acqua può essere accostato anche il racconto di Jorge Luis Borges "El Espejo de Tinta" ["Lo specchio d'inchiostro"], tratto dalla raccolta *Historia Universal de la Infamia* [*Storia universale dell'Infamia*, 1935, ed. riv. 1954].

Protagonista di questa narrazione è il fattucchiere Abderráhmen el Masmudí (traducibile, secondo il narratore, come il Servitore del Misericordioso), incarcerato nella prigione nell'Alcázar di Yaqub il Dolente per colpa di un inganno del fratello. Nel tentativo di liberarsi, promette al sovrano che qualora fosse stato rilasciato gli avrebbe mostrato le illusioni più incredibili mai viste.

Yo pedí una pluma de caña, unas tijeras, una gran hoja de papel veneciano, un cuerno de tinta, un brasero, unas semillas de cilantro y una onza de benjuí. Recorté la hoja en seis tiras, escribí talismanes e invocaciones en las cinco primeras, y en la restante las siguientes palabras que están en el glorioso Qurán: 'Hemos retirado tu velo, y la visión de tus ojos es penetrante'. Luego dibujé un cuadro mágico en la mano derecha de Yakub y le pedí que la ahuecara y vertí un círculo de tinta en el medio. Le pregunté si percibía con claridad su reflejo en el círculo y respondió que sí. Le dije que no alzara los ojos. Encendí el benjuí y el cilantro y quemé las invocaciones en el brasero. Le pedí que nombrara la figura que deseaba mirar. Pensó y me dijo que un caballo salvaje, el más hermoso que pastara en los prados que bordean el desierto. Miró y vio el campo verde y tranquilo y después un caballo que se acercaba, ágil como un leopardo, con una estrella blanca en la frente. Me pidió una tropilla de caballos tan perfectos como el primero, y vio en el horizonte una larga nube de polvo y luego la tropilla. Comprendí que mi vida estaba segura<sup>39</sup> (Borges 1971: 127-128).

L'attività letteraria, alla quale si allude chiaramente attraverso gli antichi strumenti del mestiere (penna, carta e inchiostro), assume in questo racconto una dimensione quasi arcana, mistica. Si tratta di alchimia, artificio: nonostante il sovrano si trovi davanti

---

<sup>39</sup> Trad. It.: "Gli chiesi una penna di canna, delle forbici, un gran foglio di carta veneziana, un corno con inchiostro, un braciere, qualche seme di coriandolo e un'oncia di benzoino. Tagliai il foglio in sei strisce, scrissi talismani e invocazioni sulle prime cinque, e sulla stessa scrissi le seguenti parole del glorioso Corano: "Abbiamo tolto il tuo velo, e la vista dei tuoi occhi è penetrante". Subito tracciai un quadro magico nella mano destra di Yaqub. Gli chiesi di porgermene il cavo e gli versai un cerchio di inchiostro nel mezzo. Gli chiesi se vedeva con chiarezza la sua immagine nel cerchio e lui rispose di sì. Gli dissi di non alzare gli occhi. Aggiunsi il benzoino e il coriandolo, e bruciai le invocazioni nel braciere. Gli chiesi di dirmi che figure voleva vedere. Ci pensò, poi mi disse: un cavallo selvaggio, il più bello che pascoli sui prati che confinano col deserto. Guardò e vide un prato verde e tranquillo, e poi un cavallo che si avvicinava, agile come un leopardo e con una stella bianca sulla fronte. Mi chiese una mandria di cavalli perfetti come il primo, e vide all'orizzonte una gran nuvola di polvere e poi la mandria. Allora capii che la mia vita era salva" (Borges 1984: 511-512).

allo specchio d'inchiostro, questo *non* mostra il riverbero della sua immagine. In seguito a questo prodigio, il fattucchiere si recherà quotidianamente nelle stanze regali per compiere le sue magie. Durante la sua ultima visita, però, accade un ennesimo fatto impossibile, ancor più incredibile dei precedenti: nello specchio d'inchiostro, il regnante assiste fisicamente alla cerimonia della sua stessa morte. "Estaba poseído por el espejo: ni siquiera trató de alzar los ojos o de volcar la tinta. Cuando la espada se abatió en la visión sobre la cabeza culpable, gimió con una voz que no me apiadó, y rodó al suelo, muerto"<sup>40</sup> (Borges 1971: 130-131).

In questo racconto si assiste alla sublimazione dello specchio come strumento ambiguo: naturalmente, lo specchio è in grado di mostrare l'originale, conformemente a quanto avviene nella realtà. D'altra parte, però, esso riflette la realtà (in questo caso la morte del sovrano) in una maniera che non è né logica né possibile: l'uccisione di Yaqub il Dolente avviene nella finzione, e dalla finzione si trasferisce nella realtà. Tuttavia, la porzione testuale più significativa ruota attorno alla descrizione dello specchio d'inchiostro come generatore di situazioni fantastiche: complice il materiale liquido di questo particolare tipo di specchio, sulla sua superficie si muovono e si fondono incredibili immagini scontornate, creando un mondo (im)possibile alternativo alla realtà.

## 2. Verso un modello di personaggio liquido.

La teoria semiotica dello specchio mette bene in evidenza il cambiamento del paradigma che si è verificato nel Novecento, ed in particolare nella seconda metà del secolo scorso. Lo specchio, da sempre considerato uno strumento privilegiato per la riproduzione esatta della realtà, viene sfruttato nelle narrazioni sperimentali per la sua capacità di creare inganni e alternative alla rappresentazione mimetica. La "distortion in the mirror of being" di cui parla Nabokov in *Bend Sinister* è quindi un tratto caratteristico nella costruzione di un certo tipo di personaggio, che non mostra più, come un tempo, il suo realismo in quanto 'copia' fedele dell'essere umano, ma mette in luce il suo aspetto di costruito artificiale, svelando la sua vera natura testuale e finzionale che da sempre gli appartiene<sup>41</sup>. Il personaggio 'monolitico' realista possiede una forma definita, tratti riconoscibili e spesso convenzionali; riferendosi all'estetica di

<sup>40</sup> Trad. It.: "Era ossessionato dallo specchio: mai tentò di alzare gli occhi o di buttar via l'inchiostro. Quando la spada - nella visione - si abbatté sopra quella testa colpevole, gemette con una voce che non mi impietosì, e cadde a terra morto" (Borges 1984: 514).

<sup>41</sup> Mi riferisco alla *tendenza prevalente* del Novecento; naturalmente, ci sono anche personaggi 'postmoderni' con un versante mimetico-illusionistico.

Kant<sup>42</sup>, il personaggio organizzato su strutture di tipo mimetico-realistico ha una forma che riguarda il dominio del bello; come un cerchio, è chiuso all'interno della propria organizzazione. Nel caso delle narrazioni postmoderne, invece, si può pensare al paradosso della rappresentazione negativa: la *Formlosigkeit*, l'assenza di una forma definita, non indica soltanto una mancanza, un difetto; essa presuppone *anche* la nozione della *possibilità*. Oscillando tra la possibilità della rappresentazione e l'atto della sua stessa realizzazione, le opportunità ermeneutiche diventano virtualmente illimitate. Così il personaggio 'anti-mimetico', simile ad una spirale, presenta una struttura altamente mobile e dinamica che può essere accostata proprio al concetto kantiano di *Formlosigkeit*. La sostanziale assenza di una forma definita, accentuata dalla caratteristica dell'intertestualità, funge da catalizzatore per la creazione di un personaggio aperto, la cui lettura non è mai univoca. Spesso invece è resa ancor più ostica dalle impossibilità logiche e fisiche insite nella sua stessa costituzione.

Occorrerà dunque pensare ad una riformulazione del concetto di personaggio, tenendo anche conto del fatto che, come ha notato anche Drake, le narrazioni contemporanee sono "larger discursive universe[s] where theory is not an apparatus that frames the fiction, but rather exists within the same space while neither mode of writing emerges as the ultimate primary text" (Drake 2010: 228).

Il presente studio intende fornire un nuovo modello per l'interpretazione di questo tipo di personaggio letterario, che non riesce ad essere colto dalle maglie delle formulazioni classiche e che sfugge ogni tipo di teorizzazione. Per verificare il modello, si procederà con un'analisi comparata di una serie di scritti russi e polacchi. Una simile scelta, orientata sull'area slava, è dettata dal fatto che le principali teorie del personaggio in ambito narratologico si basano quasi esclusivamente su opere prodotte nei contesti inglese e americano. Una teoria esaustiva dovrebbe invece cercare di includere il maggior numero di espressioni culturali diverse, per evitare di rimanere bloccata in una sorta di auto-referenzialità. Oltre ad essere meno studiate in Italia e all'estero, le opere russe e polacche in esame avranno anche l'importante compito di mettere in rilievo alcuni aspetti assenti, o poco valorizzati, nei testi inglesi o americani. In questo contesto, verrà inoltre messo in luce il problema della specificità nazionale delle culture trattate affrontando parallelamente il problema della "consonanza o meno della periodizzazione della civiltà letteraria russa con analoghe periodizzazioni in ambito occidentale" (Garzonio 1999: 21). Il concetto di personaggio è indubbiamente trans-mediale: la nozione è infatti comune alle narrazioni non soltanto letterarie, ma anche filmiche e teatrali, pittoriche, scultoree. Tuttavia, l'analisi ruoterà

---

<sup>42</sup> In *Kritik der Urteilskraft*.

prevalentemente attorno a narrazioni in prosa, poiché, nelle parole di Gregory Currie “it is fictional narratives that show the most developed, most imaginative resources with which to portray character and personality, point of view, motive, and action” (Currie 2010: viii-ix).

La prima parte della ricerca, relativa agli aspetti teorici e metodologici, propone una riflessione sul significato di ‘postmoderno’, il termine-contenitore all’interno del quale si situano le opere prese in esame: nella maggior parte dei casi, infatti, i romanzi scelti vengono pubblicati tra gli anni Settanta e Ottanta. La discussione su cosa si intenda per questo fenomeno si muoverà tra le posizioni critiche occidentali e ‘orientali’, dando maggior spazio alla teoria della modernità liquida di Bauman, il cui pensiero viene favorito rispetto alle teorie del cosiddetto ‘postmoderno-postmodernismo’. Sarà proprio a partire dagli studi del sociologo polacco che il modello di personaggio proposto verrà definito ‘liquido’.

Una volta chiarito questo aspetto, si passerà ad una discussione sullo stato degli studi sul personaggio, dalla quale emergerà la necessità di un nuovo modello. Questo nuovo statuto si baserà sull’*unnatural narrative theory*, un originale approccio narratologico che verrà illustrato separatamente. Il principale esponente dell’*unnatural narratology*, Brian Richardson, è il teorico che più energicamente ha posto la questione dello studio delle strategie narrative inusuali:

Narrative theory, despite its emphasis on narration and narrators, has not yet systematically examined the impressive range of unusual postmodern and other avant garde strategies of narration. At the same time, though postmodernism is certainly the most important and successful literary movement of the last half century, it is one that has often proven resistant to traditional narrative theory (Richardson 2006: ix).

Nello scenario dipinto da Richardson si colloca il modello di personaggio liquido, la cui efficacia dovrà essere dimostrata attraverso l’analisi testuale.

All’interno della prima parte si inserisce anche un ultimo capitolo, dedicato all’esperienza postmoderna britannica, che, oltre ad applicare il modello di personaggio liquido proposto, ne mette in luce le caratteristiche salienti. Viene inoltre sottolineata l’importanza di quest’opera intesa come ‘modello’ di letteratura postmoderna; lo stato degli studi rivela infatti l’interesse quasi esclusivo dei critici e dei narratologi per i romanzi scritti in lingua inglese.

La seconda parte dello studio, incentrato sulle opere di Vladimir Nabokov, funge da ‘cerniera’: la figura di Nabokov ha infatti profondamente influenzato sia la produzione anglo-americana che quella slava, e in particolar modo russo-sovietica. I



testi proposti per l'analisi sono stati scelti in base alle loro specificità: *Созлядатай*-*The Eye* è, come rileva ad esempio Nina Berberova (1998), la prima opera in cui si possono osservare le tecniche di costruzione del romanzo che decreteranno il successo del capolavoro di un Nabokov più maturo *Pale Fire. The Real Life of Sebastian Knight*, oltre ad essere il primo romanzo scritto direttamente in lingua inglese, utilizza in maniera estremamente lucida e già matura i procedimenti apprezzati in *Созлядатай*. Infine, *The Original of Laura*, pubblicato postumo nel 2009, viene preso in considerazione perché, trattandosi dell'ultimo e incompleto lavoro di Nabokov, offre l'occasione unica per 'entrare' nella fucina dell'autore. La discussione di questi tre romanzi porterà inevitabilmente a considerare problematiche collaterali relative alla questione del bilinguismo e dell'autotraduzione.

La terza parte è riservata allo studio di romanzi russo-sovietici, precursori in un certo senso di quell'ondata di opere 'postmoderne' che si avrà in seguito alla *perestrojka*. Prima di passare all'analisi testuale di romanzi 'postmoderni', si darà risalto al ruolo delle sperimentazioni dell'avanguardia, che già utilizzano le tecniche di costruzione del personaggio considerate 'tipiche' della fase successiva. Sono stati scelti due autori in particolare: Daniil Ivanovič Juvačëv (Charms) e Konstantin Konstantinovič Vaginov. Una simile preferenza affonda le sue radici non soltanto nelle particolarità stilistiche di questi due autori, ma anche nella loro 'fortuna'. L'opera di Charms, infatti, ha vissuto un considerevole *revival* dal punto di vista critico in Russia; negli ultimi anni attorno a questo nome si è creato un fitto pulviscolo di pubblicazioni, dalle quali emerge il ruolo centrale dello scrittore nel contesto delle avanguardie sovietiche. Se Charms è diventato in un certo senso 'esemplare', la stessa sorte non è toccata, per il momento, a Vaginov. Tuttavia, l'analisi mostrerà come la padronanza tecnica e compositiva dell'autore lo porti a creare un personaggio del tutto innovativo, e non meno originale di Charms.

Al centro dello studio testuale e linguistico della parte slava vengono posti due romanzi ritenuti i capolavori del 'postmoderno' russo: *Школа Для Дураков* di Sasha Sokolov e *Пушкинский Дом* di Andrej Bitov [*La casa di Puškin* 1978]. Dalla discussione sulle opere selezionate emergeranno importanti elementi di continuità tra avanguardie e le sperimentazioni degli anni Settanta. Questa fitta trama di relazioni che mettono in comunicazione postmoderno e avanguardia porterà a riconsiderare la tradizionale concezione anglocentrica di 'postmoderno', dove è praticamente assente il concetto di continuità rispetto al modernismo. Verrà quindi favorita la proposta di 'modernità liquida' avanzata da Bauman.

La quarta parte, infine, si concentra su opere di ambito polacco. Similmente a quanto avviene nella parte russo-sovietica, viene dapprima messo in evidenza il ruolo

delle avanguardie nel capitolo dedicato a Bruno Schulz. L'analisi dei testi postmoderni, invece, si differenzia dalle sezioni precedenti in quanto prende in considerazione anche scritti di tipo teatrale, con particolare riferimento al lavoro di Tadeusz Kantor. Una simile scelta è dovuta principalmente da due motivazioni. Anzitutto, occorre tenere a mente le peculiarità del panorama culturale polacco, che proprio tra gli anni Settanta e Ottanta ha vissuto una drastica riduzione di libertà d'espressione. Libertà che invece trovava maggiori spazi, seppur negli angusti confini della clandestinità, nella pratica teatrale. Oltre al fattore culturale, una simile scelta vuole complicare ulteriormente la discussione sul personaggio 'liquido': come ha osservato Richardson, "many basic concepts of narrative theory can be enhanced by reference to approximate equivalents in performance" (Richardson 2006: 113). Ancora una volta, si cercherà di verificare la correttezza del modello, mettendo però in luce le peculiarità del *medium* teatrale rispetto alla letteratura.





**PARTE PRIMA: ASPETTI TEORICO-METODOLOGICI. IL  
MODELLO BRITANNICO**



## ***I. STATO DEGLI STUDI (I). IL POSTMODERNO***

*"Postmodern [...] the term has lately been losing its luster".*

Thomas Crow<sup>1</sup>.

### **I. 1. Postmoderno: il problema della determinazione temporale e contenutistica**

Nel 1924 Virginia Woolf aveva suggerito che il mondo 'moderno' era iniziato "on or about December 1910" nel momento in cui "human character changed" ([1924] 1950: 96). Allo stesso modo, in un tono tra il serio e il faceto, Charles Jencks (1984: 9) ha fissato una data per la morte del moderno, sancendo allo stesso tempo la nascita del postmoderno: il 15 luglio 1972 alle 15.32 pomeridiane, riferendosi ad uno specifico evento nel campo dell'architettura, contesto in cui il termine 'postmoderno' avrà maggior diffusione. Si tratta della demolizione del quartiere 'Pruitt-Igoe'<sup>2</sup> di Saint Louis (MO, USA), ideato dall'architetto modernista Minoru Yamasaki, e giudicato obsoleto negli anni Settanta: 33 edifici su 23 ettari rasi al suolo nell'arco di quattro anni (1972-1976). Trattandosi di un progetto modernista particolarmente ambizioso, l'abbattimento di questo complesso ha assunto il significato di frattura epocale. In apparenza questi dati sembrano indicare una certa accuratezza nella spartizione di due fasi storico-culturali piuttosto diverse; nella realtà, invece, si riscontra un profondo dissenso dei critici già nella periodizzazione, che poi si estenderà a macchia d'olio anche ad altre problematiche relative alla definizione di postmoderno, come ad esempio le sue caratteristiche salienti, fino ad arrivare al nocciolo della questione, che sembra proprio esser radicato all'interno del termine stesso.

---

<sup>1</sup> In Foster (1987: 1).

<sup>2</sup> Costruito tra il 1954 e il 1956 per rispondere all'esigenza di dare un tetto alla popolazione più povera della città, seguendo il modello della 'macchina per abitare' di Le Corbusier. È interessante ricordare il fatto che l'architetto che ha ideato il quartiere ha anche curato il progetto del 'World Trade Center' di New York, tristemente noto per esser stato distrutto da un attentato terroristico l'11 settembre 2001, e dell'aeroporto di Saint Louis, 'Lambert', di recente raso al suolo dal tornado che si è abbattuto sulla città a fine aprile 2011.

*I. 1. 1 Questioni terminologiche. Il pathos nominalistico-classificatorio*

La profonda discordanza dei teorici sul concetto di 'postmoderno' è visibile anzitutto a livello terminologico. Già nel 1870 John Watkins Chapman aveva utilizzato l'espressione '*postmodern painting*', riferendosi ad ogni tipo di arte che si poneva in maniera rivoluzionaria come superamento dell'Impressionismo<sup>3</sup>. Qualche decennio più tardi, nel 1917, lo stesso aggettivo viene scelto da Rudolf Pannwitz per descrivere la nuova forma di cultura militarista e anti-umanistica che si era sviluppata nel contesto dell'Europa postbellica, derivando le sue osservazioni dall'analisi filosofica di Friedrich Nietzsche<sup>4</sup>. Questa connotazione negativa del termine si perde nell'uso che ne fa lo statunitense Bernard Iddings Bell (1926) tra gli anni Venti e Trenta. Secondo il teologo questo nuovo atteggiamento emerge in colui che rifiuta il mondo moderno razionale per immergersi nella fede religiosa, che di per sé è irrazionale. In seguito, nel 1934, il termine compare in un saggio di Federico de Onís<sup>5</sup> che funge da introduzione alla *Antologia de la Poesia Española y Hispanoamericana*, per indicare una fase successiva al modernismo in letteratura. Nel contesto delle discipline storiche sarà Arnold Toynbee a menzionare il postmoderno in *A Study of History* (1954) per indicare un periodo di declino culturale in seguito alle due guerre mondiali. Nell'articolo "The New Mutants" (1965) Leslie Aaron Fiedler riporta invece l'origine del termine all'universo dei movimenti rivoluzionari sessanteschi e alla nascente controcultura americana ed europea, come spiega Krishan Kumar (2005: 148). L'architetto Joseph Hudnut, invece, conia il termine '*ultra-modern*' ('ultramoderno')<sup>6</sup>, che identifica un atteggiamento dell'uomo privo di sentimentalismo e orientato alla scienza come unica possibilità di miglioramento per la propria esistenza. Il termine 'postmoderno' fa dunque la sua comparsa ben prima rispetto alla canonica data del 1972, ed è già impiegato in ambiti diversissimi tra loro, come quello artistico, culturale, spirituale, storico e sociale. Il minimo comune denominatore semantico sembra essere quello di un nuovo atteggiamento rispetto al passato; tuttavia, non c'è coesione nel giudizio in merito, che oscilla tra l'estremo positivo e quello negativo. A parte questi sporadici riferimenti, sarà però nel contesto architettonico che la parola 'postmodernismo' avrà maggior fortuna, diffondendosi poi, in maniera piuttosto rapida, ad altri settori, come quello critico, economico e politico.

---

<sup>3</sup> (Sim 2005: VIII).

<sup>4</sup> Per approfondimenti vedi Pannwitz (1917).

<sup>5</sup> Per approfondimenti vedi Onís (1934).

<sup>6</sup> (Sim 2005: VIII-IX).



Remo Ceserani è ritornato a più riprese in questi ultimi anni sul problema della definizione di 'postmoderno' (1997, 2002), esprimendo un radicato scontento per la parola 'postmodernismo', allora (e tuttora) la più utilizzata per riferirsi all'attuale fase storico-culturale: "[n]on ci piaceva molto il termine, perché sembrava semplicemente indicare che esso veniva dopo la modernità e appariva incapace di definire i tratti specifici della nuova condizione sociale e umana" (Ceserani 2010: 11). L'insoddisfazione deriva principalmente dal fatto che questo termine era stato inizialmente proposto in ambito architettonico. "Ci affannammo, allora," continua Ceserani, "a tenere ben distinti i tre diversi concetti di postmodernità, come etichetta storica che cercava di individuare i caratteri specifici di un'epoca; postmodernismo, come movimento di idee, programma di poetica e militanza artistica; e postmodernizzazione, come processo che vedevamo in atto nelle nostre società a capitalismo avanzato" (Ceserani 2010: 11). Se poi si volge lo sguardo in Russia, si può trovare, tra le tante, l'opinione di Marjorie Perloff, secondo cui l'accezione 'postmodernismo russo' è solamente un ossimoro, in quanto possiede unicamente un carattere segnico di simbolo ed etichetta:

the question remains, at least for me, whether the homologies between the two poeties are really as prominent as they are claimed to be. And a related question would be: given the enormous political, social, and cultural differences between our two countries over the past century, and given the long midcentury hiatus of the Stalinist years, which largely suppressed the 'Modernism' to which recent developments are supposedly 'post,' can we expect to find comparable poetic paradigms? (Perloff 1993)<sup>7</sup>.

Lipoveckij, inoltre, sostiene l'inapplicabilità di un simile concetto alla realtà russa, poichè troppo differente da quella occidentale; tuttavia, "the inability to apply Western concepts of postmodernity to Soviet and post-Soviet culture hardly means that there is no such thing as Russian postmodern condition; rather, [...] Russia simply has a different teleology" (Lipoveckij 1999: 4). Viene dunque evidenziata, in ambito russo, una sostanziale intraducibilità non solo formale, ma anche contenutistica, del termine, nonostante la sua velocissima adozione retroattiva. Infatti, essendo nata in Occidente, difficilmente la nozione potrà adattarsi ad una realtà culturale così diversa; sulla stessa linea di pensiero russa si situeranno, come si vedrà, anche i critici polacchi, che a tutt'oggi ritengono inadatto l'uso di un simile aggettivo. Andrà poi sottolineato che,

---

<sup>7</sup> L'articolo è disponibile al seguente indirizzo online: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.193/sympos-2.193>

analogamente a quanto avviene in Occidente, anche in Russia il concetto di 'postmoderno' assumerà variegata accezioni.

Nel corso degli anni sono stati molti i tentativi per sostituire il termine 'postmoderno'<sup>8</sup>: Jean-François Lyotard, ad esempio, ha proposto *La condition postmoderne* (1979), titolo dell'omonimo libro; il sociologo inglese Anthony Giddens (1998) ha invece parlato di '*late modernity*', 'tarda modernità'. Dall'antropologia francese, e precisamente da George Balandier (2005) e Marc Augé (1992) arriva il termine '*surmodernity*', 'sur-modernità', mentre sempre in ambito francese, ma nel contesto dell'urbanismo e dello studio dello spazio, Paul Virilio (2000) avanza l'ipotesi dell' '*hypermodernism*', 'iper-modernità'. Più cauto, e meno deciso sembra invece il sociologo tedesco Ulrich Beck (1996), al quale si sono poi allineati anche Giddens e Scott Lash, nel suggerire un ampio ventaglio di possibilità: '*zweite Moderne*' ('seconda modernità', Beck 1996) o '*reflexive modernization*' ('modernizzazione riflessiva', Beck, Giddens, Lash 1994). Infine, Arjun Appadurai intitola il suo studio *Modernity at Large* (1996). Da questa rapida rassegna emerge chiaramente un problema di senso: pur accogliendo la proposta di Carravetta (2009) nel preferire l'aggettivo 'postmoderno' al sostantivo 'postmodernismo', è chiaro che esso non riesce ad esprimere la forza e la portata del rinnovamento di questa fase storico-culturale. Inoltre, non riesce a render conto di quelle linee di continuità che si possono riscontrare con il periodo precedente. Per avere un'idea chiara del *post-* il prerequisito imprescindibile è delimitare limpidamente il perimetro del *pre-*. Infatti, se 'postmoderno' indica la fase successiva al 'moderno', bisognerà capire cosa si intenda per 'moderno'. Dalle posizioni illustrate emerge distintamente un profondo disaccordo in merito.

Partendo dalla premessa secondo cui, in lingua inglese, '*modern*' significa 'contemporaneo', Robert B. Ray si chiede "[h]ow, after all, can something which exists now be said to come *after* the present?" (1990: 131). È vero che nella terminologia critica il termine 'modern' identifica uno specifico movimento artistico, prosegue Ray, tuttavia ciò non toglie a questo termine-contenitore un'indubbia ambiguità con precise connotazioni apocalittiche e nichilistiche, per non parlare del suo intrinseco aspetto ossimorico. Oltre a ciò, continua Ray, "[t]he information apparatuses are voracious; mechanical reproduction accelerates their assimilative powers to the point that, by 1987, postmodernism as a topic had already become old hat" (1990: 136).

La posizione di Ray è legittimata dall'etimologia stessa della parola. '*Modernus*' è un termine basso latino comparso alla fine del V secolo d. C., derivato dall'aggettivo classico '*hodiernus*', che a sua volta discende da '*hodie*' ('oggi') e quindi dall'avverbio

---

<sup>8</sup> Un'ampia ricostruzione del dibattito si può trovare in Jansen (2002).

'*modo*' ('appena', 'ora'). L'uso di questo termine era principalmente negativo, poichè designava qualcosa di nuovo in contrapposizione all'antico, che al contrario era esempio di perfezione, un modello al quale ci si doveva riferire. Il concetto di '*modernitas*' compare invece durante il Medioevo cristiano (attorno al XII sec.), per discernere tra passato pagano e presente cristiano, assumendo per certi versi una connotazione positiva<sup>9</sup>. Appare quindi piuttosto evidente che il prefisso '*post-*' non aggiunge molto rispetto a quanto in realtà il termine esprima già; semmai, una sua applicazione può al massimo portare ad una situazione paradossale<sup>10</sup>. Significativamente, Ceserani ricollega l'uso del prefisso '*post-*' ad una sostanziale incapacità dei teorici nel dare un nome al fenomeno; Ceserani parla infatti di

a widespread incapacity to give a distinguishing name to the period, and probably also an intrinsic difficulty in any attempt at selecting the most important feature of the new period to characterise it [...] with the implicit suggestion that it tends at the same time to break away from Modernity and to maintain a certain continuity with that period (Ceserani 2002: 94).

Sembra molto più interessante il versante delle proposte che presentano l'idea di un diverso tipo di modernità; anche qui però si incontrano delle difficoltà. La modernità può esser 'tarda' per Giddens (1998): rispetto a cosa, però? Se questa condizione 'postmoderna' continuasse, per descrivere le fasi successive si dovrebbe usare un grado comparativo o assoluto (più tarda, tardissima)? La stessa complicazione si presenta anche con l'aggettivo 'large', e con i prefissi 'sur-' e 'iper-', per i quali si incontrerebbero peraltro evidenti barriere linguistiche: ad esempio, è impossibile formare un grado comparativo o assoluto con il suffisso 'iper-'. L'ipotesi di Beck

<sup>9</sup> Il termine 'modernità' rimane comunque avvolto da un'aura di negatività durante tutto il Medioevo e il Rinascimento. Kumar propone un interessante excursus a questo riguardo: "È proprio come gli antichi tendevano a guardare indietro all'età dell'Oro, vedendo nel loro tempo il segno della corruzione della vecchiaia, così anche i pensatori medievali sono giunti a considerare il cambiamento una rovina. *Mundus senescit* (il mondo invecchia), era la ricorrente sentenza di un cronista merovingio del VII secolo. 'Tutto ciò che muta perde di valore', recita un poema del XII secolo. La novità era equiparata alla banalità, e anche peggio; essa rifletteva la superficialità dell'ordine terreno rispetto a quello divino. [...] Così il pensiero medievale cristiano si è riavvicinato a quello dell'antichità classica. Contrariamente a quanto potremmo ritenere, i pensatori cristiani del Medioevo non hanno screditato i loro predecessori pagani in quanto creature ottenebrate, prive della luce della rivelazione cristiana, se non nella prima fase di intenso impegno. Al contrario, la venerazione per gli illustri pensatori dell'antichità - Platone, Aristotele, Virgilio, Cicerone - è stata grande nel Medioevo quanto nel Rinascimento, anche nei casi in cui le principali fonti erano arabe. [...] La svalutazione dei *moderni* e della *modernitas* è proseguita anche nel Rinascimento, periodo in cui tali termini e i loro affini sono entrati nelle lingue volgari europee con il significato di appartenente o riconducibile al tempo presente o più recente, che ha origine nell'epoca o nel periodo attuale. Ma essere moderno in questo senso non era motivo di approvazione; è vero piuttosto il contrario" (Kumar 2005: 99-101).

<sup>10</sup> Anche Brian McHale commenta brevemente su questo solecismo (McHale 1987: 4).

(‘zweite Moderne’, 1996) fa invece temere la possibilità di una terza, quarta, quinta, n+1, modernità, ‘riflessiva’ e ‘riflettente’.

### I. 1.2 Il significato del postmoderno/postmodernismo<sup>11</sup>

Oltre al ramificato problema terminologico, sul concetto di ‘postmoderno’ si incontrano notevoli difficoltà nella definizione di un suo specifico lasso temporale e nell’identificazione delle sue caratteristiche principali.

Jean François Lyotard (1924-1998) propone con grande forza l’ipotesi di uno iato tra moderno e postmoderno nel fondamentale volume *La condition postmoderne* (1979). Nonostante molti critici abbiano giudicato quest’opera come poco rappresentativa del suo pensiero, è comunque possibile ritrovarvi in forma cristallizzata i dibattiti e le idee che caratterizzano i lavori degli anni Settanta. Più precisamente, qui Lyotard critica duramente la tradizione Marxista, come già avvenuto da *Economie Libidinale* (1974) in poi; questa avversione diventa uno dei capisaldi per la sua teorizzazione del postmoderno. Per Lyotard infatti il postmoderno è essenzialmente “incrédulité à l’égard des métrarécits” (Lyotard 1979: 9), intesi anche come ‘grand récits’, in primis Hegelismo e Marxismo. In contrapposizione a questi, che caratterizzano la modernità, Lyotard pone il ‘petit récit’, ovvero la narrazione del singolo individuo. Le piccole narrazioni di ogni epoca sono strettamente connesse alla nozione di *flessibilità*, in quanto molto più duttili delle grandi narrazioni. Esse non portano particolari problemi ad un livello di base discorsiva poichè trovano giustificazione nell’atto della loro stessa enunciazione: gli uomini sono infatti

---

<sup>11</sup> In questo paragrafo ci si soffermerà sui principali attori del dibattito in area Occidentale; tuttavia, vale la pena ricordare che anche diverse rassegne generali si pongono l’obiettivo di fare il punto della situazione. Nonostante sia ormai decisamente datato, il volume *Exploring Postmodernism* (1987) a cura di Matei Calinescu e Douwe Fokkema raccoglie gli interventi presentati in occasione dell’XI congresso internazionale di letteratura comparata tenutosi a Parigi dal 20 al 24 agosto 1985. La raccolta fornisce uno sguardo interessante sia sui problemi teorici generali relativi al postmoderno, sia sulle opere di diversi autori, come Samuel Beckett e Alasdair Gray. *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (1997), sempre edito da Douwe Fokkema, assieme a Hans Bertens, si propone invece come studio comprensivo del problema nelle sue linee generali. Oltre a fornire indicazioni indispensabili circa la contestualizzazione del postmoderno nell’ambito delle discipline umanistiche e delle arti, mette a fuoco le principali strategie di scrittura e il loro peso nel processo di rinnovamento dei generi. Nonostante una trattazione talvolta superficiale, una sezione di decisivo interesse è quella sul postmoderno nelle varie aree geografiche del mondo. Da ricordare anche *The Idea of the Postmodern* (1995), in cui Hans Bertens riassume efficacemente le posizioni dei principali teorici del postmoderno. In particolare, la sua attenzione è rivolta al rapporto tra postmoderno e poststrutturalismo, senza trascurare la spinosa questione della relazione tra moderno e postmoderno. Si ricorderà infine Niall Lucy, che nell’antologia *Postmodern Literary Theory: An Anthology* (1999) ripropone i brani chiave che hanno portato alla teorizzazione del concetto, spaziando dalla critica letteraria alla filosofia.

naturalmente predisposti alla comunicazione. Di conseguenza, non vi è alcuna complicazione epistemologica nelle piccole narrazioni, che posseggono una forza intrinseca per sfidare i sistemi autoritari tramite la creazione di una pluralità di giochi linguistici<sup>12</sup>. Attraverso il discorso relativo alla rivoluzione tecnologica dell'informazione, Lyotard promuove una guerra contro il concetto di totalità, incoraggiando la differenziazione a spese dell'autorità. Per questo motivo, in campo letterario, si assisterà alla proliferazione dei discorsi, dei frammenti, di narrazioni polimorfe e instabili in aperta rottura con i canoni e le convenzioni del passato. La dialettica nietzschiana tra piccola-grande narrazione riproduce sostanzialmente la contrapposizione tra moderno e postmoderno, inserita in un discorso di ripetizione ciclica: esempi di postmoderno si sono quindi manifestati anche prima del Novecento (con particolare riferimento a Sterne come un postmoderno *ante litteram*).

Diametralmente opposta è invece la posizione di Fredric Jameson (1991, 2002, 2007), critico statunitense ad orientamento marxista di matrice hegeliana. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*<sup>13</sup> (1991) è indubbiamente il suo lavoro più importante, ma anche più controverso. Gli attacchi a quest'opera si sono concentrati su più fronti; in particolare, gli viene rimproverato di conceder troppo al postmoderno, elevandolo a dominante culturale di un intero periodo storico. Tuttavia, nel suo tentativo esplicito di periodizzare e storicizzare una fase culturale, lo studio di Jameson è imprescindibile per mettere a fuoco alcune questioni essenziali legate al postmoderno. Utilizzando un modello trifasico mutuato dal volume *Late Capitalism* (1975) di Ernst Mandel, Jameson evidenzia le caratteristiche che a suo avviso definiscono il postmoderno: nuove forme di temporalità e spazialità; la scomparsa di un modello di profondità basato, ad esempio, sulla differenza tra apparenza e realtà, o tra contenuto latente o manifesto; il declino degli affetti e delle emozioni<sup>14</sup>. Attraverso un'ampia analisi di diversi ambiti disciplinari, come ad esempio l'economia, la cinematografia, la letteratura, la linguistica e la multimedialità, Jameson esamina le varie forme nelle quali il postmoderno si manifesta, constatando il fatto che molte di esse siano caratterizzate da attributi negativi. Pur mettendo in luce un'evidente cesura

---

<sup>12</sup> 'Gioco linguistico' è un'espressione mutuata dal filosofo del linguaggio Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Per approfondimenti vedi la seconda parte delle *Philosophische Untersuchungen* (Wittgenstein 2001).

<sup>13</sup> È interessante notare che in quest'opera Jameson modifica l'idea di storia che aveva presentato in uno studio di poco precedente, *The Political Unconscious* (London: Methuen, 1981). Mentre qui la storia viene presentata come conoscibile attraverso la mediazione dei testi, nel volume successivo si assiste ad una crisi della storicità, nella forma di un'intrinseca irrepresentabilità poiché i testi, non potendo più rappresentare il reale passato storico, possono unicamente parlare delle nostre idee e dei nostri stereotipi su di esso.

<sup>14</sup> Da notare che, secondo Ray (1990), durante il postmoderno si assiste invece ad un *revival* del sentimentalismo e di una forte sottolineatura di questo aspetto.

tra moderno e postmoderno, Jameson lascia un piccolo spiraglio anche a ipotesi di continuità tra i due fenomeni:

[c]onsider, for example, the powerful alternative position that postmodernism is itself little more than one more stage of modernism proper (if not, indeed, of the even older romanticism); it may indeed be conceded that all the features of postmodernism I am about to enumerate can be detected, full-blown, in this or that preceding modernism (including such astonishing genealogical precursors as Gertrude Stein, Raymond Roussel, or Marcel Duchamp, who may be considered outright postmodernists, *avant la lettre*) (Jameson 2003: 4).

Tuttavia, nonostante questa marginale apertura, dalla raffinata ricerca di Jameson emerge chiaramente il fatto che il postmoderno è un sistema al quale ormai non si può più sfuggire, sostanzialmente diverso dai periodi precedenti. Infatti, pur potendo ravvisare similitudini con passate fasi storiche, il postmoderno differisce in virtù di un radicale mutamento a livello culturale ed economico.

Verso la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta vedono la luce altri due testi che sottolineano il divario evidenziato da Jameson: *Postmodernist fiction* (1987) e *Constructing Postmodernism* (1992) di Brian McHale. In questi due libri McHale osserva in modo ravvicinato il passaggio dal moderno al postmoderno in Occidente, riassumendo il dibattito accademico, principalmente americano. Una riflessione a questo riguardo porta il critico ad ammettere l'esistenza di più postmodernismi, spesso inconciliabili tra loro. Per comprendere realmente quale sia il significato del fenomeno McHale arriva a formulare una serie di quesiti che, dal suo punto di vista, sono generati da testi postmoderni:

[t]hat is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like [...]: "Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?" Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or on the ontology of the world it projects, for instance: What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how they differ?; What happens when different kinds of world are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? (McHale 1987: 10).

Queste domande, osserverà McHale, oltre a definire il postmoderno, possono spiegare la variazione della 'dominante' che si è verificata a partire dagli anni Cinquanta: se il

moderno è caratterizzato sull'aspetto *epistemologico*, l'interesse del postmoderno pertiene la sfera *ontologica*.

Allo stesso modo di McHale, *The Condition of Postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change* (2004 [1989]) di David Harvey inquadra le più evidenti differenze che intercorrono tra modernismo e postmodernismo, adottando però un'ottica più ampia rispetto a quella prettamente letteraria del primo. Il modello di comparazione proposto fra letteratura, arte, filosofia ed economia ha contribuito a creare una visione più estesa ed approfondita del problema, chiarendo definitivamente collegamenti e relazioni causa-effetto altrimenti solo intuibili. In particolare, soffermandosi su aspetti di natura prettamente economica e sociologica, Harvey spiega come la produzione culturale postmoderna sia indissolubilmente legata alla logica finanziaria del tardo capitalismo:

[t]here has been a sea-change in cultural as well as in political-economic practices since around 1972. This sea-change is bound up with the emergence of new dominant ways in which we experience space and time. While simultaneity in the shifting dimensions of time and space is no proof of necessary or casual connection, strong a priori grounds can be adduced for the proposition that there is some kind of necessary relation between the rise of postmodernist cultural forms, the emergence of more flexible modes of capital accumulation, and a new round of 'time-space compression' in the organization of capitalism (Harvey 2004: 1).

Come si evince dalle parole di Harvey, se la produzione culturale è dipendente dai quanto accade sul piano finanziario, moderno e postmoderno saranno necessariamente due fenomeni culturali distinti, in quanto espressioni di due fasi economiche diverse.

La critica anglo-americana sembra unanime nel considerare il moderno e il postmoderno in maniera separata; basti pensare all'esempio di Ihab Hassan (1987) che arriva a dimostrarne le differenze attraverso coppie dicotomiche inserite in una tabella. Tuttavia, si possono ravvisare altre posizioni, che invece guardano con favore agli elementi di continuità.

Dopo aver delineato un interessante concatenamento di date ed eventi (Ray 1990: 132), Ray dimostra in maniera molto efficace l'enorme problematicità nell'attribuire una data *certa* all'inizio del postmoderno, determinato sulla base del concetto ormai acquisito di frattura insanabile con il passato. Infatti, la prima domanda che sorge riguarda proprio questa frattura: esiste davvero? Dall'analisi di Ray la coerenza tra

queste due fasi emerge chiaramente<sup>15</sup>, ad esempio nella sua discussione della caratteristica di 'remotivation' (e della conseguente 'recuperation' o, nelle parole di Brecht, 'Umfunktionierung'<sup>16</sup>). Questi elementi, tipicamente attribuiti al postmoderno, sono già presenti nelle pratiche di numerosi artisti modernisti, come nei *readymades* di Marcel Duchamp (1887-1968) e nei films del tedesco Douglas Sirk (1897-1987). Ray vede in questa attività 'di recupero' un tratto essenziale del postmoderno, che è contraddistinto primariamente dalle illimitate possibilità di "reading differently, for practising 'a semiotic guerrilla warfare' [...] on the very art objects that modernism had thought were invulnerable" (Ray 1990: 137). Appare indubbio il contributo dato dalla nascita di nuove tecnologie allo sviluppo di questa capacità: fotografia e cinema prima, computer poi, hanno indelebilmente segnato il modo di recepire, archiviare e comunicare l'informazione, andando a sostituire la letteratura nella sua funzione mimetica. Avvicinata da questo punto di vista, non sembra strana la metamorfosi del personaggio che, prima modellato a perfetta immagine e somiglianza umana, diventa ora un complesso grumo di elementi da decifrare, lontano dalla sua iniziale vocazione di rappresentante del reale. Naturalmente, come ha mostrato anche Ray, certe strade creative sono state percorse anche in tempi precedenti, ma è durante la fase postmoderna che l'eccezione arriva quasi a diventare la regola.

Oltre a parlare di 'remotivation', Ray mette in luce altre peculiarità del postmoderno a suo avviso centrali, come ad esempio la frequente creazione di ibridi letterari (siano questi generi, personaggi o altro) e l'uso del *pun*: "[i]n postmodernism, the pun complements the metaphor, vehicles between points in our knowledge, allowing an electronic thinking: neither induction nor deduction, but *conduction*" (Ray 1990: 138). Il *pun* funziona quindi da ponte tra due elementi differenti, facendoli coesistere in una nuova forma. Vale la pena notare, a questo punto, che *pun*, ibrido e 'remotivation' hanno in comune il gesto del collegamento tra due (o più) entità separate, che ora invece convivono armoniosamente diventando un'unità capace di creare significati originali. Ironia e paradosso sono figure di pensiero che appaiono di frequente nei romanzi postmoderni, avendo come scopo la dislocazione del senso. Queste costruzioni mirano a sradicare la leggibilità univoca del testo, andando a contrastare il principio costitutivo del romanzo mimetico: *pacta sunt servanda*. Come giustamente osserva Ray, "[p]ostmodernism represents the miscegenation of [...] two modes – aesthetic thinking,

---

<sup>15</sup> Nonostante i numerosi argomenti avanzati a supporto di questa tesi, in alcuni punti il discorso sembra virare verso una differenziazione delle due fasi, come accade ad esempio nel sottocapitolo intitolato "The Return".

<sup>16</sup> Cfr. Brecht (1964) e Wright (1989). In questo contesto, il concetto di 'decodificazione aberrante', introdotto da Eco, sembra esser pertinente. Si può pensare inoltre all'esperienza dei Situazionisti negli anni Sessanta, in cui la pratica del '*détournement*' ('reterritorializzazione') era di primaria importanza.



conceptual art” (Ray 1990: 141). Dopo aver aperto ogni sottocapitolo con la formula “[t]he best way to understand postmodernism is....”, Ray conclude la sua discussione con una lista, che dovrebbe servire come ‘mappa del viaggiatore’ attraverso il tortuoso sentiero di questa fase culturale (Fig. 1).

In realtà, questa sorta di *breviarium* presenta notevoli ‘anomalie’ rispetto ad una definizione acquisita: pur citando elementi indubbiamente postmoderni, Ray include anche tecniche e nomi di artisti che convenzionalmente vengono collocati nell’ambito del modernismo, come il *collage* e Duchamp. Ray sembra dunque voler alludere ad una sorta di affinità tra moderno e postmoderno, che in quell’epoca affonda le proprie radici.

In maniera analoga a Ray, Niall Lucy offre in *Postmodern Literary Theory* (1997) una chiave interpretativa tanto suggestiva quanto controversa, tracciando una linea di continuità non solo tra moderno e postmoderno, ma anche con periodi precedenti. Secondo Lucy, infatti, la teoria letteraria postmoderna deriverebbe da una tradizione (pre)romantica tardosettecentesca:

postmodernism comes out of a romantic tradition in which literature is understood in terms of the *question* of literature. For the German Romantics at Jena in the 1790s [...], the literary was conceived as inseparable from the literary theoretical: literature presents itself as literary theory (Niall 1997: ix).

Effettivamente, questo atteggiamento sembra ricalcare perfettamente l’idea postmoderna secondo cui tutto è testo. Inoltre, diversi romanzi della seconda metà del Novecento mettono spesso in evidenza i propri procedimenti compositivi; tra queste opere, dette ‘*poioumena*’, un termine coniato da Alastair Fowler (1989: 372), si possono ricordare *Mulligan Stew* (1979) di Gilbert Sorrentino, o *Midnight's Children* (1981) di Salman Rushdie. In un certo senso, dunque, la letteratura che parla di sé stessa si occupa anche di teoria letteraria attraverso i commenti metafinzionali che corredano il tessuto narrativo. Tuttavia, questo procedimento si può riscontrare anche in testi *non* postmoderni, come nota anche Lucy; è il caso, ad esempio, di *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767) di Laurence Sterne.

Alla luce della breve rassegna sin qui proposta, occorre riflettere su due punti, in parte collegati tra loro: anzitutto, sui rapporti tra modernismo e postmoderno; in seguito, sulla continuità dell’uso di determinate tecniche, impiegate in epoche passate per poi diventare caratteristiche nella letteratura postmoderna. Alcuni dispositivi narrativi, infatti, hanno una lunga storia alle spalle, ma solamente nella letteratura

metafinzionale e autoconsapevole moderna e postmoderna diventano strategie tipiche e costitutive del genere. A questo proposito si può discutere il caso della *mise en abyme*.

## I. 2. Postmoderno e strategie narrative: *metafiction*, *mise en abyme*.

È verosimile sostenere l'ipotesi secondo cui il caos critico che imperversa sulla definizione del fenomeno postmoderno sia causato, fra le varie motivazioni, dal fatto che alcuni procedimenti letterari, generalmente ritenuti elementi costitutivi del postmoderno, facciano in realtà parte di *altre* tradizioni letterarie, dove venivano ampiamente sfruttati. *Mise en abyme*, metafinzione, autoreferenzialità, parodia, e molti altri procedimenti simili, hanno avuto una discreta fortuna nel corso dei secoli; per citare un caso clamoroso, basti pensare all'uso estensivo che faceva Shakespeare della *metafiction* nelle sue opere teatrali, come strumento di disvelamento finale della verità, nonché di messa in evidenza dei principali meccanismi regolatori di quel particolare procedimento narrativo.

In maniera analoga alla *metafiction*, anche la *mise en abyme* è una strategia narrativa già utilizzata nel passato ma che sarà ampiamente impiegata nella letteratura del secondo novecento. Per comprendere profondamente il significato di questa figura si può instaurare un paragone tra il modo di scrittura occidentale del romanzo ed una certa tradizione cinese, secondo cui l'arte non è altro che la perfetta imitazione del reale. Secondo la concezione cinese, è necessario che nessun segno distingua l'oggetto naturale da quello artificiale: quest'ultimo non deve suggerire il fatto di essere l'immagine di qualcosa; non deve comunicare la perizia della tecnica o l'impeto creativo che l'ha fatto nascere. Tra l'oggetto artistico e l'originale deve esserci dunque una perfetta identità, come se fossero posti di fronte ad uno specchio. Viceversa, la scrittura romanzesca che utilizza strategie narrative come la *mise en abyme* o anche la *metafiction* svolge una funzione contraria: essa ha il compito di mettere la maschera, e al tempo stesso di indicarla.

Utilizzata per la prima volta da André Gide nei suoi diari, la *mise en abyme* ha lo scopo di attirare l'attenzione del lettore sulla struttura del romanzo, per ricordare che essa è stata consciamente ed artificialmente concepita. A livello pratico, questa figura ricalca perfettamente uno stemma araldico (Fig. 2): l'immagine totale racchiude, in una sua parte, un'immagine identica a se stessa, che a sua volta ne racchiude un'altra e così via, in un gioco di specchi che può ripetersi all'infinito. In una parola: un rispecchiamento dell'opera nell'opera, attraverso uno specchio più o meno deformante.

McHale (1987) riconosce tre criteri per definire una *mise en abyme* vera e propria: anzitutto, essa si verifica quanto vi è un elemento testuale incastonato all'interno di un primo livello narrativo; parallelamente, un altro elemento testuale è inserito in un secondo livello diegetico. Affinché si verifichi la *mise en abyme* è necessario che tra i due ci sia una somiglianza, o addirittura un'identità quasi perfetta; in particolare, il secondo elemento dovrà essere una copia miniaturizzata del primo.

Di gusto prettamente strutturalista, il testo di Lucien Dällenbach *Le Récit Speculaire. Essai sur la Mise en Abyme* (1977) mette in evidenza, in maniera estremamente rigorosa, le tipologie, i significati, e gli utilizzi di questa figura. Nello specifico, Dällenbach propone una schematizzazione regolata su un modello linguistico a tre livelli: ci saranno quindi una *mise en abyme* dell'enunciato, o finzionale, dell'enunciazione ed infine del codice, o testuale; queste tre figure non vengono considerate come separate, ma operano nel testo in maniera sincronica. Tramite la loro cooperazione, dunque, emerge un livello di significato che altrimenti rimarrebbe nascosto, non percepito dal lettore. Nonostante la sua indubbia importanza, il lavoro di Dällenbach risulta piuttosto datato e decisamente superato in certi suoi punti, come dimostrano anche studi più recenti; mi riferisco, ad esempio, alla ricerca di Luca Berta *Oltre la Mise en Abyme: Teoria della Metatestualità in Letteratura e Filosofia* (2006).

L'uso da parte di un autore postmoderno della *mise en abyme* costituisce un nodo cruciale nel rendere possibile quel particolare gioco ad incastro fra i personaggi, dando vita a quelli che Davydov (2004) chiama 'тексты-матрешку' ['testi a matreška]. La *mise en abyme* e il *framing* letterario sono stati posti da Brian Stonehill al centro della sua teorizzazione del *self-conscious novel*, che nel suo omonimo libro (1988) viene presentato come uno dei principali generi del postmoderno. In *Metafiction: the Theory and Practice of Selfconscious Fiction* (1990) Patricia Waugh aveva esteso la portata e la significatività di questo genere, arrivando a sovrapporlo con il postmoderno stesso nella sua interezza. Altri studi, come *Partial Magic* (1975) di Robert Alter, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1984) di Linda Hutcheon e *Metafiction* (1995) a cura di Mark Currie si pongono come obiettivo la disambiguazione del problema, studiando la relazione tra alcuni procedimenti narrativi e il *self-conscious novel* postmoderno. L'analisi ravvicinata di queste costruzioni letterarie, soprattutto in relazione al concetto di *metalepsi*<sup>17</sup>, rende dunque necessario

<sup>17</sup> Riporto qui la definizione del termine alla quale mi atterrò: " 'Any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by the diegetic characters into a metadiegetic universe, etc) or the inverse' (Genette, *Narrative Discourse*, 234-35). Thus, if characters try to escape from or kill the author that created them (Raymond Queneau, *The Flight of Icarus*, Flann O'Brien, *At Swim-Two-Birds*), or a character in a book kills the reader who is enjoying it (Julio Cortazar, "The Continuity of Parks"). Nelles distinguishes different kinds of *metalepsi*, and produces the categories

recuperare i testi critici e normativi a riguardo, per arrivare a chiarire non soltanto aspetti strettamente connessi alla teoria del personaggio, ma anche alla pratica del postmoderno in generale. In particolare, per lo studio del personaggio nel contesto della presente ricerca è vitale una corretta comprensione della *mise en abyme*, in quanto spesso le galassie dei personaggi vengono costruite attorno a questo principio. Simili architetture, profondamente radicate nei testi che si andranno ad analizzare, avranno anche una certa ricaduta nella definizione del postmoderno. La *mise en abyme* sembra infatti essere un procedimento tipico del postmoderno, ma anche in certe opere precedenti svolgerà un ruolo cruciale.

Il problema delle strategie narrative legate ai generi letterari e al postmoderno in realtà è ancor più complesso; il volume di Bertens-Fokkema (1997) propone una sezione dedicata alla funzione del postmoderno come fenomeno rinnovatore e innovatore di alcuni generi, come il western, il detective, l'autobiografia e la science fiction. Nessuna menzione però è fatta sul fantastico<sup>18</sup>, un importante nesso che è stato invece colto da Remo Ceserani (2010: 19) nel suo commento al racconto "Anywhere out of the World" (1985) di Antonio Tabucchi:

[i]l racconto è anche un esempio di rivisitazione postmoderna del fantastico perché utilizza la modalità comunicativa della conversazione a distanza tramite un giornale e tramite il telefono per istituire un rapporto fra il mondo naturale e quello che si presenta come sovranaturale. Il telefono agisce da vero oggetto mediatore, che introduce il possibile rapporto fra il protagonista e un fantasma: forse il fantasma di lei che, nel momento culminante del racconto, si manifesta al telefono come presenza silenziosa, poco più di un sospiro.

In molte opere catalogabili sotto l'etichetta instabile di 'postmoderno' è difficile non notare il largo impiego di alcune soluzioni proprie del fantastico: oltre al dispositivo elencato da Ceserani, l'oggetto mediatore, si possono anche citare: l'utilizzo di oggetti che alterano o migliorano la vista (basti pensare ai riferimenti presenti in Borges e in Nabokov); oggetti volti alla duplicazione del sé, come gli specchi; l'improvvisa (e credibile) invisibilità del personaggio; la miopia che affligge i personaggi come visione distorta; interventi 'magici', inspiegabili, dall'alto (se non ricorrendo al concetto di

---

intrametalepsis and extrametalepsis and proleptic and analeptic metalepsis. Fludernik identifies four types of metalepsis, which she terms authorial, narratorial, lectorial, and rhetorical. See also Borges' story, "The Circular Ruins". See Genette 1980, Pier and Schaeffer 2005, Nelles 1997, Fludernik 2003". Definizione pubblicata su *Unnatural Narratology Dictionary online*

<http://nordisk.au.dk/forskning/forskningscentre/nrl/undictionary/>. Pagina consultata il 12/03/2012.

<sup>18</sup> Intendo qui il fantastico come genere e non come modo letterario. Per una più ampia discussione, vedi. Ceserani (1996).

autore implicito) che rendono possibili certe azioni; e l'elenco potrebbe continuare. Sembra quindi imprescindibile studiare le narrazioni postmoderne considerando anche l'apporto della letteratura fantastica e dei suoi procedimenti, specialmente nell'ambito della produzione slava, terreno in cui questo legame sembra particolarmente consolidato.

### **I. 3. Il postmoderno in ambito slavo**

#### *I. 3.1. Russia*

Come testimonia il folto gruppo di pubblicazioni a riguardo, specie in area inglese e americana, il postmoderno dimostra di essere un concetto alquanto sfuggente e sul quale non è ancora stata raggiunta una base di accordo a livello critico. Giustamente Donatella Possamai nota che

il termine postmodernismo, pur essendo ormai invalso pressoché ovunque, mantiene un considerevole grado di opacità semantica, generata da una effettiva carenza di significato e dalla conseguente incapacità di produrre quelle rigide categorizzazioni di facile lettura e interpretazione a cui il modernismo ci aveva abituati. È proprio la mancanza, intrinseca al termine, delle forti polarizzazioni oppostive tipiche del modernismo (nuovo/vecchio, alto/basso etc.) a farlo apparire spesso quasi semanticamente vuoto. [...] Infatti, è semmai una summa di procedimenti letterari – intertestualità, double coding, frammentazione, alcuni dei quali peraltro già noti al modernismo –, la loro compresenza in proporzioni variabili all'interno di uno stesso testo, ad essere significativa per il postmodernismo. (Possamai 2008: 299).

Nel caso della presente ricerca, la questione si rivela doppiamente problematica, poiché, oltre a definire cosa si intende con postmoderno in ambito Occidentale, bisogna considerare come questo concetto viene inteso nell'area slava. Su questo versante la situazione, se possibile, risulta ancor più spinosa rispetto a quanto visto sinora. Eccettuando la questione della definizione del fenomeno in base alle sue presunte caratteristiche, si riscontrano diversi ordini di problemi: anzitutto, come valutare la fase sovietica? In Occidente una simile complicazione naturalmente non si pone; in Russia, invece, questo elemento ha suscitato diverse discussioni. Dipendente da questo problema è anche una valutazione del cosiddetto modernismo, e dei rapporti che intrattiene con il postmoderno. Come vedremo, i teorici russi avranno diverse opinioni

in merito. Non si dimenticherà infine il ruolo della Chiesa ortodossa russa nel dibattito: per alcuni critici nazionalisti e 'cristiani', infatti, il termine postmoderno assume un valore peggiorativo. A questo proposito, si può menzionare la strenua opposizione al postmoderno portata avanti non solo dalla chiesa, ma anche da un intellettuale del calibro di Solženicyn.

Al di fuori del contesto d'origine, appare chiaro che il contributo russo alla letteratura postmoderna viene poco considerato: oltre al dominio incontrastato dell'analisi di testi in lingua inglese nei manuali di riferimento, si possono trovare anche altri esempi di una simile lacuna. Nell'*Encyclopedia of Literature and Criticism* (Coyle 1990), ad esempio, nella sezione dedicata ai profili delle letterature manca completamente il riferimento ad una qualsiasi nazione slava. Nel manuale *International Postmodernism. Theory and Literary Practice* (Bertens-Fokkema 1997), che si propone come uno studio aggiornato e onnicomprensivo dell'argomento, le situazioni russa e polacca vengono affrontate, ma in maniera estremamente superficiale. Tuttavia, questa pubblicazione ha il merito di prendere in considerazione il pensiero slavo in merito, cosa che ad esempio non fa Peter Carravetta nei suoi studi<sup>19</sup>. Ci si trova quindi di fronte ad una sorta di compartimenti stagni: se però nelle repubbliche dell'ex-Urss c'è grande interesse per il dibattito occidentale, il discorso contrario non trova riscontro nella realtà.

Il dibattito teorico in Russia, invece, è ben riepilogato nel volumetto di Donatella Possamai, *Che cos'è il postmodernismo russo?* (2000), in cui l'autrice riassume il pensiero dei principali attori del dibattito sul postmoderno. Di Possamai sono anche da segnalare i due interventi pubblicati sul forum della rivista "Studi Slavistici": il più recente, "Postmodernismi a confronto" (2008) propone un istruttivo confronto tra il postmoderno in Russia e in Polonia, arrivando a formulare significative riflessioni su come un'ottica comparata possa giovare alla comprensione del fenomeno. Il secondo studio, invece, "Sulla critica del postmodernismo: spunti di riflessione" (2004) in maniera molto lucida riassume, a partire dalle distinzioni proposte da Ceserani, le varie tipologie di postmoderno in Russia, approfondendo in modo particolare la questione della 'critica postmoderna'. Possamai mette in evidenza il problema terminologico legato ai vari postmoderno/postmodernismo/postmodernità, constatando che il loro uso assume significati decisamente diversi in un contesto russo rispetto a quello inglese o americano:

---

<sup>19</sup> Vedi, ad esempio, Carravetta (2009).

Per trovare una situazione almeno parzialmente analoga, nel caso della Russia, saremmo costretti a far slittare la postmodernità – e di conseguenza il postmodernismo, qualora lo considerassimo inevitabilmente legato ai cambiamenti socio-storici suddetti – di almeno trenta se non quarant'anni, portando così inevitabilmente il nostro fenomeno a coincidere con il postcomunismo. Un'operazione siffatta implicherebbe l'esclusione dal postmodernismo russo di innumerevoli espressioni culturali, tra cui quelle riconducibili al concettualismo degli anni Settanta, e cioè proprio una delle poche manifestazioni artistiche che tutti i critici concordemente fanno affluire nel diversamente inteso alveo del postmodernismo russo (Possamai 2004: 116).

La questione della datazione appare qui fondamentale: una distinzione solamente in termini temporali mette in evidenza lo 'sfasamento' della Russia rispetto alla situazione Occidentale, portando ad escludere dalla discussione sul postmoderno opere o movimenti significativi come il concettualismo moscovita degli anni Settanta. Un approccio migliore pare dunque quello di considerare il postmoderno come un fenomeno culturale, "[a]ssumendo cioè il postmodernismo come una categoria quasi metastorica diviene ammissibile che situazioni ambientali e politiche radicalmente differenti diano esiti non dissimili sul piano culturale" (Possamai 2004: 117). Questo porta Possamai a concludere che il postmoderno in Russia, come fenomeno artistico e letterario, abbia conosciuto almeno due fasi di sviluppo:

La 'produzione' postmodernista russa potrebbe essere quindi presa in esame suddividendola in due fasi: una prima fase di produzione ancora non pienamente consapevole di sé e più o meno precedente al crollo dell'Unione Sovietica e una seconda fase, posteriore, contraddistinta dalla cognizione della strumentazione artistica e da un impiego cosciente della summa dei procedimenti letterari tipici del postmodernismo (Possamai 2004: 118).

Nella presente ricerca si riterrà questa distinzione particolarmente valida; per una semplice volontà di coerenza rispetto alla scelta del testo inglese per l'analisi, le opere russe (sovietiche) e polacche prese in esame afferiranno alla 'prima' fase, ovvero agli anni Settanta e Ottanta. Inoltre, Possamai mette significativamente in evidenza lo stretto legame che unisce il postmoderno al modernismo in ambito russo, particolarità che lo differenzia ad esempio dalle esperienze americane e inglesi, come lo stesso Carravetta<sup>20</sup> ammette: "[u]no dei tratti specifici del postmodernismo può essere a mio

---

<sup>20</sup> "Le avanguardie sono, per la maggioranza dei critici, il punto culminante del Modernismo [...], sebbene questa non sia in sé una situazione aproblematica: la Francia, l'Italia e la Russia sono state testimoni di parecchie avanguardie, gli Stati Uniti, a parte casi singolari [...] *quasi* nessuna. [...] Il punto

avviso individuato proprio nella contemporanea presenza in uno stesso testo di molti procedimenti letterari già noti al modernismo” (Possamai 2004: 117).

Un probabile *trait d'union* fra postmoderno occidentale e slavo può essere ricercato nell'opera e nella fortuna di Vladimir Nabokov in Russia, come peraltro sostiene Yuri Leving nel suo recente saggio “Nabokov-7: Russian Postmodernism in the Search of the National Identity”, contenuto in *Империя Н. Набоков и Наследники* [*Impero N. Nabokov e i suoi Eredi*, 2006]. Questa posizione è ulteriormente dimostrata da altri studi critici. Sergej Kuznecov, in *Postmodernism in Russia* (1997), cita l'esempio di Nabokov come l'autore russo postmoderno più famoso e conosciuto in patria, in una fase storico-letteraria estremamente carente di traduzioni dall'Occidente<sup>21</sup>, in cui era inoltre particolarmente difficile far emergere la propria voce elaborando una poetica personale e non sanzionata dall'ideologia dominante. Kuznecov, nel suo rapidissimo e peraltro lacunoso resoconto, dipinge tuttavia un quadro piuttosto chiaro della situazione contrastata che viveva la Russia dell'Unione Sovietica.

Il dibattito sul postmoderno in ambito russo fiorisce, per ovvie ragioni, in seguito al crollo dell'URSS (dicembre 1991); nonostante ciò, prima di questo fatidico evento si può già notare una certa effervescenza degli studiosi russi, *in primis* Michail Berg, Michail Epštejn, Boris Grojs, Vjačeslav Kuricyn e Mark Lipoveckij. La diversità di approccio nei confronti del postmoderno tra questi teorici è notevole.

Berg, ad esempio, non si pone più di tanto il problema, arrivando persino a impiegare raramente il termine ‘postmoderno’. Per lui, infatti, la letteratura in generale, e non solo quella postmoderna, possiede la caratteristica ludica, ricalcando in un certo senso la posizione nabokoviana secondo cui la narrazione altro non è che una partita a scacchi tra l'autore e il lettore. Nel suo articolo “Новая Литература 70-80х”<sup>22</sup> [“La Nuova Letteratura degli anni Settanta-Ottanta” 1990: 223], Berg individua tre correnti

---

in questione è che il Modernismo induce a parlare di Postmodernismo come se il secondo fosse una critica, una negazione, un rovesciamento, o in altri casi una frattura con il primo” (Carravetta 2009: 58).

<sup>21</sup> Kuznecov si riferisce al periodo sovietico. Il problema della ricezione di Nabokov in Unione Sovietica è particolarmente delicato e complesso. Seguendo la periodizzazione proposta da Naum Leiderman e Mark Lipoveckij nel manuale *Современная Русская Литература* [*La Letteratura Russa Contemporanea* 2001], l'opera di Nabokov interessò inizialmente una ristretta cerchia di contemporanei (*émigré*, dunque lettori della sua produzione in lingua russa), per poi espandersi, in un secondo momento, in Occidente e in un altrettanto limitato gruppo di intellettuali in Unione Sovietica tra gli anni Sessanta e Settanta. Sarà invece nella Russia di Gorbačëv, e successivamente in seguito al crollo dell'URSS, che i suoi romanzi avranno piena e libera diffusione in patria. A livello generale, è possibile affermare che le opere di Nabokov, e in particolar modo *Lolita*, avessero in Unione Sovietica una circolazione tutt'altro che trascurabile. Pur basandosi su dati soggettivi, estrapolati “on the basis of the readers one meets or hears about” (Proffer 1970: 256), Ellendea Proffer ha la netta impressione che “almost every person seriously interested in literature that one meets in the Soviet Union has read at least two works by Nabokov, and *Lolita* is almost always one of them. I am sure that even the most well-informed watchers of the Soviet literary scene would be surprised at the current popularity of Nabokov in the USSR” (Proffer 1970: 253).

<sup>22</sup> Articolo disponibile anche online: [http://www.mberg.net/nov\\_lit\\_cem/](http://www.mberg.net/nov_lit_cem/)



letterarie 'postmoderne' distinguendole in base alle loro strategie: il '*московский концептуализм*' ('concettualismo moscovita', anni Settanta); la '*бестенденциозная (или постмодернистская) литература*' ('letteratura non tendenziosa o postmoderna'); e la '*неканонически-тенденциозная*' ('letteratura tendenziosa non canonica'). Dalla loro comparazione, lo studioso riesce a far emergere le affinità e le divergenze, come spiega in questo metaforico passo:

Если металитература конституирует «конец литературы» и описывает состояние, когда здание литературы рухнуло, а бестенденциозная литература существует в состоянии разрушающегося здания литературы, своими интенциями помогая этому разрушению, то «неканонически тенденциозная» литература, ощущая, что здание литературы качается, продолжает достраивать его, прибегая к приемам наиболее устойчивого и безопасного строительства, возводя башни из слоновой кости, т. е. тексты, которые, по замыслу авторов, способны выстоять при любом землетрясении и катаклизме, не отказываясь при этом от традиций<sup>23</sup> (Berg 1990).

Secondo l'approccio culturologico di Epštejn (1999), invece, il realismo socialista viene interpretato come fenomeno sostanzialmente postmoderno. Questa apparente semplificazione in realtà cela un ragionamento più complesso: secondo Epštejn il modernismo rappresenta la fase terminale della modernità (che inizia dal medioevo), mentre il postmodernismo segna l'inizio di una nuova fase, detta postmoderna (Epštejn 1999: 464). Tuttavia, ancora negli anni 2000 Epštejn scrive: "вообще дать четкое и однозначное определение постмодернизма трудно, во-первых, потому, что само это понятие еще только формируется и не успело отстояться и застыть для словарных дефиниций"<sup>24</sup> (Epštejn 2000: 2). Nella sua introduzione il critico pone però l'accento sull'importanza di uno studio sul postmoderno in relazione all'esperienza russa, senza il quale sarebbe impossibile avere una definizione chiara del fenomeno; Epštejn sente l'esigenza di "определить понятие постмодернизма с учетом его российской специфики, без которой, на мой взгляд, вообще невозможно осмыслить историческую значимость этого феномена и его глобальные

<sup>23</sup> Trad. It.: "[s]e la metaletteratura costituisce la 'fine della letteratura' e descrive lo stato quando l'edificio della letteratura è crollato, e la letteratura non tendenziosa esiste in una condizione in cui l'edificio della letteratura sta disintegrando, aiutando questa disintegrazione con le sue intenzioni, la letteratura 'tendenziosa non canonica' invece, pur sentendo che l'edificio della letteratura sta vacillando, continua a costruirsi sopra, ricorrendo ai procedimenti dell'edilizia più solida e sicura, elevando torri di avorio, cioè testi che nelle intenzioni degli autori sono capaci di resistere a qualsiasi terremoto e cataclisma, senza per questo rinunciare alle tradizioni".

<sup>24</sup> Trad. It.: "in generale, dare una definizione chiara e univoca del postmodernismo è difficile; in primo luogo perché il concetto in sé è ancora in evoluzione e non ha avuto il tempo di assestarsi e solidificarsi per le definizioni dei dizionari".

последствия”<sup>25</sup> (Epštejn 2000: 2). Nel più recente articolo “Гипер- в культуре 20 в.: иронический переход от супер- к псевдо-. Кенотипы не менее значимы в искусстве, чем архетипы” [“L’iper- nella cultura del ventesimo secolo: il passaggio ironico dal super- allo pseudo-. Kenotipi non meno significativi nell’arte rispetto agli archetipi”, 2004] viene anche illustrato il concetto di ‘iper’, ovvero l’idea di eccesso, di travalicamento dei confini che è avvenuto nel corso del Novecento e soprattutto nel periodo sovietico. A sua volta, l’ ‘iper’ si suddivide in due ulteriori elementi: ‘super’ (ovvero l’esagerazione), e ‘pseudo’<sup>26</sup>; nelle parole di Epštejn,

гиперсоциальность, культивируемая в тоталитарных режимах,— это социальность, возведенная в политический и моральный императив, в степень абсолютного долженствования и именно поэтому ведущая к разрушению социальных связей, разобщению людей и ‘культу личности’. Гиперсоциальность — это суперсоциальность и одновременно псевдосоциальность, т. е. такое усиление социального фактора, которое нарушает его собственную меру, подавляет развитие индивидуального, частного и, следовательно, обнаруживает мнимость самого социального<sup>27</sup> (2004).

A mio avviso, i concetti di ‘iper-’ e ‘pseudo-’ saranno di fondamentale importanza per la comprensione di certe costruzioni di personaggio. Nel corso dell’analisi si incontreranno infatti personaggi all’apparenza ‘piatti’, ma estremamente ricchi (dunque, ‘iper’) dal punto di vista della caratterizzazione intertestuale. In altri, casi invece, i personaggi saranno privati delle loro caratteristiche principali, diventando una sorta di ‘pseudo’. Il discorso di Epštejn è inoltre fondamentale per la comprensione del concetto di ‘realtà’ in Unione Sovietica, nozione indispensabile per capire il modo in cui il personaggio ‘dissidente’ viola le norme sovietiche.

Rispetto ad Epštejn, Grojs tenta una posizione di mediazione, rintracciando nel postmoderno una serie di caratteristiche moderniste; Grojs dedica particolare attenzione al movimento concettuale di Mosca (anni Settanta; vedi Grojs 1979), definito ‘романтический’, ‘romantico’. La sua posizione si inserisce perfettamente in

<sup>25</sup> Trad. It.: “definire il concetto di postmodernismo alla luce della sua specificità russa, senza la quale, a mio avviso, impossibile comprendere il significato storico di questo fenomeno e le sue implicazioni globali.

<sup>26</sup> Su questi concetti si consiglia di consultare anche Epštejn (1995: 32–46), (2000: 14–33), (1988: 388–392.).

<sup>27</sup> Trad. It.: “l’iper-socialità, coltivata nei regimi totalitari, è una socialità, elevata ad un imperativo politico e morale, al grado del dovere assoluto, e proprio per questo motivo porta alla distruzione dei legami sociali, alla dissociazione delle persone e al ‘culto della personalità’. L’ ‘iper-socialità’ è ‘super-socialità’ e al contempo ‘pseudo-socialità’, cioè quel rafforzamento del fattore sociale che distrugge la sua stessa misura, sopprime lo sviluppo dell’individuo, del privato, e, pertanto, rivela la virtualità del sociale stesso”. L’articolo è visualizzabile online: <http://www.topos.ru/article/2790>

quella del *mainstream*: difatti, attualmente in Russia il termine postmodernismo si riferisce specificamente al concettualismo moscovita degli anni '70-'80, come rileva anche Michail Berg (Possamai 2000: 7); naturalmente, questa terminologia risale al periodo post-anni Novanta.

Kuricyn (2000), invece, separa nettamente il modernismo dal postmodernismo, liquidando la fase socialista come particolare forma di modernismo. Peraltro Kuricyn non traccia una linea netta di confine tra il postmoderno russo e quello occidentale, considerando il primo un caso particolare del secondo.

La posizione che corrisponde meglio alle aspirazioni del presente lavoro è quella di Lipoveckij (1997), che vede nel modernismo una sorta di incubatrice del postmodernismo, passando per la tappa obbligata del realismo socialista, il quale garantisce comunque la sopravvivenza del modernismo fino al completo sviluppo della crisalide-postmoderna. Proprio per questo motivo, secondo Lipoveckij, il postmoderno in Russia ha un significato essenzialmente diverso: se in Occidente il postmoderno nasce in opposizione al modernismo, in Russia accade il processo contrario; di qui l'inapplicabilità del termine. Lipoveckij individua nella pratica metafinzionale messa in atto da Vaginov, Charms e in seguito da Nabokov un modello che, successivamente, verrà assimilato dai postmoderni, Andrej Bitov e Saša Sokolov *in primis* attraverso la cosiddetta "semantica della morte" (2000). L'interpretazione di Lipoveckij fa emergere una serie di problemi che non si possono e non si devono tralasciare in uno studio sulle letterature delle repubbliche dell'ex-Unione Sovietica. È necessario anzitutto chiarire l'importanza e la portata delle avanguardie nella formazione del postmoderno. Nell'introduzione al libro di Possamai, Michail Berg sostiene infatti che "[l]a tradizione del modernismo, che era stata artificiosamente interrotta e rimpiazzata dal realismo socialista senza aver perso però attualità, ha rivendicato una naturale continuazione non appena ciò è stato possibile, cioè nei primi anni della *perestrojka*" (Possamai 2000: 8). Si può anche ricordare, a questo proposito, l'interesse dei surrealisti e prima di loro dei romantici per il frammento. Durante il modernismo, infatti, gli artisti utilizzavano ampiamente l'arma della difficoltà per proteggere i propri lavori da letture semplicistiche. Tuttavia, già nel 1862 Mallarmé si faceva alfiere di questa pratica:

L'heure qui sonne est sérieuse : l'éducation se fait dans le peuple, de grandes doctrines vont se répandre. Faites que, s'il est une vulgarisation, ce soit celle du bien, non celle de l'art, et que vos efforts n'aboutissent pas — comme ils n'y ont pas tendu, je l'espère — à cette chose, grotesque si elle n'était triste pour l'artiste de race, le poète ouvrier.

Que les masses lisent la morale, mais de grâce ne leur donnez pas notre poésie à gâter.

Ô poètes, vous avez toujours été orgueilleux ; soyez plus, devenez dédaigneux !

([1862] Mallarmé 2003: 363)

Nella Russia postrivoluzionaria viene messo in moto un processo simile: la difficoltà testuale viene inserita con lo scopo di mascherare l'opera d'arte, che senza questo tipo di accorgimento non sarebbe sicuramente in grado di attraversare le maglie della censura, che con il passare degli anni si infittiscono. Non appare dunque inutile includere, in uno studio sul personaggio postmoderno, o liquido, la trattazione di alcuni autori appartenenti al gruppo di avanguardia OBERIU, come Charms e Vaginov, risalendo indietro nel tempo fino addirittura ai racconti fantastici di Odoevskij. Il riferimento ad Odoevskij consentirà anche di discutere brevemente sull'influsso del fantastico sul postmoderno. Un'operazione di recupero simile a quella attuata nei confronti delle avanguardie potrebbe anche essere realizzata nei confronti della letteratura dell'emigrazione, a partire dai primissimi anni seguenti la Rivoluzione Russa.

Dei cinque critici russi qui velocemente passati in rassegna, ben tre risiedono all'estero e hanno pubblicato i loro studi prima in ambito accademico occidentale; oltre a questi, però, si possono trovare anche altri testi che riflettono sulle caratteristiche del postmoderno russo pubblicati in Russia. Skoropanova in *Русская Постмодернистская Литература* [La Letteratura Russa Postmoderna, 1999] fornisce una complessa e articolata disamina sui principali autori postmoderni russi e le loro opere più significative. Merežinskaja (2007) in uno studio analogo ad un'interessante analisi sulla situazione russa aggiunge anche la testimonianza di quanto accade in Ucraina.

Un altro indicatore utile si può riscontrare nella pubblicazione di un'enciclopedia dedicata, *Пост-Модернизм*, uscita nel 2001 per la casa editrice 'Interpresservis' (Minsk). È interessante notare che le voci sono quasi totalmente legate al dibattito occidentale: su Baudrillard, Barthes, Borges, Lyotard, e sulle loro opere, si possono facilmente trovare spiegazioni; stupisce invece che a Nabokov, Sokolov, Bitov, o critici russi del postmoderno come Kuricyn e Lipoveckij non sia stato concesso alcuno spazio. Nonostante l'evidente lacunosità, questa pubblicazione si può comunque leggere come un dato importante, poichè rappresenta ancora una fase ancora abbastanza giovane di circolazione del concetto e delle relative idee nello spazio post sovietico.

### I. 3. 2. Polonia

Similmente a quanto accaduto in Unione Sovietica prima, e in Russia poi, anche la situazione polacca presenta diverse problematiche, legate soprattutto ad una resistenza nell'accettazione del termine. Secondo Halina Janaszek-Ivaničková, il termine 'postmodernismo' compare nella critica polacca verso la fine degli anni Settanta, principalmente per descrivere un atteggiamento di consapevolezza nell'arte contemporanea (Janaszek-Ivaničková 1997: 423); fino al 1989, però non c'è stata una particolare diffusione del termine e delle pratiche a lui legate. Janaszek-Ivaničková ne spiega le ragioni:

[t]he main reason is that Polish literary criticism, which as a rule is sensitive to developments in Western art and has usually served to bring them to other Slav countries, concentrated up till then on issues that were social and national in character and for political purposes was focused on patterns borrowed from Polish romanticism" (Janaszek-Ivaničková 1997: 424).

A partire dal 1989, però, si verifica un cambiamento radicale: iniziano a circolare molte traduzioni di opere americane e inglesi, in particolar modo di Kurt Vonnegut e Martin Amis. A proposito di questi romanzi, Janaszek-Ivaničková ricorda che "[i]n criticism of these works often the term postmodernism was used, primarily as part of a description of the foreign literary context" (Janaszek-Ivaničková 1997: 424). Il postmoderno veniva dunque percepito come un 'corpo estraneo' all'interno del sistema letterario polacco; non vi era l'idea che questo fenomeno potesse essere adattato alle proprie specificità culturali. Si pone a questo punto la questione del postmoderno in Polonia, che non suscita poche risposte: basti pensare al commento di Morawski (1990), al volume di Bogdan (1992), all'articolo di Bolecki "Polowanie na postmodernistów (w Polsce)" ["Caccia ai postmodernisti (in Polonia)", 1993], ma soprattutto al forum "Czy postmodernism jest dobry na postkomunizm?" ["il postmoderno è una cura per il postcomunismo?", 1991]. Apparso sulla rivista *Dialog*, in questo forum ci si interroga sugli eventuali effetti che il postmoderno avrebbe potuto avere nel periodo post-comunista; gli interventi concordano nell'affermare che il postmoderno, similmente al post-comunismo, una volta svolta la sua funzione ed aver esaurito il potenziale è destinato ad estinguersi. Si tratta dunque di fenomeni non duraturi secondo le prime opinioni dei critici polacchi.

Tuttavia, a distanza di una quindicina d'anni, si può riscontrare ancora una certa continuità con questo pensiero, nonché una riluttanza nell'accettazione del termine. Per avere un'idea del dibattito sul postmoderno in Polonia oggi, la rivista "Studi Slavistici" ha proposto un interessante forum in cui si confrontano importanti studiosi polacchi (2007: 237-303)<sup>28</sup>.

Marta Cuber, dell'università della Slesia, Katowice, spiega in maniera molto lucida come, a suo avviso, il termine postmoderno non sia funzionale: "[r]itengo il termine 'postmodernismo' non vincolante nella critica e nella storia della letteratura polacca. Credo anzi che questo concetto non sia funzionale, che sia impreciso e poco utile per descrivere i fenomeni contemporanei della letteratura polacca" (2007: 241). Certo, come ha notato anche Possamai (2008: 300), la nozione di postmoderno è tuttora criticata per la sua intrinseca imprecisione (che sembra a questo punto davvero essere la sua cifra), e la sua difficile applicabilità a contesti eterogenei.

Cuber prosegue con la sua riflessione proponendo un rapido *excursus* sulla storia della diffusione del termine, sottolineando però come ancora la questione sia aperta:

[l]a battaglia per la sua adozione, svoltasi nelle nostre università negli anni Novanta dello scorso secolo, non ha portato a nessuna definizione definitiva del fenomeno. Esso si è bensì assicurato lo spazio che si meritava nello *Słownik terminów literackich* (Dizionario dei termini letterari, Warszawa 1998), ma allo stesso tempo, stando alle affermazioni dei suoi autori, sembra non aver avuto nella nostra letteratura nessuna realizzazione: infatti, come rappresentanti del fenomeno sono stati trovati solo scrittori americani e dell'Europa occidentale - Kundera pare l'unico rappresentante dell'Europa centrale! (Cuber 2007: 242)

Anche Jarosław Mikołajewski sembra concordare con Cuber:

Il postmodernismo non è affatto dominante nella letteratura polacca di oggi. Il postmodernismo lo si intuisce nella sperimentazione di temi, riferimenti e generi finora non praticati. Postmodernismo significa, nella letteratura polacca, posposizione della ricerca filosofica al gioco. Se ne può considerare una manifestazione, per esempio, il genere giallo o noir. Poeti, studiosi del mondo latino, professori universitari scrivono gialli. C'è di mezzo, però, anche il tentativo di recuperare la narrativa come fonte della semplice gioia di leggere. Una volta recuperata, questa gioia aprirà la strada al ritorno della grande epica. Il postmoderno esiste nella letteratura polacca di oggi non come fine, ma come prova dell'elasticità di vari generi letterari (Mikołajewski 2007: 290)

---

<sup>28</sup> Gli interventi sono stati redatti appositamente per il numero speciale della rivista; pertanto ne è stata pubblicata solamente la traduzione italiana. Per questo motivo le citazioni non sono in polacco, bensì in italiano.

Naturalmente, la confusione terminologica si è poi trasferita su un piano più pratico, ovvero nella ricerca degli scrittori polacchi definibili 'postmoderni'. Come ha osservato Bolecki (1993), non c'è accordo nemmeno sulla scelta dei nomi. Questione terminologica e pratica sono naturalmente legate a doppio filo:

[i]n una situazione in cui, non senza ragione, si raccolgono prove della postmodernità dei tre grandi modernisti polacchi – Gombrowicz, Schulz e Witkacy – per negarla subito dopo, non si può parlare di stabilità o addirittura di approvazione del fenomeno (Cuber 2007: 242).

Prove della 'postmodernità' di Schulz verranno cercate nel corso della presente ricerca, nella speranza di fornire un tassello in più al dibattito sul postmoderno in Polonia. Per concludere, Cuber sembra suggerire di non cercare a tutti i costi di imporre un modello culturale ad una realtà che sostanzialmente lo rifiuta; piuttosto, "[q]uello che può essere utile chiedersi è [...] quali possano essere le cause di questa incomprensibile 'avversione' dei polacchi nei confronti del postmodernismo" (Cuber 2007: 242).

Nell'intervento di Jarzębski si trova un importante riferimento al recupero del fantastico nel contesto della letteratura contemporanea polacca. Il recupero del fantastico, secondo lo studioso, comunica la necessità della letteratura di trovare 'nuovi' strumenti in grado di esprimere ciò che il realismo non è più in grado di narrare; "il fantastico [diviene] una protesi di senso" (Jarzębski 2007: 270). Significativamente, Jarzębski istituisce un paragone tra fantastico e metafiction:

Ma non è forse il fantastico contemporaneo niente altro che una singolare variante della metafiction? una variante che spesso si serve delle regole specifiche elaborate proprio all'interno della letteratura, che non necessariamente corrispondono alle regole che organizzano il mondo – teatro delle azioni concrete – o a quelle prodotte dalle scienze che si occupano della realtà, come la sociologia, l'economia e l'antropologia. Forse bisogna guardare dunque al genere fantastico come alla visione di una realtà alternativa, nata dall'impatto tra la nostra conoscenza del mondo oltre la letteratura e una logica particolare prodotta dalla convenzione letteraria (Jarzębski 2007: 263).

Continuando il suo ragionamento sul fantastico, Jarzębski aggiunge un elemento assai significativo, il collegamento con una dimensione spirituale-religiosa: "[i]l fantastico è un completamento del mondo reale, il garante dell'ordine morale, il luogo da dove 'il Signore Iddio vede tutto'. Questa tipologia di fantastico [...] trae le sue origini dall'ispirazione religiosa e corrisponde abbastanza da vicino al tradizionale senso del

‘miracoloso’” (Jarzębski 2007: 268). Alla luce dell’esperienza russa, e soprattutto dell’analisi testuale che verrà proposta, questo dato è estremamente rilevante, principalmente per due motivi. Anzitutto, si può trovare un elemento di continuità con l’opera di Sokolov, in cui le trasformazioni ‘magiche’ dei personaggi vengono costantemente poste sullo sfondo di una religiosità ortodossa, ma anche di una sorta di sciamanesimo autoctono. Inoltre, il recupero del genere fantastico, ampiamente diffuso nell’Ottocento, testimonia la volontà di un recupero del passato da parte del ‘postmoderno’, una continuità che anche Marta Cuber non ha mancato di sottolineare: “quella degli anni 1981-2006 è una letteratura che si è sviluppata all’insegna della conferma piuttosto che dell’opposizione, che ha manifestato forte continuità piuttosto che frattura rispetto alle realizzazioni del passato” (Cuber 2007: 240). In maniera simile, anche Krzysztof Uniłowski elabora un modello che vede una certa linearità tra modernismo e postmoderno (2007: 301-302). Risulterà particolarmente importante, ai fini della presente ricerca, trovare conferme a livello testuale di una volontà di recupero del passato da parte del ‘postmoderno’ in ambito slavo: questo non solo costituirebbe un’importante differenza rispetto al postmoderno di ambito inglese e americano, ma suggerirebbe un ripensamento della nozione stessa.

Nonostante la Polonia mostri una certa avversione nei confronti del postmoderno e delle sue implicazioni, la via d’uscita (provvisoria?) dalla stagnazione terminologica pare arrivare proprio da un polacco.

#### I. 4. L’ipotesi ‘liquida’ di Zygmunt Bauman

In linea con le teorizzazioni di maggior rilievo nell’ambito del dibattito sul postmoderno, Zygmunt Bauman distingue il periodo attuale da quello precedente, che chiama *modernità solida*. Nei suoi numerosi studi, Bauman ha più volte<sup>29</sup> espresso la sua insoddisfazione nei confronti del termine postmoderno (*ponowoczesność*)<sup>30</sup>, proponendo in alternativa l’uso dell’accezione *płynna nowoczesność* (modernità liquida).

---

<sup>29</sup> Cfr. Bauman (2000a), Bauman (2000b), Bauman (2003), Bauman (2004), Bauman (2005), Bauman (2006a), Bauman (2006b).

<sup>30</sup> Bauman utilizza comunque la parola ‘postmoderno’ (*ponowoczesność*) nei suoi scritti precedenti: Bauman (1992), Bauman (1993), Bauman (1994), Bauman (1995a), Bauman (1995b), Bauman (1996), Bauman (1997a), Bauman (1997b), Bauman (1997c). Curioso è il caso di una versione polacca, traduzione di uno studio originariamente redatto in inglese, apparsa nel 2000, anno in cui Bauman aveva già adottato il termine “liquido”: *Ponowoczesność jako Źródło Cierpień [Il Postmoderno come disagio]*.



Over the years I have grown increasingly uneasy with 'postmodernity' as the 'umbrella term' for the wide range of transformations marking the emergent society [...]. When I resorted to the concept of postmodernity as an axis around which to arrange all that is novel in present-day social reality I took a distance from the then widely deployed concept of 'postmodernism'. Unlike 'postmodernism', which, like all 'isms', referred to a program or an attitude more than to any particular features of the 'world out there', 'postmodernity' I hoped would refer to the quality of a particular type of society, which happened to be ours but unlike that of our fathers (Bauman-Tester 2001: 96).

Bauman decide quindi di optare per una diversa terminologia che metta in evidenza la dissoluzione delle strutture rigide presenti nell'epoca moderna, pur lasciando intatto un legame di continuità tra il prima e il dopo. Si assiste dunque ad un importante cambiamento epistemico: la dominante della mobilità è ora privilegiata. In più occasioni Bauman sottolinea i numerosi vantaggi derivanti dall'utilizzo di questo nuovo aggettivo, rispetto ad un termine che invece aveva determinato una situazione di ambiguità e incertezza, avendo impedito una messa a fuoco chiara delle caratteristiche di questo periodo:

I've some time ago distanced myself from the 'postmodern' grid of the world-map. A number of reasons contributed. To start with, the concept of 'postmodern' was but a stop-gap choice, a "career report" of a search - still on-going and remote from completion. That concept signalled that the social world had ceased to be like the one mapped using the 'modernity' grid (notably, the paths and the traps changed places), but was singularly un-committal as to the features the world had acquired instead. "Postmodern" has done its preliminary, site-clearing job: it aroused vigilance and sent the exploration in the right direction. It could not do much more, and so it shortly outlived its usefulness; or, rather, it has worked itself out of the job... About the qualities of the present-day world we can say now more than it is unlike the old familiar one. We have, so to speak, matured to afford (to risk?) a positive theory of the novelty (Intervista online rilasciata a Milena Yakimova, 2002).

Il concetto di una teoria positiva della novità è davvero qualcosa di cui si sente la necessità anche per quanto riguarda lo studio del personaggio, come si vedrà in seguito. Bauman continua poi ad addurre ulteriori motivazioni alla sua scelta di andare controcorrente abbandonando un termine ormai di uso corrente:

'Postmodern' was also flawed from the beginning: all disclaimers notwithstanding, it did suggest that modernity was over. Protestations did not help much, even as strong ones as Lyotard's ("one cannot be modern without being first postmodern") - let alone my

insistence that "postmodernity is modernity minus its illusion". Nothing would help; if words mean anything, then a "postX" will always mean a state of affairs that has leaved the 'X' behind. In time, more flaws became clearer to me. 'Postmodern' barred the much needed break or rupture, it prevented taking a distance to certain theorizing habits, cognitive frames, tacit assumptions sedimented in the wake of a century-long deployment of the 'modernity grid'. 'Postmodern' thinking could not but adhere to the agenda set by the 'modern', limiting itself mostly to the re-arrangement of plus and minus signs. To let the theorizing, that is an effort to grasp the novelty of the present-day social condition, follow its own and that condition's logic all the way through to the construction of its own agenda, the umbilical cord had to be cut. Symbolically this meant the need to abandon the terminology that sapped the courage and the resolution to do so, as well as limited the freedom of thought necessary to have it done. I had (and still have) reservations towards alternative names suggested for our contemporaneity. 'Late modernity'? How would we know that it is 'late'? The word 'late', if legitimately used, assumes closure, the last stage (indeed – what else one would expect to come after 'late'? Very late? Post-late?) – and so it suggests much more than we (as sociologists, who unlike the soothsayers and clairvoyants have no tools to predict the future and must limit ourselves to taking inventories of the current trends) are entitled responsibly to propose. 'Reflexive'? I smelled a rat here. I suspected that in coining this term we are projecting our own, the professional thinkers', cognitive uncertainty upon the social world at large, or reforge our (quite real) professional puzzlement into (imaginary) popular prudence – whereas that world out there is marked, on the contrary, by the fading and wilting of the art of reflection (ours ist culture of forgetting and short-termism – of the two arch-enemies of reflection). I would perhaps embrace George Balandier's surmodernité or Paul Virilio/John Armitage's hypermodernity, were not these terms, like the term 'postmodern', too shell-like, too uncommittal to guide and target the theoretical effort. (Intervista online rilasciata a Yakimova, 2002).

Bauman recupera la metafora liquida da un passo del Manifesto del Partito Comunista di Marx e Engels (1848), in cui i due filosofi parlano della funzione del capitalismo nella distruzione del precedente sistema e nella conseguente creazione di un nuovo ordine economico-sociale:

[a]lle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird

entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen<sup>31</sup>.

La metafora è stata poi ripresa anche da Marshall Berman nel suo *All That Is Solid Melts Into Air* (1984), e ricorda da vicino la proposta avanzata da Calvino nelle sue *Lezioni Americane* (1988), in cui identificava la *leggerezza* come una delle cinque caratteristiche dell'epoca contemporanea. Ceserani (2010: 13) sembra appoggiare la scelta di questo aggettivo, adducendo tre valide motivazioni in favore all'adozione del termine:

In suo favore sta la sua etimologia (dal latino *liquidus* : liquido, fluido, che scorre, aggettivo derivato dal verbo *liquere*: essere fluido, scorrere e in rapporto con *liqui*: sciogliersi, scorrere e applicato variamente all'acqua, al mare – *liquida moles* –, agli unguenti – *liquidi odores* –, alle ninfe delle fonti – *liquidae sorores* –), e il fatto che è presente nelle principali lingue europee (francese *liquid*, spagnolo *líquido*, portoghese *líquido*, inglese *liquid*, tedesco *liquid* come sinonimo di *flüssig*) e che il suo ventaglio di significati è abbastanza simile in tutte le lingue, sia in senso letterale di cose che fluiscono come l'acqua e che hanno proprietà chimiche che le distinguono dalle sostanze solide e gassose, sia in senso traslato di limpido, chiaro, detto dell'aria, del cielo, degli occhi e, in fonetica, di suono che ha un timbro puro e armonioso come certe consonanti, o, in economia, di disponibilità di moneta corrente o di beni ricchezza facilmente convertibili in moneta corrente.

## 5. Conclusioni

Nel suo articolo, Ceserani (2010) auspica una più ampia adozione dell'accezione baumaniana: “La proposta di Bauman, naturalmente, per avere quel successo che non è arriso al termine postmoderno, dovrebbe essere raccolta da altri studiosi, divenire un po' alla volta una proposta condivisa” (2010: 14). L'uso del termine 'liquido' ha avuto già una certa disseminazione, come ad esempio nei casi citati da Ceserani di un sito web internazionale dedicato all'arte, *It's liquid*<sup>32</sup>, di un'agenzia di pubblicità e

<sup>31</sup> Propongo qui la traduzione di Ceserani, che, a differenza delle altre versioni italiane, è più letterale e dunque maggiormente aderente alle metafore presenti nell'originale: “[t]utti i rapporti solidi e arrugginiti, con il loro seguito di idee e opinioni venerande, vengono sciolti [liquefatti], tutti i rapporti nuovi invecchiano, prima che riescano a solidificarsi. Tutto ciò che è solido e stabile evapora nell'aria, tutto ciò che è sacro viene profanato e gli uomini sono alla fine costretti a guardare con sguardo spassionato [sobrio] le loro reali condizioni di vita e i rapporti con i propri simili” (Ceserani 2010: 14).

<sup>32</sup> [www.itслиquid.com](http://www.itслиquid.com)

marketing italiana, TOM<sup>33</sup>, e di un esiguo numero di articoli apparsi su giornali italiani a partire dal 2005 (Ceserani 2010:15). Una volta constatata la penetrazione dell'aggettivo *liquido* nel linguaggio comune, soprattutto dal punto di vista sociologico, Ceserani si domanda: "è possibile trovare un qualche supporto alla presenza del tema della liquidità nelle rappresentazioni letterarie contemporanee? Intendo propriamente i temi, le strutture metaforiche dei testi, le forme della rappresentazione, e non semplicemente le parole d'ordine e i programmi o le intenzioni esplicite" (Ceserani 2010: 16). Per rispondere, Ceserani suggerisce la ricerca e l'analisi delle metafore liquide contenute nei testi contemporanei. Tra questi, viene citato Calvino e il suo ricorso a immagini aeree, al pulviscolo; si potrebbe anche aggiungere, ad esempio, il recente *Oil on Water* (2010) di Helon Habila, *La Nana y el Iceberg* (1999) di Ariel Dorfman, oppure *The Hungry Tide* (2005) e *Sea of Poppies* (2008) di Amitav Gosh. In questi ultimi due romanzi in particolare, è possibile ravvisare la decostruzione di certe caratteristiche storico-sociali.

Andando oltre, ci si potrebbe arridittura chiedere perchè non applicare l'aggettivo liquido anche ad una teoria della narrazione? Da sempre i teorici lamentano la rigidità delle teorie letterarie, la sostanziale incapacità di adattamento che le rende inadeguate una volta uscite dal loro dominio d'azione. Perchè allora non ragionare in termini fluidi, flessibili, e passare questa impostazione ad un modello narrativo che tenga conto degli esempi più estremi in letteratura? Come si vedrà più tardi, finchè il personaggio si è presentato in vesti mimetiche non ci sono stati grossi problemi nella sua teorizzazione. Tuttavia, con l'ingresso di una 'nuova' ondata di bizzarri personaggi (e, più in generale, di tecniche narrative a tutti i livelli), i narratologi hanno iniziato ad avere non poche difficoltà, che hanno risolto elaborando due strategie inconciliabili: ignorare queste caratteristiche inclassificabili o elaborare teorie *ad hoc*. In questo senso, il personaggio diventa 'osceno', se si considera questo termine nel suo originario significato etimologico: l'osceno denota qualcosa che deve rimanere fuori dalla scena, per questo motivo non può esser detto. Un'indicibilità che può esser collegata al concetto di vuoto, che è qualcosa che non può mai esser detto, similmente (e paradossalmente) al 'reale', che nella definizione di Lacan diventa un buco nella catena del simbolico (*Le sinthome*, seminario 1975-76). La letteratura estrema, e in gran parte anche quella postmoderna, tenta di approcciare questa sorta di casella vuota (per utilizzare l'espressione coniata da Gilles Deleuze in *Logique du Sens*, 1969): di qui dunque le difficoltà della critica nei confronti di questo nuovo tipo di personaggio.

---

<sup>33</sup> [www.pensieroliquido.com](http://www.pensieroliquido.com)

## THE LIST

The value of alphabetic listings is that each word is automatically assigned a specific but logically arbitrary place in the system, a space that only that item can fill. It is thus of immense value in retrieval systems dealing with masses of disordered information, such as subscriptions for the telephone or students in class.

(Jack Goody, 1977, p. 10)

Temptation of the alphabet: to adopt the succession of letters in order to link fragments is to fall back on what constitutes the glory of language ... an unmotivated order ... which is not arbitrary (since everyone knows it, recognizes it, and agrees on it). The alphabet is euphoric: no more anguish of the 'schema', no more rhetoric of 'development', no more twisted logic, no more dissertations!

(Roland Barthes, 1977, p. 147)

The best way to understand postmodernism is with a list.

A: allegory, appropriation, aberrant decoding, *Arcades Project*, Ashbery

B: banality, *bricolage*, biographeme, Benjamin, Barthes, Baudrillard, Borges, Barthelme

C: collage, co-option, complicity, camp, conceptual art, consumption, computer, compact disc, chance, Cage, Calvino

D: displacement, dandyism, dead-pan, *détournement*, deconstruction, difference, desire, democratization, *Dictionary of Received Ideas*, Derrida, Duchamp

E: exchange value, everyday life, ecology, entropy (Pynchon)

F: feminism, film, fashion, fetish, *Finnegans Wake*

G: graffiti, Godard

H: heterogeneity, heteroglossia (Bakhtin)

I: image, iterability (Derrida), intertextuality, implosion (Baudrillard)

J: *jouissance*

G: knell (*Glas*), knowledge

L: lateness, levelling, Lacan

M: mechanical reproduction, media, MTV, multi-national corporations, montage, mass culture, mime (Derrida), margins

N: nuclear, neo, nostalgia

O: overdetermination, OUILPO (Workshop for Potential Literature)

P: pop art, pun, parody, pastiche, *poste*, plagiarism, photography, popularization, performance

Q: quotation

R: readymade, recuperation, remotivation, repetition, Rauschenberg

S: Situationists, spectacle, speed, sign, signature, site-specific art, Sirk

T: television, tape recorders, textuality

U: urinal (Duchamp), uniformity (Warhol)

V: volatility (semiotic), video, vernacular, voyeuristic, *V* (Pynchon)

W: word-processor, Walkman, Warhol

X: Xerox

Y: yuppies

Z: *[S]/Z*

Fig. 1. Lista degli elementi essenziali per comprendere il postmoderno proposta da Ray, (1990:144-145).

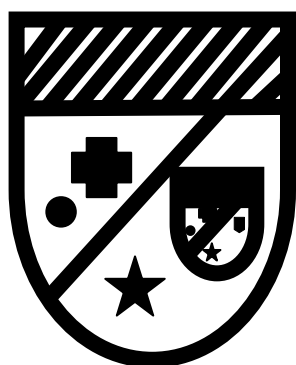


Fig. 2. Rappresentazione araldica della *mise en abyme*<sup>34</sup> .

---

<sup>34</sup> Tratto da: Brian Stonehill, *The self conscious novel*, p. 9.

## **II. STATO DEGLI STUDI (II) – IL PERSONAGGIO**

“Divido-me milhares de vezes em quantas vezes quanto os instantes que decorrem,  
fragmentaria que sou”  
Clarice Lispector, *Água Viva*<sup>1</sup>.

“Trato de recordarlo en el reflejo; era un rostro roto en vidrios sin simetría, con el ojo muy cerca de la oreja y muy lejos de su par, con la mueca distribuida en tres espejos circulantes.”  
Fuentes, *La Muerte de Artemio Cruz*<sup>2</sup>.

### **II. 1. Introduzione**

Da un punto di vista narratologico, l'importanza del concetto di personaggio è conclamata. Nonostante ciò, sulla teorizzazione di questa nozione permane un considerevole disaccordo. In maniera pertinente, Brian Richardson parla di una “curious impasse” (1997: 87) quando si tratta di descrivere gli atteggiamenti della critica in merito. Dello stesso avviso è Willelm G. Weststeijn, che sottolinea inoltre la scarsa attenzione dedicata a questo concetto rispetto ad altri: “[s]ince the rise of narratology at the end of the fifties of the twentieth century, comparatively little attention had been paid to the study of literary character [sic]” (2003: 415). Anche Fotis Jannidis denuncia una situazione ancora stagnante: “[t]he status of characters is a matter of long-standing debate” (2010)<sup>3</sup>. Jannidis prosegue mettendo in evidenza numerosi elementi che attendono a tutt'oggi chiarimento:

[e]ven though there is currently a broad consensus that character can best be described as an entity forming part of the storyworld, the ontological status of this world and its entities remains unclear. [...] Until recently, there was nothing like a coherent field of research for the concept of character, but only a loose set of notions related to it touching on such issues as the ontological status of characters, the kind of knowledge necessary to understand characters, the relation between character and action, the naming of characters, characterization as a process and result, the relation of the reader to a character centering around the notions of identification and empathy, etc. (2010).

---

<sup>1</sup> Trad. It.: “mi divido migliaia di volte, tante volte quanti i secondi che passano, per come sono frammentaria” (1990: 14).

<sup>2</sup> Trad. It.: “provo a ricordare il mio riflesso: un volto tagliato da sfaccettature di vetro asimmetriche, l'occhio molto vicino e molto lontano dal suo compagno: un volto distribuito su tre specchi luccicanti” (1993: 16).

<sup>3</sup> L'articolo di Jannidis compare solamente online, perciò in questo, e nei successivi riferimenti, non è stato possibile indicare la pagina dalla quale sono tratte le citazioni.

La questione dello statuto del personaggio rappresenta, a ben vedere, un problema di lunga data, che tuttora rimane aperto e poco studiato. Peraltro, nonostante i tentativi volti a fissare questa sfuggente entità letteraria, si riscontrano ancora notevoli lacune: ad esempio, come inquadrare a livello narratologico personaggi che mostrano caratteristiche fuori dall'ordinario o che compiono azioni impossibili nella vita reale? Questo problema, che non è stato adeguatamente affrontato dalla narratologia classica, non ha suscitato interesse nemmeno nel contesto postclassico. Sembra essere destino che questa 'creatura' così elusiva, essenzialmente impalpabile, non possa essere mai definitivamente afferrata. Non si può dunque, come si fa nello studio delle farfalle, esaminarne le minuzie, le funzioni, le abitudini per poi 'ammorbidirle' (in modo da distendere bene le ali), fissarle ad uno stenditoio con uno spillo entomologico, e riporle all'interno di un apposito supporto utile per la conservazione. Nel caso del personaggio letterario, i cambiamenti risultano essere estremamente più rapidi che in natura; probabilmente, la profonda sostanza di questo concetto risiede proprio nella sua inafferrabilità. A questo proposito, sono significative le parole di Brian Richardson, che ha definito il personaggio come "extremely protean form [...] its very essence is to eschew a fixed essence" (2006: 19).

Per avere un'idea quanto più chiara possibile su questo familiare quanto enigmatico concetto e sullo sviluppo del pensiero critico a riguardo, sembra utile partire da semplici definizioni, riscontrandone le aporie, per poi passare ad una discussione più approfondita delle principali teorie, in ordine cronologico. Il dibattito sembra essersi cristallizzato attorno a due poli, che vedono il personaggio (1) come figura mimetica; (2) come figura anti-mimetica, e quindi come semplice costrutto testuale. Occorre ricordare, a questo proposito, che l'ordine cronologico dell'esposizione non ha alcuna pretesa teleologica: l'intento qui non è mostrare una sorta di ipotesi 'evoluzionistica', secondo cui le teorie più recenti sono superiori a quelle precedenti o che, al contrario, le ultime formulazioni rappresentino un'involuzione rispetto ad un' 'epoca d'oro' della narratologia. Le teorie verranno esposte secondo l'ordine proposto semplicemente per evidenziare come si tratti di un percorso apparentemente privo di vie d'uscita. Infine, si passeranno rapidamente in rassegna gli studi prodotti in ambito italiano, che non sempre si dimostrano al passo con quanto accade oltre i confini nazionali. Questo *excursus* non ha alcuna pretesa di esaustività, data la complessità dell'argomento<sup>4</sup>. Tuttavia, ai fini di una nuova

---

<sup>4</sup> Naturalmente, agli approcci più noti verrà riservata una trattazione più veloce, per soffermarsi più a lungo sulle nuove tendenze.



formulazione di personaggio, è indispensabile avere una conoscenza precisa dello stato degli studi a livello generale, approfondendo poi gli orientamenti più interessanti.

## II. 2. Qualche definizione

Partendo quindi dal più generale, si può ricordare qualche definizione di personaggio. Il *Dizionario Garzanti* (2009) propone diversi significati; quello che però interessa la presente ricerca è il seguente: “2. ciascuna delle persone che agiscono in un'opera letteraria, teatrale, cinematografica o televisiva”<sup>5</sup>. Risulta già, da questo primo esempio, come il personaggio letterario venga comunemente percepito in termini mimetici, attuando l'equazione personaggio = uomo.

Nell'*Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*, il personaggio viene definito in maniera simile: “a personage in a narrative or dramatic work; [it is] also a kind of prose sketch briefly describing some recognizable type of person” (Baldick 2004: 37). Benché corredata da esempi letterari tratti da generi minori, qui omessi, questa definizione è evidentemente piuttosto scarna, nonché tautologica: il succo del discorso è che ‘il personaggio è un personaggio’.

Una definizione migliore si può trovare nel *Dictionary of Narratology*, proposta da Gerald Prince:

Character. 1. An EXISTENT endowed with anthropomorphic traits and engaged with anthropomorphic actions; an ACTOR with anthropomorphic attributes. [...] [T]he term character is most often used with reference to existents in the world of situations and events recounted (2003: 12).

In questo caso è evidente la strana (per non dire sospetta) commistione di una terminologia strutturalista (ravvisabile nelle parole ‘existent’, ‘actor’) con una concezione decisamente mimetica del personaggio, data l'insistenza sul tratto antropomorfo come caratteristica imprescindibile.

Nella *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* compare invece la definizione proposta da Uri Margolin, secondo cui “[a]s a narratological term, *character* (French *personnage*, German *Figur*) refers to a storyworld participant, i.e., any individual or unified group occurring in a drama or work of narrative fiction” (Margolin 2007: 52). Anche questa definizione è davvero vaga, non dice nulla in particolare sul personaggio a parte il fatto che è un individuo abitante in un mondo di fantasia. Inoltre, l'uso di

<sup>5</sup> È stata consultata la versione online del dizionario. Il lemma si trova a questo indirizzo: <http://garzantilinguistica.sapere.it/it/dizionario/it/lemma/fad643ef5c0001d47f3b2dc8dbdf9fd38b943039>

alcuni termini come 'participant' rimandano nuovamente a formulazioni di gusto strutturalista.

In tempi più recenti, Fotis Jannidis ha proposto una definizione simile, riportando in posizione centrale, come ha fatto Prince, la caratteristica antropomorfa: "Character is a text -or media-based figure in a story world, usually human or human-like" (2010). Perfino qui si possono riscontrare alcuni problemi: al di là della sua lampante indeterminatezza, questa definizione (re)introduce la similitudine del personaggio con persone reali parlando di "human or human-like", ritornando in un certo senso a formulazioni che attualmente si ritengono ormai superate.

Volgendo lo sguardo sul versante russo, si trova un'interessante illustrazione del concetto nella *Литературная Энциклопедия*<sup>6</sup> [*Enciclopedia Letteraria*, Friče-Lunačarskij 1929-1939]:

**ПЕРСОНАЖ** — в художественной лит-ре действующее лицо. Поскольку именно человек является носителем общественных отношений, постольку и в художественной лит-ре образы, отражающие людей в их взаимодействиях, являются наиболее частыми и наиболее разработанными. Однако в различных стилях весьма часто в качестве П. выступают не только образы людей, но и образы животных (животный эпос, как 'Война мышей и лягушек', 'Роман о лисе'), образы мифологических существ ('Потерянный рай' Мильтона, 'Мессиада' Клопштока, 'Элоа' А. де Виньи) и аллегорических олицетворений (средневековые моралитэ, 'Роман о Розе'), разумеется подвергающиеся очеловечению<sup>7</sup>.

Si noterà che questa definizione sovietica del personaggio prende inizialmente in considerazione la componente mimetica in quanto elemento imprescindibile per l'interazione sociale. Occorre tuttavia notare che viene contemplata l'ipotesi di altri tipi di personaggi, che si potrebbero definire 'fantastici', come gli animali parlanti, creature mitologiche o personificazioni allegoriche. Naturalmente, però, viene specificato che anche questi tipi di personaggio sono possibili (ovvero plausibili) unicamente attraverso una loro umanizzazione. Un altro dato è significativo: tra i suggerimenti viene consigliato di consultare anche il termine '*образ*', 'immagine', un ulteriore modo

<sup>6</sup> Consultabile online all'indirizzo:

[http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/3640/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B6](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3640/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B6)

<sup>7</sup> Trad. It.: "Personaggio. In letteratura è la persona finzionale. Poiché proprio l'uomo è l'elemento portante delle relazioni sociali, anche in letteratura sono elaborate più spesso e maggiormente le figure che rappresentano le persone nelle loro interrelazioni. Tuttavia in diversi stili e spesso in qualità di Personaggio possono darsi non solo figure umane, ma anche di animali (ad esempio l'epos animale come la *Batracomiomachia* o *Il romanzo della volpe*), figure di esseri mitologici (*Paradise Lost* di Milton, *Messiaida* di Klopstock, *Eloa* di de Vigny) e personificazioni allegoriche (moralité medioevali, *Roman de la Rose*), che, s'intende, subiscono un processo di personificazione.

molto comune in lingua russa per riferirsi al personaggio. Questa parola, che viene spesso usata da Nabokov nelle sue opere in lingua russa, non necessariamente vuole indicare che il personaggio è collegato in qualche maniera con l'essere umano. Ciò accade invece inevitabilmente quando si tratta delle parole 'personaggio', '*character*', '*персонаж*'; '*образ*', che letteralmente significa 'immagine', può esser immagine di qualsiasi cosa; si potrebbe forse accostare al concetto di 'sembiante'.

Tuttavia, nonostante questa eccezione, che costituisce indubbiamente una particolarità pertinente al mondo slavo, bisogna prendere atto del fatto che la posizione predominante tende a leggere il personaggio in chiave mimetica. Non stupirà dunque che numerosissimi approcci narratologici, anche tra i più recenti, si basino su questo presupposto.

### II. 3. Gli approcci della narratologia classica

#### II. 3. 1. I modelli mimetici

È naturale che l'uomo, sin dagli albori della civiltà, abbia tratto ispirazione dai suoi simili per modellare il personaggio in letteratura e nelle arti. Attraverso l'autorappresentazione in un codice fondamentalmente inventato, come la costruzione narrativa, l'uomo non solo ha dato sfogo alla sua fantasia, ma ha anche imparato a comprendere meglio la propria esistenza. In questo particolare esercizio di autotraduzione, gli scrittori hanno narrato, e continuano ancora a raccontare frammenti di realtà attraverso lo specchio della letteratura.

La letteratura come specchio è una metafora che parla manifestamente di una visione imitativa della realtà. Questo è infatti stato l'orientamento che ha dato vita ai modelli mimetici che vedono il personaggio come una figura simile a quella umana. Ad oggi, la maggioranza dei modelli proposti per l'analisi del personaggio si basa sulla conoscenza del mondo reale; questo stesso atteggiamento era particolarmente diffuso in Russia durante il periodo sovietico.

Lo studio più significativo sul personaggio dal punto di vista 'mimetico' è indubbiamente il classico *Aspects of the Novel* di Edward Morgan Forster (1927), il cui nome è indissolubilmente legato alla distinzione tra *flat* (piatto) e *round* (a tutto tondo) *character*. "Flat characters [...] are constructed round a single idea or quality" (Forster 2004: 47) mentre "round characters are [...] more highly organized" (Forster 2004: 52) e sono "capable of surprising in a convincing way" (Forster 2004: 54). Questa diversificazione è stata accettata dalla critica per molti decenni, probabilmente perché

legata alla *percezione* dei personaggi: il lettore percepisce in maniera maggiormente familiare figure più riccamente descritte e profonde. L'elemento della percezione viene inoltre menzionato a proposito dell'“effetto di realtà”: i personaggi sembrano reali non tanto perché ci assomigliano fisicamente, ma perché sono convincenti. A sua volta, il fatto di esser convincenti dipende, secondo Forster, da quanto il romanziere sa di loro; per essere efficaci, l'autore deve sapere tutto: “we can get a definition as to when a character in the book is real: it is real when the novelist knows everything about it” (Forster 2004: 44). A questo punto vien solo da chiedersi se i personaggi conducano una vita segreta ignorata dall'artista che li crea, o se sia davvero possibile che l'autore non conosca i propri personaggi<sup>8</sup>.

Al di là dell'effetto di realtà, la distinzione<sup>9</sup> proposta da Forster è tuttavia estremamente vaga: come comportarsi in situazioni limite? Seguendo la sua definizione, i personaggi postmoderni devono essere, nella maggior parte dei casi, considerati come *flat*, data la frequente scarsità di dettagli utili per la loro caratterizzazione. In realtà, i personaggi appartenenti a questo specifico gruppo di narrazioni, nonostante sembrino piatti ad una prima lettura, mostrano caratteristiche tali da rendere la loro caratterizzazione persino più ricca di quella classico-mimetica. Mi riferisco, ad esempio, all'intertestualità, qualità che viene loro conferita dall'autore implicito principalmente tramite il nome e una serie di peculiarità rintracciabili attraverso un'indagine di stampo tematico.

Forster ha inoltre proposto la diversificazione tra il cosiddetto ‘*homo sapiens*’ e ‘*homo fictus*’; con queste due espressioni si vuole significativamente diversificare due ‘specie’, che tuttavia sono geneticamente imparentate tra loro e nemmeno tanto lontane: l'uomo e il personaggio. Attraverso questa comparazione, Forster arriva a concludere che la seconda categoria sia ben più elusiva:

Here we must conclude our comparison of those two allied species, *homo sapiens* and *homo fictus*. *Homo fictus* is more elusive than his cousin. He is created in the minds of hundreds of different novelists, who have conflicting methods of gestation, so one must not generalize. Still, one can say a little about him. He is generally born off, he is capable of dying on, he wants little food or sleep, he is tirelessly occupied with human

<sup>8</sup> Questa riflessione può portare alla mente i sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello.

<sup>9</sup> La distinzione in due tipologie diverse porta a considerare il sotto-problema delle categorie di personaggio. Rimmon Kenan presenta tre dimensioni per differenziare i personaggi: “complexity, development, penetration into the ‘inner life’” ([1983] 2002: 41). Hochman invece ne propone otto, sotto forma di coppie dicotomiche; per ricordare i più importanti: “stylization—naturalism; complexity—simplicity; dynamism—staticism” (1985). In questo contesto va citato anche lo stereotipo, da sempre considerato come *flat*. Dyer (1993) distingue tra ‘social ‘type’, riconosciuto in quanto appartenente a determinate categorie sociali familiari al lettore, e ‘stereotype’, che è una sorta di immagine prefabbricata non sempre appartenente al contesto storico-culturale del lettore.

relationships. And — most importantly — we can know more about him than we can know about any of our fellow creatures, because his creator and narrator are one. Were we equipped for hyperbole we might exclaim at this point: ‘If God could tell the story of the Universe, the Universe would become fictitious’ (Forster 2004: 38).

Questa definizione sembra sottolineare la discrepanza che naturalmente intercorre tra personaggio e individuo reale. Nonostante questo pregio, Forster insiste nel descrivere il personaggio in termini di azioni umane, come mangiare, dormire, intrattenere relazioni umane, morire. Oltre a ciò, nelle sue linee generali la formulazione proposta da Forster rischia, in certi casi, di essere errata, come hanno notato Per Krogh Hansen (2008: 236) e, ancor prima, Scholes e Kellogg ([1966] 2006: capitolo 5).

Una corrispondenza più o meno immediata del personaggio con un essere umano emerge anche dal lavoro di Mary Doyle Springer, specialmente quando afferma che “[a] literary character is an artificial construct drawn from, and relatively imitative of, people in the real world” (1978: 14). L’utilizzo di griglie interpretative desunte dal comportamento delle persone reali è consigliato anche da Martin Price, quando spiega che i personaggi letterari “differ from real persons and yet must refer to them and draw their force from what we know their experience to be like” (1983: xiv). Le affermazioni di Springer e Price vanno tenute a mente come punto di partenza per alcuni degli approcci cognitivi illustrati in seguito, in quanto considerano queste figure di carta alla stregua di esseri viventi.

Questo è solo un piccolo campione del consistente numero di studi che si concentrano sulla (presunta) sostanziale identità tra personaggio finzionale e persona reale. Sembra evidente che queste teorie non siano particolarmente adatte ad illustrare la complessità del personaggio letterario. Mentre in alcuni casi, come ad esempio in romanzi realisti, una concezione mimetica di personaggio generalmente funziona, in altre situazioni, e soprattutto nei testi postmoderni, queste stesse premesse mimetiche non riescono a fornire un’interpretazione esaustiva dei personaggi sperimentali, che spesso trasgrediscono le regole e le convenzioni narrative.

Viene ad esempio da chiedersi come sia possibile rapportarsi, seguendo un approccio mimetico, ad un testo estremo come *Worstward Ho* (1983, la penultima prosa di Samuel Beckett), in cui i personaggi scompaiono? Rimanendo sull’esempio beckettiano, com’è possibile avvicinarsi ad alcuni suoi personaggi, all’interno dei quali ne convivono altri, in una sorta di *mise en abyme*?

Nonostante gli evidenti limiti teorici e applicativi che queste domande mettono in rilievo, accademici e lettori continuano a favorire una lettura mimetica della nozione di personaggio. Margolin identifica la causa di questa tendenza nel doppio significato

del termine inglese *character*, che denota sia il concetto narratologico di personaggio sia la personalità, il carattere di un individuo: “the homonymy of the technical and ordinary terms has sometimes led to the exclusive concentration of the psychological aspects of literary figures” (Margolin 2007: 52). Inoltre, il persistere di una simile visione va indubbiamente ricondotto anche alla diffusa opinione secondo cui la letteratura, e le arti in generale, abbiano come scopo primario la fedele riproduzione della realtà. A questo proposito, è sintomatico l’aneddoto di Braque, ricordato da Giuseppe Pontiggia nella sua introduzione all’edizione italiana del libro di Forster: il pittore, criticato da una poco convinta osservatrice dei suoi quadri, viene apostrofato dalla esclamazione: “Maestro, ma questa donna ha un braccio più lungo dell’altro”. Braque allora risponde: “Signora, guardi che questa non è una donna, questo è un quadro” (Pontiggia 2000: 10).

### II. 3. 2. ‘One dimensional man’: gli approcci anti-mimetici

La convinzione erronea, ma tuttavia tradizionale, che genera le aspettative appena menzionate, per cui un personaggio letterario debba essere *in primis* una copia plasmata direttamente dall’originale essere umano, è stata aspramente criticata a partire dallo strutturalismo, e in seguito durante la fase poststrutturalista. Già nel 1933 Knights, nel saggio dal provocatorio titolo *How many Children had Lady Macbeth?*, aveva ridicolizzato la tendenza propria della critica britannica di trattare i personaggi letterari come rappresentazione di persone reali. L’attacco ad una concezione mimetica del personaggio può tuttavia comportare una sorta di *riduzione*, che in certi casi arriva persino alla *cancellazione* della nozione: nell’ambito delle teorie anti-mimetiche il personaggio viene infatti teorizzato come un’unità testuale, grammaticale, lessicale o tematica. Questo nome, costituito da un grumo di lessemi, viene preso in considerazione unicamente in virtù del suo ruolo, per la funzione che svolge nella creazione di un determinato effetto estetico, semplice elemento in una complessa architettura retorica. A livello tematico, il personaggio non è altro che un *exemplum*, espressione di un’opinione ideologica, un punto di intersezione tra temi e motivi. Come sintetizza incisivamente Brian Richardson, “[t]he general premise is that literary characters are not like people at all, but rather ultimately arbitrary verbal constructs within a recognizable narrative structure” (Richardson 1997: 91). A questo proposito si possono ricordare anche le parole di Joel Weinsheimer, il quale osserva in maniera molto lucida che in questo frangente “characters lose their privilege, their central status, and their definition [...]. As segments of a closed text, characters at most are

patterns of recurrence, motifs which are continually recontextualized in other motifs. In [formalist] criticism, characters dissolve” (Weinsheimer 1979: 195).

Inizialmente avanzata da T. S. Eliot nel suo saggio “Tradition and the Individual Talent” (1919), l’ipotesi di un rapporto di subordinazione del personaggio rispetto la funzione testuale attribuitagli dall’autore viene portata avanti dai formalisti russi e cecoslovacchi, dal *New Criticism* angloamericano, e dallo strutturalismo francese e israeliano.

Il personaggio viene accantonato poiché considerato addirittura come un elemento irrilevante ai fini dell’analisi testuale; una simile posizione si può trovare, ad esempio, in “The Intentional Fallacy” (1946, rivisto nel 1954) di Wimsatt e Beardsley, nel volume *Theory of Literature* curato da Wellek e Warren (1949), e nei fondamentali studi di Robbe-Grillet’s sul *nouveau roman*, in seguito raccolti nel volume *Pour un nouveau roman* [*Per un Nuovo Romanzo*, 1963]. Qui, discutendo contro una serie di nozioni definite ‘obsolete’, Robbe-Grillet afferma che “les créateurs de personnages, au sens traditionnel, ne réussissent plus à nous proposer que des fantoches aux quels eux-mêmes ont cessé de croire”<sup>10</sup> (Robbe-Grillet 1963: 28). Per approfondire la questione, pare rilevante citare anche l’articolo “La mort du personnage” [“La morte del personaggio”, 1957], in cui Robbe-Grillet spiega che “[l]e roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d’autrefois, le héros”<sup>11</sup> (Robbe-Grillet 1957: 20).

Un altro significativo attacco alla nozione si può ritrovare in *S/Z* (1970) di Roland Barthes, il quale presenta il personaggio come aggregato di semi legato ad un nome proprio, o come paradigma di tratti descritto dalle parole. Il concetto sembra quasi esser stato messo in disparte dal panorama narratologico in favore della nozione di ‘voce’. Nonostante ciò, va sottolineata la centralità che Barthes assegna in questo studio all’elemento onomastico, in seguito trattato ampiamente da Lamping (1983) e Birus (1987). In accordo con Barthes si riterrà utile recuperare proprio il nome come uno dei nodi teorici per un nuovo modello di personaggio. Inoltre, occorre valorizzare la posizione barthesiana secondo cui il personaggio letterario non debba esser in alcun modo visto come una persona in carne ed ossa, in quanto aggregato di semi.

In maniera simile a Barthes, Jurij Lotman (1970) descrive il personaggio come la somma di opposizioni binarie rispetto ad altri personaggi nel testo che, insieme, costituiscono un paradigma. Il personaggio diviene dunque parte integrante di una costellazione di altri personaggi, con i quali condivide tratti comuni (paralleli) e opposti (contrastanti). Per comprendere questo aggregato di tratti come un *unicum*,

<sup>10</sup> Trad. It.: “i creatori dei personaggi, in senso tradizionale, non riescono più a offrirci niente di più che fantocci nei quali loro stessi hanno smesso di credere”.

<sup>11</sup> Trad. It.: “avendo perso il miglior sostegno dal passato, il romanzo sembra aver cancellato l’eroe”.

Lotman introduce il vago concetto di ‘codice culturale’. Questo codice è lo stesso che consente la percezione delle persone nella vita quotidiana, andando a creare tra narrazione e vita reale un legame indissolubile: se da un lato per capire il personaggio si ricorre alla conoscenza che si ha delle persone, determinandone la plausibilità o meno, dall’altro il modo in cui certi personaggi vengono presentati nella narrazione influisce sulla percezione del lettore dei propri simili. Contemporaneamente, questo codice contiene preziose informazioni che riguardano unicamente la percezione del personaggio, con particolare riferimento ai personaggi-tipo. La visione di Lotman pare in un certo senso semplicista nella sua descrizione basata su opposizioni binarie; tuttavia, sarà proprio il concetto di funzione a caratterizzare i modelli attanziali.

Nell’ambito degli approcci antimimetici si possono dunque ricordare anche i modelli attanziali di personaggio. Come ravvisa correttamente Fotis Jannidis, “[m]ost of the common labels for character in use refer to the role a character has in action” (2010). Il principale modello attanziale, proposto da Algirdas Julien Greimas, prende le mosse direttamente dall’antica teorizzazione di personaggio fornita da Aristotele, secondo cui la tragedia non è una rappresentazione degli uomini ma un esempio di azione. Inoltre, non è possibile avere una tragedia priva di azione, ma si può avere una tragedia senza alcuno studio dei personaggi. Antecedente allo studio di Greimas, ma molto simile in quanto a contenuto, lo studio sulla fiaba russa *Морфология Волшебной Сказки* [*Morfologia della Fiaba*, 1928] di Vladimir Jakovlevič Propp<sup>12</sup> descrive una serie di funzioni attribuite a otto principali aree d’azione o tipi di personaggio. Nel 1966 in *Sémantique Structurale: Recherche et Méthode* Greimas generalizza questo schema nel suo modello proposto, secondo cui il personaggio non è che l’espressione di una implicita grammatica narrativa<sup>13</sup> sostanzialmente composta da sei ruoli attanziali, raggruppati in coppie: l’eroe (‘*sujet*’) e la sua ricerca (‘*objet*’); il destinatario (‘*destinateur*’) e il destinatario (‘*destinataire*’), l’aiutante (‘*adjvant*’) e l’oppositore (‘*opposant*’) (1966: 156). È importante aggiungere, a questo punto, che secondo Greimas ogni personaggio viene definito da uno o più di questi elementi: un medesimo personaggio può avere diversi ruoli nel corso della narrazione, come più personaggi possono condividere un medesimo ruolo. Riferendosi alla letteratura novecentesca, Hansen riscontra seri problemi nell’applicazione di un modello attanziale: “[d]ie

<sup>12</sup> Si segnala un interessante studio sull’applicazione delle categorie di Propp applicate ad opere appartenenti ad un contesto non russo: “Propp e le fiabe non russe” di Piretto (1981).

<sup>13</sup> Partendo dall’idea introdotta da Greimas secondo cui ogni storia ha una struttura interna, Schank ha elaborato un modello basandolo concetto di ‘scheletro narrativo’. Ciascuna narrazione, e di conseguenza i suoi personaggi, possono essere interpretati a partire da un concetto base sottinteso dalla storia (Schank 1995 capitolo 6).



Anwendung des Aktantenmodells auf die Literatur des 20. Jahrhunderts ist dagegen deutlich schwieriger”<sup>14</sup> (2008: 245).

Anche i modelli strutturalisti, alla pari di quelli mimetici, pongono non poche difficoltà. Oltre all’evidente marginalizzazione di questa figura nell’orizzonte narratologico, dalla comparazione delle formulazioni strutturaliste emerge, nel migliore dei casi, una visione del personaggio come un’entità piatta. Inoltre, considerare il personaggio come un mero aggregato di parole pone una serie di problemi pratici e teorici. Come riuscire a comunicare la ricchezza dei personaggi dei romanzi di Nabokov seguendo l’orientamento proposto dagli strutturalisti?

Nonostante ciò, l’importanza della stagione strutturalista, come rimarca anche Richardson (2006: 86), è stata quella di permettere di capire che i personaggi possono essere concepiti *sia* come entità simili agli esseri umani *sia* come funzioni testuali. Inoltre, come sottolineato nel corso della discussione, alcune riflessioni meritano di essere recuperate nell’ottica di un nuovo modello di personaggio.

## II. 4. Gli approcci della narratologia postclassica

### II. 4. 1. Nuovi Orizzonti

Similmente all’araba fenice, il personaggio scompare per poi rimaterializzarsi. I vari approcci strutturalisti e poststrutturalisti hanno generato non poche reazioni: Hochman (1985), ad esempio, ha difeso l’idea di personaggio come entità simile ad un essere umano sostenendo la sua argomentazione su basi estetiche e morali. Lo strutturalismo non ha del tutto neutralizzato studi a favore di un’interpretazione mimetica del personaggio, come dimostrano i volumi di Bernard J. Paris *A Psychological Approach to Fiction: Studies in Thackeray, Stendhal, George Eliot, Dostoevsky, and Conrad* (1974) e *Character and Conflict in Jane Austen's Novels: A Psychological Approach* (1978). Un simile orientamento non pare costituire una novità: per capire i personaggi si è spesso fatto ricorso alle più disparate discipline, come l’antropologia, la biologia o la psicologia. Nella sua analisi dell’*Amleto*, Sigmund Freud<sup>15</sup>, ad esempio, ha cercato di psicanalizzare l’eroe.

<sup>14</sup> Trad. it.: “[l]’applicazione del modello attanziale alla letteratura del ventesimo secolo risulta molto più difficoltosa”. Questo commento si riferisce naturalmente all’aumentata complessità di un certo tipo di opere letterarie, difficilmente analizzabili unicamente sulla base di ‘funzioni’.

<sup>15</sup> Partendo da alcune osservazioni psicanalitiche portate avanti da Freud e soprattutto da Jung, Campbell (1949) ha utilizzato la nozione di ‘*monomyth*’. Con questo termine, preso in prestito da James Joyce, Campbell intendeva indicare alcuni momenti universali, mutuati principalmente da numerose

In questa nuova fase, che Fludernik e Alber chiamano postclassica<sup>16</sup>, Fotis Jannidis (2010) e Uri Margolin (2007) concordano nell'individuare principalmente tre orientamenti narratologici che si occupano del personaggio:

1. *teorie semantiche e dei mondi possibili*, secondo cui il mondo finzionale è rigorosamente separato da quello reale e obbedisce unicamente alle regole del testo che lo crea (cfr. Margolin, 1990);
2. *teorie cognitive*: il personaggio è un modello mentale creato dal lettore empirico (cfr. Schneider, 2001);
3. *teorie neo-ermeneutiche della comunicazione letteraria*: il personaggio è un modello mentale creato da un ipotetico modello storico di lettore. Questo approccio si basa su una serie di analisi sulla ricezione del testo, pur concentrandosi primariamente sul testo stesso (Jannidis 2004).

I fattori che differenziano questi approcci sono essenzialmente due: il modo di descrivere la presentazione del personaggio e l'uso dei principi presi in prestito dalle discipline cognitive. Margolin (2007: 53) riscontra inoltre una certa convergenza e complementarità fra i tre modelli: il terreno comune per queste ricerche è infatti un orientamento di tipo cognitivo, poiché l'oggetto d'interesse è la percezione che il pubblico ha del personaggio.

#### II. 4. 2. L'approccio semantico

Nella semantica dei mondi possibili il personaggio viene generalmente concepito come un individuo parte di un determinato mondo finzionale. Secondo la definizione proposta da Uri Margolin,

[i]n possible-worlds semantics character is modelled as an individual who is a member of some non-actual state of affairs. Such an individual is created by semiotic means and designated by a referring expression of some kind [...]. Inside the non-actual domain the individual is located in space and time and prototypically assigned human-like properties: physical or external, actantial

---

storie mitologiche e religiose provenienti da tutto il mondo, che caratterizzano il percorso dell'eroe: separazione, partenza; prove, vittorie; ritorno e reintegrazione nella società ([1949] 1990: 36). Il cammino del personaggio è anch'esso in tutto e per tutto simile a quello di una persona normalissima.

<sup>16</sup> In opposizione alla narratologia classica, che termina con il poststrutturalismo. Cfr. *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses* (2010), edito da Jan Alber e Monika Fludernik.

(including communicative), social and mental or internal (cognitive, emotive, volitional and perceptual) (2007: 53).

Per completare la caratterizzazione del personaggio, continua Margolin, possono essere aggiunti anche tratti relativi alla sua personalità. Persino nel caso delle teorie semantiche è quindi evidente un'insistenza sulle caratteristiche antropomorfe del personaggio, che in un certo senso ricalcano le leggi del mondo naturale. La definizione pare pertanto incompleta: per quanto sembri tener conto delle caratteristiche più comunemente assegnate ai personaggi, manca il riferimento all'ampia schiera di figure non umane, o animali, che svolgono un ruolo importante all'interno delle narrazioni. Come considerare, ad esempio, casi antichi come le favole di Esopo e Fedro, o più recenti, come *Animal Farm* (1945) di George Orwell o *Соба́чье Сердце* [*Cuore di Cane*, 1925] di Michail Afanas'evič Bulgakov? Il problema si pone in maniera ancor più chiara in un'altra affermazione di Margolin<sup>17</sup>: il personaggio è "a general semiotic element, independent of any particular verbal expression and ontologically different from it" (1983: 7). Nonostante la vaghezza di una simile formulazione, si può comunque evincere che secondo Margolin i personaggi sono, in primo luogo, elementi costitutivi di un mondo narrativo, che popolano secondo diverse modalità, che possono essere reali, irreali, ipotetici, o puramente soggettivi (1995: 375).

La filosofia analitica ha discusso lo stato ontologico del personaggio introducendo il concetto di 'incompletezza dei personaggi'. Secondo questo ragionamento, le persone che abitano il mondo reale sono complete, mentre le figure di carta che abitano mondi finzionali sono per loro natura incomplete. Di questi personaggi si conosce infatti solo quello che viene detto o implicato nel testo; questa carenza di informazioni genera degli inevitabili vuoti che non sempre possono essere colmati da quanto contenuto nel tessuto narrativo. Sulla stessa linea di pensiero si situano anche le cosiddette teorie semantiche, come ricorda anche Margolin: "[u]nlike actual individuals, all the information about characters is limited to the text that calls them into existence, so they are radically incomplete in some respects" (2007: 53).

È interessante notare come Margolin riferisca a questa incompletezza non soltanto un'indeterminatezza nel valore di verità di quanto viene detto in relazione ad un personaggio, ma anche il fatto che questo possa essere incoerente o possedere caratteristiche incompatibili: "they need not conform to any ontological regularity of actuality, and may even be inconsistent or possess incompatible properties. Characters are presented as a discontinuous series of states, and their continuity is world-

---

<sup>17</sup> Inoltre, nella sua serie di articoli, in cui combina elementi di strutturalismo, teoria della ricezione e teoria dei mondi possibili, Margolin indaga il concetto di identità di personaggio.

dependent” (2007: 53). La riflessione sull'incoerenza di certe qualità è particolarmente importante nella discussione dei personaggi che appaiono in romanzi postmoderni, sebbene la loro incongruenza non sia da considerarsi un fenomeno nuovo in letteratura. La presa di coscienza di tali possibilità nella creazione di un personaggio è indubbiamente un passo importante; tuttavia, la riflessione su questo punto sembra rimaner ferma sulla semplice constatazione, senza alcuna spiegazione o tentativo di chiarimento sul *perché* e sugli *effetti* a livello testuale di una simile costruzione. L'unica considerazione fatta da Margolin a questo proposito è piuttosto forte: “[t]he problematisation or non-fulfilment of any one of [the minimal constitutive conditions of a character]<sup>18</sup> is always thematically foregrounded, and when none of them is fulfilled one encounters the death of character or its reduction to pure verbal expressions” (2007: 53).

Dopo la morte dell'autore, è stata dunque profetizzata anche la morte del personaggio, o un suo ritorno ad una sorta di 'stato larvale'. Come comportarsi allora, seguendo le indicazioni fornite da Margolin, con i personaggi di Sasha Sokolov in *Между Собакой и Волком* [*Inter Canem e Lupum*, 1980], e di Harold Pinter in *The Basement* ([1966] 1990), dove si può osservare una complessa e contraddittoria fusione di identità?

Tuttavia, il pensiero di Margolin e, in generale, le formulazioni di stampo semantico basate sulla teoria dei mondi possibili, sembrano esser quelle che attualmente riescono a considerare il più ampio spettro di problematiche legate alla definizione di personaggio. Infatti, in questo contesto viene introdotto l'utile concetto di '*modal status*' ('stato modale'), secondo cui un personaggio può esistere in mondi ipotetici o controfattuali, o nella mente di altri personaggi, creando situazioni ambigue:

widely different versions of the same individual – whose existence and properties in the factual domain of the story-world are confirmed by an authoritative narrating instance – may be entertained by different coagents [...]. In the absence of such an instance, however, the truth value of any version may remain in dispute” (2007: 53).

Ancor più importante sembra essere la riflessione sulla possibilità di diversi personaggi con lo stesso nome appartenenti a mondi finzionali differenti creati dallo stesso autore o addirittura da un altro: “The question of the 'sameness' of these individuals immediately arises, and also the legitimacy of transferring information

---

<sup>18</sup> I 'requisiti minimi' che un personaggio deve possedere sono, secondo Margolin: espressioni di riferimento (nome proprio, pronome, ecc.); almeno una proprietà che lo caratterizzi; unicità (che lo rende distinguibile dagli altri personaggi); coerenza delle caratteristiche; una certa continuità temporale e identitaria, fatti salvi i cambiamenti che normalmente intervengono nel corso delle narrazioni.

about the same named individual from one storyworld to another, leading at the limit to their fusion” (Margolin 2007: 54).

Il problema del nome del personaggio porta inoltre a considerare il caso in cui figure finzionali siano chiamate allo stesso modo di persone realmente esistite, e magari anche molto importanti e conosciute; di questo argomento si è occupato Lubomír Doležel (1998b: 787-788). L’approccio di Doležel si rivela particolarmente utile poiché supera le falle teoriche proprie della semantica mimetica, che lui chiama “the ancient and stubborn doctrine of mimesis that derives fictional entities from actual prototypes” (1998b: 788); viene quindi tracciata una netta linea di confine tra realtà e finzione.

Il merito maggiore che va dato alle cosiddette teorie semantiche, e a quella di Doležel *in primis*, risiede nel fatto che mentre l’approccio mimetico interpreta i mondi finzionali come imitazioni o rappresentazioni del mondo reale (*realia*), la semantica dei mondi possibili li concepisce come “sovereign realms of possibilia” (Doležel 1998b: 788). La teoria di Doležel, sviluppata soprattutto nei suoi due volumi *Occidental Poetics: Tradition and Progress* (1990) e *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds* (1998a) sembra piuttosto flessibile, ma allo stesso stabile, il che la rende adatta ad una pluralità di casi; lui stesso dichiara di aver cercato di elaborare “a theory of fictionality which does not rest on isolated, ad hoc selected examples” (Doležel 1998b: 787). Per questo motivo, il teorico danese Per Krogh Hansen, attualmente uno dei maggiori esperti sulla nozione di personaggio<sup>19</sup>, ha sostenuto che un buon metodo per approcciare il problema è proprio l’utilizzo della teoria dei mondi possibili (2008: 235).

#### II. 4. 3. L’approccio cognitivo

Accomunati dalle ricerche portate avanti da Uri Margolin tra gli anni Ottanta e Novanta sono gli studi sul personaggio che utilizzano un approccio di tipo cognitivo<sup>20</sup>. I primi passi in questa direzione erano già stati fatti in periodi precedenti: la distinzione di Forster tra *flat* e *round character* è ancora valida in questa branca narratologica. Oltre a ciò, il ricorso alla psicologia per l’interpretazione del personaggio aveva influito nella determinazione dei ‘tipi letterari’<sup>21</sup>, come ad esempio lo scienziato pazzo di

<sup>19</sup> Nel 2000 è stato pubblicato il suo volume *Karakterens rolle : Aspekter af en litterær karakterologi*.

<sup>20</sup> Le ricerche di Margolin evolveranno: dall’approccio semantico il critico si interesserà poi ad un orientamento maggiormente incentrato sugli aspetti cognitivi e sull’esperienza del lettore.

<sup>21</sup> Non va dimenticato che la percezione di un individuo finzionale può essere influenzata anche da un fattore culturale, determinato da conoscenze specifiche relative a epoche storiche, movimenti o generi letterari. È possibile individuare una serie di personaggi-tipo considerando poi alcune pratiche

*Frankenstein: or, the Modern Prometheus* (Frankenstein, o il Moderno Prometeo, 1818) di Mary Shelley o la *femme fatale Salomè* (1891) di Oscar Wilde<sup>22</sup>. La psicologia si è rivelata un prezioso aiuto anche per esplorare la coscienza del personaggio e dell'autore che lo ha creato; Bernard J. Paris nei suoi ultimi studi integra narratologia e psicologia: *Imagined Human Beings: A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature* (1997), *Dostoevsky's Greatest Characters: A New Approach to "Notes from Underground," Crime and Punishment, and The Brothers Karamazov* (2008), *Heaven and Its Discontents: Milton's Characters in Paradise Lost* (2010). In maniera simile, Alan Palmer (2004) parte da una base psicologica per interpretare le 'menti' dei personaggi letterari. Risulterà piuttosto evidente che in questi studi la componente mimetica è eccessivamente accentuata, come ha riscontrato anche Richardson<sup>23</sup>. Emerge infatti con forza la discutibile<sup>24</sup> convinzione dell'autore secondo cui il maggior impulso della prosa realista è quello mimetico.

In maniera analoga a quanto fanno questi approcci di tipo 'psicologico', che cercano di spiegare il personaggio in termini di esperienza umana, la narratologia cognitiva ha scelto di concentrare il suo interesse sul *processo dinamico* attraverso il quale il lettore (ri)costruisce il personaggio nella sua mente a partire dalla sinergia che intercorre tra gli elementi forniti dal testo e la sua conoscenza del mondo reale. L'insieme di queste informazioni viene definito da Jannidis "encyclopedic knowledge"<sup>25</sup> (2004, 2010). A livello generale, gli orientamenti cognitivi riconoscono che il primo passo compiuto dal lettore consiste nel riconoscimento di un'espressione di riferimento che connota il personaggio. La ripetizione di questi o simili riferimenti determina in seguito un'unità concettuale minima che viene distinta come personaggio. I personaggi vengono riconosciuti principalmente tramite i nomi propri, descrizioni precise, pronomi personali<sup>26</sup>; oltre a tali riferimenti diretti, si possono avere anche riferimenti indiretti, ad esempio nella descrizione delle azioni o nell'uso della voce passiva. Ci si può riferire al personaggio tenendo anche in considerazione la sequenza narrativa in cui esso compare. A questo proposito, gli scenari che si possono

---

lavorative consolidate all'interno della società, come ad esempio la vecchia insegnante o il ligio impiegato, come dimostrano lucidamente Frevert e Haupt (2004). In un recente convegno tenutosi a St. Louis (*ISSN Conference*, 2011) è stata anche discussa la figura della *shopgirl*, la commessa di negozio. Il personaggio-tipo assurge dunque alla funzione di modello, una sorta di elemento standard che si può ritrovare specialmente nel contesto della cultura popolare, in cui la caratterizzazione si basa immancabilmente sul riconoscimento e sulle pre-conoscenze relative a queste figure.

<sup>22</sup> Si potrebbero anche aggiungere le ricerche sul cosiddetto 'uomo superfluo' in letteratura russa.

<sup>23</sup> (1997: 96).

<sup>24</sup> Basti pensare alla quantità di narratori onniscienti che popolano questi romanzi. La narrazione onnisciente è chiaramente qualcosa di impossibile nella realtà: non esiste alcuna persona che conosca la totalità dei fatti al mondo. Pertanto, la narrazione onnisciente non può essere imitazione della realtà.

<sup>25</sup> La differente percezione di una stessa figura da parte di lettori, spiega Jannidis, è proprio dovuta al fatto che è spesso basata su "different entries from the character encyclopedia" (2010).

<sup>26</sup> Margolin (1995: 374).

configurare sono estremamente variegati: ad esempio, non tutte le sequenze possono essere incentrate su un unico personaggio, benché questo sia presente. Se invece il personaggio è assente in diverse sequenze, può capitare che riappaia in maniera graduale o improvvisa. È importante tenere conto di questi elementi nella descrizione e teorizzazione di un personaggio: l'analisi delle sequenze potrà fornire informazioni sul modo in cui il lettore costruisce questa figura nella sua mente.

In questo contesto è utile inserire il concetto di 'identificazione', ovvero il processo che porta il lettore a riconoscere un personaggio precedentemente incontrato. Al concetto di 'identificazione' va affiancato quello di 'falsa identificazione', che invece prevede l'effetto contrario. Il procedimento della falsa identificazione viene spesso utilizzato in determinati generi letterari, come il gotico, ma anche nel *self-conscious novel* postmoderno: basti pensare al romanzo *Созлѣданаў* (1930) di Nabokov. Jannidis (2004, capp. 4 e 6) e Emmott (1997) parlano anche di '*impeded identification*', in cui non c'è alcun elemento che permette un'univoca identificazione del personaggio, e anche di '*deferred identification*', in cui un lettore non riesce immediatamente a stabilire l'identità di un personaggio poiché questo viene presentato in maniera poco chiara.

Un approccio efficace per descrivere il modello di personaggio che il lettore crea in questa maniera incrementale è dato da Ralf Schneider (2001), che a sua volta prende le mosse dalle ricerche di Gerrig e Allbritton (1990). Schneider distingue tra due modalità: *top-down* e *bottom-up*. Nel primo caso, il lettore applica una determinata categoria di personaggio alla figura che sta cercando di mettere a fuoco, integrando successivamente la sua idea con ulteriori affermazioni date dal testo. Nel secondo caso, invece, si verifica il percorso opposto: il lettore parte dagli indizi testuali per poi incasellarli in un modello di personaggio già noto, mettendosi in grado di formulare previsioni sul suo comportamento oppure di spiegare elementi che prima non trovavano collocazione. Se il modello non viene invece riconosciuto, il lettore procede con la cosiddetta 'personalizzazione' del personaggio. In questo senso, gli elementi associati al personaggio nel momento in cui esso fa la sua prima apparizione all'interno di un testo hanno un'importanza cruciale nella sua definizione e classificazione preliminare. In seguito, le informazioni attinte dal tessuto narrativo possono mutare l'idea iniziale che il lettore si è fatto: il personaggio può essere 'deategorizzato', uscendo quindi dalla categoria di personaggio-tipo che gli era stata dapprima assegnata, oppure venir 'depersonalizzato', nel momento in cui un personaggio inizialmente considerato originale viene riconosciuto come stereotipo.

Entrambi i procedimenti descritti da Schneider pongono comunque una difficoltà: cosa pesa (o dovrebbe pesare) di più sul modello di personaggio che il lettore crea nella sua

mente, la conoscenza del mondo reale o quella del testo? Margolin suggerisce che “[w]hile the model reader and professional literati will give the literary ones precedence, ordinary readers tend to give precedence to entrenched actual-world models” (2007: 54). A questo problema si collega quindi anche la questione del pubblico che avrà inevitabilmente una conoscenza del mondo reale diversa a seconda della propria collocazione geografica o storica. In questo senso, sull’interpretazione del personaggio influiranno non solo le conoscenze letterarie pregresse del lettore, ma anche il suo *background* culturale, determinato dalla nazionalità, classe e/o gruppo sociale di appartenenza, generazione.

Alla formazione dell’idea di personaggio da parte del lettore concorre un elemento essenziale, basato sulla raccolta di indizi testuali espliciti ed impliciti: la caratterizzazione<sup>27</sup>. I teorici si sono molto interessati al problema dei limiti delle regole che governano il processo di inferenza delle informazioni volta alla caratterizzazione del personaggio. Ryan (1980), ad esempio, nota che i lettori tendono a presupporre che il mondo finzionale segua le stesse regole del mondo reale, a meno che non venga richiesto il contrario dalla storia stessa. Di recente è stato discusso il concetto di ‘*basis type*’, una nozione che nasce in seno alla psicologia comportamentale. L’uomo è infatti naturalmente in grado di distinguere tra oggetti ed esseri senzienti; nel momento in cui un personaggio viene riconosciuto come un essere senziente, vengono applicati dal lettore gli schemi comportamentali umani noti, come i desideri, le intenzioni, le convinzioni. Il personaggio risulterà quindi formato da due lati: uno interiore, invisibile, sorgente delle sue intenzioni e dei suoi atteggiamenti che il lettore intuisce attraverso l’applicazione degli schemi comportamentali umani e sulla base del proprio vissuto. Ci sarà poi un lato visibile, che il lettore percepisce attraverso l’informazione fornita dal testo<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Naturalmente il concetto di caratterizzazione non è stato studiato soltanto dai teorici cognitivi. Infatti, già nel diciannovesimo secolo Scherer parlava di caratterizzazione diretta o indiretta, registrando una preferenza dei suoi contemporanei per la seconda (Scherer [1888] 1977: 156–57). In tempi più recenti, Chatman (1978) si è concentrato sui tratti psicologici o sociali dei personaggi, mentre Margolin (1983) ha proposto un dettagliato elenco delle tipologie di caratterizzazione basate sulle inferenze testuali. Invece, a partire dalle idee di Peirce, Keller (1998) ha introdotto il termine ‘*abduction*’, molto simile al modello di personaggio-tipo che costituisce l’impalcatura di una determinata figura testuale. Infine, Jannidis (2010) ha puntualizzato il fatto che i testi ascrivono ogni tipo di proprietà al personaggio, tra cui proprietà fisiologiche e locative (spazio-tempo). La caratterizzazione può inoltre avvenire anche *esternamente al testo*, tramite l’acquisizione di informazioni a livello ambientale (il famoso codice culturale menzionato da Lotman) e, soprattutto in ambito postmoderno e nelle narrazioni estreme, a *livello intertestuale*. In certi casi, la caratterizzazione può essere addirittura ipotetica o congetturale, in quanto a volte i testi non forniscono indicazioni esplicite. Influirà inoltre anche l’elemento della narrazione inattendibile, che in un certo senso invalida le informazioni fornite.

<sup>28</sup> Vi sono casi in cui questi aspetti possono essere negati ad un personaggio-tipo, in maniera esplicita o in virtù di determinate convenzioni testuali, come illustrano Jannidis (2004: 185-195) e Zunshine (2006: 22-27).



Questo atteggiamento, comune ad un pubblico più o meno colto, pone significativi problemi dal punto di vista teorico. Numerosi sono infatti i lettori che tendono a ‘naturalizzare’, o a ‘normalizzare’ elementi considerati anomali, finendo per neutralizzare un potenziale aspetto di originalità nell’opera. Critici e teorici, anch’essi in primo luogo lettori, non sono sfuggiti a questa logica di appiattimento, che spesso li ha condotti a formulazioni di opinioni errate o non sufficientemente esaustive<sup>29</sup>. Questo problema si riscontra anche nella teorizzazione di personaggio, come si è cercato dimostrare sino a questo momento.

Walton denuncia il rischio implicito nell’applicazione alla finzione di schemi derivati dalla realtà, arrivando a concludere che “[t]here is no particular reason why anyone’s beliefs about the real world should come into play.” (Walton 1990: 166). Jannidis (2010) critica tuttavia questa posizione, sostenendo che “characters are part of storyworlds which are not self-contained, but communicated. Readers’ assumptions about what is relevant in the process of communication determine the scope and validity of inferences”. Il concetto di comunicazione<sup>30</sup> è dunque la chiave di volta che consente a Jannidis di confutare la tesi di Walton.

Ma è sempre vero che la letteratura, poesia compresa, è volta alla comunicazione di un messaggio? Se Vladimir Nabokov sentisse questa domanda, probabilmente si indignerebbe, senza nemmeno prendersi la briga di rispondere<sup>31</sup>. In tempi recenti, diversi teorici hanno dimostrato che, contrariamente a quanto si crede, non sempre la letteratura ha come scopo primario la comunicazione. In maniera estremamente lucida ed efficace, Brian Richardson espone i suoi dubbi a riguardo: “[b]y understanding all narratives (fictional and nonfictional, fictionalized and nonfictionalized alike) along the lines of a communication model, we run the risk of modeling the subject after the model, instead of vice versa” (Richardson 2006: 139). Sulla stessa linea di Richardson, Henrik Skov Nielsen dimostra il fallimento del modello attanziale di Greimas e, in generale, di tutti i modelli teorici basati sul concetto di narrazione come atto *esclusivamente* comunicativo. Nel suo recente saggio “Natural Authors, Unnatural Narration” Nielsen sostiene infatti che:

[i]n fictionalized narrative neither of the two parties necessary for communication (sender and receiver) needs to be present. It can be argued that some form of

<sup>29</sup> Si pensi, ad esempio, al già citato caso di *Соглядатай*; la critica nabokoviana ritiene che il personaggio possa soffrire di una malattia mentale; a questa interpretazione ne verrà fornita una alternativa che cerchi di ‘ascoltare’ il testo con maggior attenzione.

<sup>30</sup> Fermo restando che esista, almeno parzialmente, un codice condiviso e una conoscenza del mondo condivisa.

<sup>31</sup> La posizione di Nabokov in merito è decisamente nota: secondo l’autore lo scopo di un’opera letteraria *non* è quello di convogliare alcun messaggio.

communication may also exist between, say, neurons or bacteria, and obviously between animals, without it necessarily entailing a ‘purpose’ or a report ‘that something happened’ (2010: 297).

Su questo punto, continua Nielsen,

my proposal is very similar to Monika Fludernik’s suggestions in *Towards a ‘Natural’ Narratology*, where she defines narrativity as centering on experientiality [...] and as always implying the consciousness of a protagonist [...]. For Fludernik ‘no teller is necessary’ [...] for narrativity” (2010: 297).

Il problema della caratterizzazione porta a considerare un ultimo punto in relazione all’approccio cognitivo al personaggio e cioè il processo psicologico di identificazione nel personaggio da parte del lettore, procedimento spesso controllato da espedienti contenuti a livello testuale. Allo stato attuale non esiste alcuna teoria che studi la questione in maniera esauriente; si possono tuttavia segnalare diversi studi a riguardo: alcuni sono basati su ricerche di natura empirica (Oatley-Gholamain 1997), altri invece cercano di integrare questo approccio empirico con un’analisi del *medium* (Eder 2008, parte VII). Vi sono anche studi che si occupano delle variazioni storiche nel processo di identificazione da parte del lettore (Jauss 1974; Schön 1999).

Jannidis (2010), uno dei teorici che si è maggiormente occupato di ‘personaggio’, soprattutto in chiave cognitiva, propone di affrontare la questione dell’identificazione individuando tre aspetti.

1). “*Transfer of perspective*” [“trasferimento di prospettiva”]

Avviene quando il lettore rende proprie le percezioni, le intenzioni, le convinzioni del personaggio. Questo passaggio è possibile, a livello testuale, tramite la focalizzazione.

2). “*Affective relation*” [“relazione affettiva”]

Questa relazione del lettore con il personaggio è la risultante di una serie di fattori. Anzitutto, il lettore proietta nel proprio contesto storico-culturale le informazioni testuali relative alle emozioni del personaggio, giudicandone l’appropriatezza. Queste emozioni generano, in un secondo momento, una sorta di ‘simulazione mentale’ da parte del lettore, che può reagire davanti a queste emozioni (la tristezza del personaggio genera dispiacere nel lettore), o riviverle in prima persona. Su questo punto è utile segnalare *in primis* lo studio di Lauer (2007), che spiega la simulazione del lettore ricorrendo alla teoria dei neuroni specchio; al contrario, Mellmann (2006),

basandosi su teorie proprie della psicologia evoluzionistica, avanza l'ipotesi che questa identificazione svolga un ruolo del tutto marginale nel lettore. Le emozioni vissute dal personaggio non sono tuttavia sempre presentate allo stesso modo: in certi casi alcuni eventi esterni possono rappresentare/riflettere/mediare lo stato d'animo di un personaggio. Le parole con cui viene descritto un temporale, per proporre un esempio comune, possono parlare delle emozioni interiormente vissute dal personaggio. Un terzo fattore che concorre nell'instaurazione di una relazione affettiva con il personaggio risiede nello stile e nell'uso del linguaggio: l'utilizzo di strategie retoriche e metriche crea indubbiamente nel lettore una reazione, come ha anche osservato Winko (2003).

### 3). "Evaluation of characters" ["valutazione dei personaggi"]

La valutazione sul personaggio si basa su un giudizio fondato su parametri storici e culturali variabili. La valutazione può essere esplicita o implicita, a seconda del linguaggio utilizzato dal personaggio; il linguaggio utilizzato crea infatti una reazione emotiva nel lettore, che può essere di ammirazione o repulsione.

#### II. 4. 4. L'approccio comunicativo

Quest' ultimo approccio narratologico prevede la situazione per cui il personaggio ricopra uno o più ruoli in un processo di trasmissione narrativa a due livelli: può essere un agente narrativo, un focalizzatore, un narratore o un narratario. Naturalmente, queste posizioni possono essere moltiplicate se si considera anche la possibilità delle narrazioni *en abyme*. Lo spostamento dell'attenzione verso l'atto della comunicazione, e quindi non più sul soggetto che la rende possibile, porta essenzialmente ad una conseguenza: la figura del narratore viene inglobata nella macro-categoria di personaggio. Si ricorderà infatti che in narratologia esiste una ferrea differenziazione tra personaggio e narratore; negli approcci comunicativi, invece, queste due entità paiono diventare indistinte. Questo mutamento dà luogo anche a nuovi quesiti in relazione al personaggio letterario: ad esempio, se si verifica una sovrapposizione tra narratore e personaggio, da dove arrivano le informazioni relative a quest'ultimo? Qual è la sua natura e il suo scopo? Infine, qual è la sua affidabilità, che grado di veridicità ha?

Per quanto riguarda il primo punto, la caratterizzazione può naturalmente avvenire in maniera implicita in base alle inferenze fatte dal lettore sul testo, oppure in maniera esplicita, cioè partendo dai riferimenti che vengono ascritti al personaggio in maniera

diretta da altri personaggi (co-agenti) o dal narratore stesso. A differenza degli orientamenti mimetico e cognitivo, nel caso dell'approccio comunicativo per la caratterizzazione vengono prese in considerazione le entità principalmente coinvolte in quello che può definirsi uno scambio bidirezionale: la figura d'origine fornisce l'informazione che caratterizza la figura alla quale è rivolta; per converso, la qualità dell'informazione fornita dal primo soggetto contribuisce a caratterizzarlo in maniera implicita.

Queste considerazioni portano direttamente al problema dell'affidabilità, che può essere valutato riferendosi sostanzialmente a due elementi: fattori generali relativi al personaggio (la sua intelligenza, il suo grado di conoscenza degli avvenimenti all'interno della storia, la sua onestà) e fattori contestuali (chi caratterizza chi, per chi, in quale situazione, con quale intenzione). L'affidabilità del narratore sarà dunque misurabile in base al tipo di informazione da lui fornita e ad un giudizio di valutazione su questa informazione da parte del lettore. È quindi il pubblico a stabilire la funzione di verità di determinate affermazioni volte alla caratterizzazione del personaggio, secondo una metro di giudizio che oscilla tra la completa accettazione (quanto viene detto è vero) al rifiuto totale (l'informazione è sicuramente errata, ingannevole). Quanto detto dal narratore onnisciente viene considerato, per convenzione, automaticamente vero (ad eccezione dei casi di ironia); in questo caso, l'informazione servirà anche a stabilire il grado di veridicità di ciò che viene detto dagli altri personaggi. Un altro parametro che rende possibile al lettore di capire e selezionare l'informazione davvero utile per la caratterizzazione del personaggio risiede nelle convenzioni di genere, come osserva anche Jannidis (2004). Infatti, un genere letterario segue regole e schemi prefissati; l'aderenza o meno a queste norme verrà impiegata dal lettore per costruirsi la 'sua' immagine del personaggio.

In maniera simile ai precedenti approcci, anche il modello comunicativo si dimostra estremamente limitato e limitante, in quanto considera solamente alcuni aspetti legati al personaggio, non riuscendo assolutamente a render conto di questa figura a livello globale. Basti pensare alla questione dell'affidabilità del narratore onnisciente nel romanzo postmoderno, che spesso si prende gioco del lettore, mettendolo alla prova, come avviene abitualmente nei romanzi di Vladimir Nabokov.

#### *II. 4. 5. Verso un modello sintetico*

Rispetto alle ricerche narratologiche sinora passate in rassegna, bisogna ricordare anche gli importanti tentativi fatti in una direzione di sintesi, cioè la proposta di

schemi maggiormente inclusivi. Brian Richardson (1997) ha proposto un modello tripartito di personaggio, che tenga conto tanto della sua dimensione mimetica quanto di quella anti-mimetica. Inoltre, con l'inclusione di una 'quarta' dimensione, legata al teatro, il modello di Richardson sembra valorizzare l'importanza dell'interdisciplinarietà nella costruzione di paradigmi teorici. Il suo scopo, come dichiara apertamente, è quello di "argue for a more comprehensive form of literary theory as well as a more capacious approach to the concept of character" (1997: 87). Inoltre, conclude Richardson, c'è la necessità di un "flexible, dialectical, and – above all – inclusive theoretical model; without it, we are doomed to repeat yet again the self-imposed limitations of earlier approaches" (1997: 97).

In queste riflessioni è evidente una relazione tra la proposta di Richardson e alcune affermazioni di Joel Weinsheimer. Weinsheimer sostiene infatti che

[m]imetic criticism emphasizes the articulation of characters, their individuation and personhood, and semiotic criticism emphasizes the integration of characters, their fusion and textuality; we have seen that both theories, despite the fact that they are mutually contradictory, must be true. Characters are both people and words. No other account of their status is satisfying or complete (1979: 210).

In una simile direzione, che tiene conto del lato 'umano' e 'testuale' del personaggio, sembrano essersi mossi successivamente Phelan (1989) e Eder (2007), proponendo modelli che possono essere definiti *integrativi*, poiché cercano di tenere in considerazione sostanzialmente tutti gli orientamenti e le esperienze teoriche sin qui passate in rassegna.

Il modello tripartito proposto da Phelan nel 1989, e in seguito rivisto nel 2005, riassunto nei suoi punti essenziali presenta interesse per le seguenti dimensioni:

1. *Mimetica*: il personaggio viene interpretato come persona;
2. *Tematica*: il personaggio è rappresentativo di un'idea o di un gruppo di persone (Qui interviene il discorso sul concetto di *personificazione*, ovvero la condizione per cui un personaggio incarna un principio astratto a livello allegorico. Per converso, un tema o un'idea possono determinare l'essenza di un personaggio);
3. *Sintetica*: personaggio come artefatto.

Parlando di personaggio a livello cinematografico, Eder (2007, 2008) propone una distinzione simile, aggiungendo una quarta dimensione relativa alla comunicazione tra il film e il pubblico:

1. Personaggio come *artefatto* (costruzione del personaggio)
2. Personaggio come *entità finzionale* (cosa descrive il personaggio)
3. Personaggio come *simbolo* (portatore di un significato che comunica)
4. Personaggio come *sintomo* (perché il personaggio è costruito in quel modo e qual è il suo effetto).

Benché estremamente interessanti, soprattutto nel caso di Phelan, questi modelli presentano una serie di problemi. Anzitutto, ogni personaggio non potrà mai soddisfare pienamente tutti i requisiti di queste categorie, che in un certo senso si escludono a vicenda. Si può certo commentare il grado entro cui un personaggio può rientrare in queste 'caselle', ma fino a che punto simili osservazioni consentono di dire qualcosa di davvero utile e significativo sul personaggio? D'altra parte, si possono ravvisare spunti interessanti, principalmente nell'aver messo in risalto la componente finzionale, artificiale del personaggio nella sua natura di costruito inventato. A questo riguardo, tra le ricerche tese alla proposta di una teoria integrativa di personaggio vale la pena ricordare la schematizzazione individuata da Per Krogh Hansen, che identifica principalmente quattro nodi centrali:

1. *Figurenhändeln*: aktiven und passiven Taten der Figuren.
2. *Sprache*: stilistische Charakteristika
3. *Äußere Erscheinung*: Attribute wie Physiognomie oder Kleidung, Namensgebung
4. *Interpersonelle Charakterisierung*: Beschreibungen einer Figur, die andere Figuren über sie geben. Function eines Charaktanten, Charaktant. (2008: 240-241)

Come verrà mostrato nel prossimo capitolo, vi è una convergenza tra il nuovo modello che si intende proporre e i modelli *integrativi* che stanno prendendo piede nel dibattito narratologico degli ultimi anni. In particolare, varrà la pena di approfondire il discorso relativo alla caratterizzazione interpersonale del personaggio proposta da Hansen, che mette fortemente in discussione alcuni dei principi incontrati sinora, come il rifiuto teorico di una caratterizzazione a livello extratestuale.

Si noterà poi la tendenza, ormai direi omogenea, della narratologia, a trovare una soluzione che accomodi contemporaneamente tutte le riflessioni portate avanti sinora. In questi modelli, infatti, si giocano sempre più spesso sulla dicotomia mimetico/anti-mimetico, che non si escludono più a vicenda come accadeva nella fase strutturalista o

in quella precedente. A tutt'oggi si ritiene che entrambi gli elementi siano simultaneamente presenti nella costruzione del personaggio. Tuttavia, va anche constatato che queste proposte (ad eccezione forse per quella di Hansen) sembrano propendere maggiormente per un'interpretazione mimetica; nel caso di Eder il motivo è evidente: parlando di cinema, è molto più complesso ragionare in termini astratti. Infine, l'articolazione di modelli eccessivamente inclusivi porta l'inevitabile rischio dell'appiattimento delle caratteristiche originali delle opere letterarie, e quindi del personaggio.

## II. 5. La posizione italiana

Rispetto al vivace dibattito che anima le pagine delle riviste internazionali, in Italia lo studio del personaggio dal punto di vista narratologico è stato messo in secondo piano rispetto ad altre tematiche di ricerca. Sono naturalmente presenti opere di rassegna: si tratta di volumi che ripercorrono idealmente una storia 'a tappe', cercando di tracciare la linea retta di un percorso in realtà tortuoso. Tra questi, merita particolare attenzione *Mitografia del personaggio* (1967) di Salvatore Battaglia che, nella sua corposa ed erudita ricerca, riesce a dare un quadro generale delle diverse tipologie di personaggio che hanno avuto fortuna in altrettante fasi letterarie. Simile, ma di più recente uscita è il volume *L'avventura del personaggio* (2004) di Arrigo Starà; grazie ad un'invidiabile densità di scrittura, in questo volume vengono concentrati i punti cruciali della discussione sull'argomento. Si tratta però sempre di una 'storia' del personaggio, che poco aggiunge a livello di discussione teorica.

In *Problemi del Personaggio* (2001), a cura di Giovanni Bottioli, e in *Il Personaggio. Figure della Permanenza e della Dissolvenza* (2006) a cura di Chiara Lombardi, si cerca invece di affrontare problemi di natura differente. Questi volumi, infatti, nascono anche da esperienze ed esigenze diverse: il primo ha visto la luce in seguito ad un seminario dottorale tenutosi presso l'Università degli Studi di Bergamo nel 1999; il secondo, invece, raccoglie gli interventi presentati al convegno annuale Compalit, tenutosi a Torino dal 14 al 16 settembre 2006. Elemento comune a entrambe le pubblicazioni è uno studio del personaggio in contesti specifici, quindi all'interno di determinate opere o generi letterari, similmente a quanto accade in *Il Personaggio Romanzesco. Teoria e Storia di una Categoria Letteraria* (1998), edito da Francesco Fiorentino e Luciano Carcerieri. Vale la pena constatare il fatto che queste tre pubblicazioni sono sintomo di un interesse ancora vivo per la nozione di personaggio, considerata come importante oggetto di studio scientifico.

Lo stesso atteggiamento di 'riscoperta' si assapora nelle pagine di due recenti volumi, che si occupano di tracciare un profilo critico di personaggio attraverso l'analisi circoscritta ad opere ben precise: *Personaggio e Romanzo nel Novecento Italiano* (2009) di Marco Antonio Bazzocchi e *Eroi e Figuranti* (2009) di Enrico Testa.

Nel 2008 esce invece *Towards a Stylistic Approach to Character in Literature*, un interessante, per quanto già datato, studio sul personaggio dal punto di vista linguistico. Infatti, basandosi esclusivamente sui principi della *functional grammar*, il volume di Piergiorgio Trevisan rimane ancorato ad un orientamento oggi chiaramente superato.

Nonostante sia difficile trovare nel panorama italiano un testo che sistematicamente si occupi di descrivere il personaggio dal punto di vista narratologico, e quindi non storico-evoluzionistico o in alcune specifiche manifestazioni testuali, bisogna ricordare un brillante saggio di Giacomo Debenedetti "Commemorazione Provvisoria del Personaggio Uomo" (1965). Nonostante sia il meno recente tra quelli presentati, questo studio si è rivelato il più illuminante. Instaurando un parallelo tra letteratura, scienza e filosofia, Debenedetti narra l'esplosione del personaggio, la fine della sua unitarietà: "esplodono i personaggi. [...] Le essenze [...] paiono diventare accessibili, comunicative solo nei frantumi abbastanza infinitesimali, corpuscolari, prodotti da quelle esplosioni" (Debenedetti 1998: 17). Sono Joyce, Proust, Adorno a portare Debenedetti alla lungimirante riflessione secondo cui

I frantumi dell'esplosione raggiungono, se così si può dire, un'identità più intensa di quella che si è dissolta. [...] [I]l personaggio classico, omogeneo, compatto, dalla sagoma d'ingombro balzacchiana, era sostituito da un succedersi di atomi psicologici o figurativi o figurali, dotati di una straordinaria autonomia, anche se venivano imputati a quel luogo geometrico, o emblema collettivo, o comune denominatore, che sembrava conservare i diritti, le patenti, l'investitura del personaggio classico. [...] È dunque già cominciata, per il personaggio-uomo, una vita grama: lo si trova intatto solo nel punto in cui il circolo chiude il circolo [*sic.*] e l'inizio coincide con la fine. Egli appare, gli viene imposto un nome e uno stato civile, poi si dissolve in una miriade di corpuscoli che lo fanno sloggiare dalla ribalta, è richiamato solo nel momento in cui serve a incollare i suoi minutissimi cocci (Debenedetti 1998: 18-19).

In maniera estremamente lucida, Debenedetti marca indelebilmente la linea di confine tra un vecchio e un nuovo tipo di personaggio; il personaggio-uomo, indotto ad una metamorfosi forzata dallo *Zeitgeist*, si tramuta in personaggio-particella prima, e in antipersonaggio poi, essenza gassosa e ormai rarefatta.



## II. 6. Conclusione

There has always been a need to categorize characters in order to facilitate description and analysis. However, most proposals seem to be either too complex or theoretically unsatisfying, so that Forster's classification into flat vs. round characters continues to be widely used (Jannidis 2010).

Con queste parole Jannidis (2010) riassume la situazione che ad oggi si può riscontrare nell'ambito degli studi narratologici sul personaggio. Una simile riflessione pare molto significativa perché coglie il vero problema di fondo legato a quest'entità: essendo così sfuggente e complessa, si tende a ricorrere ad una classificazione estremamente generale e ambigua da un lato, oppure eccessivamente stratificata e ramificata dall'altro. Anche Richardson si sofferma sulla sostanziale inconcludenza delle teorie novecentesche sul personaggio: "[s]ince each paradigm neglects, marginalizes or ignores two crucial aspects of the literary transaction in order to concentrate fairly exclusively on a third, each must remain substantially incomplete and inconclusive" (1997: 88). Agli occhi di Richardson, i teorici tendono a fossilizzarsi sullo studio di un unico aspetto legato al personaggio, come può essere quello mimetico o anti-mimetico, escludendo naturalmente altri aspetti di vitale importanza per la definizione di questo elemento. Questa situazione, secondo Richardson, ha anche significative ricadute da un altro punto di vista: l'impossibilità di arrivare ad una soddisfacente sintesi teorica può essere ritenuta come una delle cause dello stato di crisi permanente in cui versano gli studi umanistici negli ultimi decenni. Richardson conclude la sua riflessione constatando che nessun approccio è adeguato di per sé, ma insieme riescono a render conto del problema del personaggio in maniera esauriente.

Al termine di questa rassegna è stato possibile individuare principalmente due problemi che meritano attenzione: anzitutto uno scarsissimo, se non nullo, interesse nei confronti di figure non mimetiche, bizzarre, che escono dai rigidi schemi realisti. In risposta a questa esigenza è nata di recente una nuova branca narratologica, sviluppatasi principalmente negli Stati Uniti e in alcuni stati del nord Europa: *l'unnatural narrative theory*. Vedremo come questo approccio sia particolarmente utile per superare la prima falla messa in evidenza.

Inoltre, emerge con prepotenza il fatto che ogni teoria, anche quelle apparentemente più inclusive, come ad esempio la proposta di Phelan, non riescono a dare un quadro sufficientemente accurato per la comprensione approfondita del personaggio letterario

in tutte le sue prismatiche manifestazioni. Per non parlare delle teorie cognitive che, per quanto affascinanti e utili per capire meglio il funzionamento della macchina letteraria, finiscono inevitabilmente per dire qualcosa di più sul lettore che sul romanzo stesso o sul personaggio.

Riuscire a raggiungere l'universalità con la propria formulazione narratologica di personaggio è indubbiamente un'utopia, soprattutto considerando il fatto che l'oggetto di studio è *vivo*, un'entità in perenne e imprevedibile mutamento. Rigidi incasellamenti sembrano generare un'infinità di problemi, principalmente in virtù del fatto che persino il personaggio ideale possederà inevitabilmente un elemento intrinseco di resistenza, diventando in parte inclassificabile. Inoltre, l'assegnazione quasi meccanica a categorie prestabilite si rivela decisamente sterile: una volta esaurita la fase descrittiva e valutate le divergenze rispetto alla 'norma', non rimane molto altro da dire, e soprattutto non viene detto molto sulla natura profonda del personaggio. Invece di partire da categorie, il modello per un nuovo statuto di personaggio, nato in seno all'*unnatural narrative theory*, porrà l'attenzione su alcuni elementi 'costitutivi'. Questi elementi, una volta analizzati in relazione al testo, faranno emergere la vera essenza del personaggio, mettendone in risalto caratteristiche e peculiarità.

### **III. METODOLOGIA. UN NUOVO APPROCCIO: UNNATURAL NARRATIVE THEORY.**

#### **III. 1. Considerazioni preliminari. Il passaggio dalla narratologia classica alla narratologia post-classica**

Dal punto di vista metodologico, l'approccio che pare più adatto per affrontare lo studio del personaggio letterario è quello fornito dalla narratologia, disciplina volta all'analisi delle strutture narrative che organizzano il testo. Tuttavia, all'interno di questo ramificato ambito convivono variegata tendenze anche molto diverse fra loro; si impone quindi un'ulteriore scelta, riguardante l'orientamento narratologico da utilizzare.

La panoramica sullo stato degli studi relativo al personaggio ha messo in luce un atteggiamento in merito sostanzialmente bifronte della narratologia classica: da un lato si tende a interpretare il personaggio come se fosse una persona in carne ed ossa, spiegando il suo agire attraverso griglie comportamentali 'naturali' perfettamente corrispondenti alle norme che regolano la realtà. Tale modello, fondato sul concetto di *storytelling* e di mimesi della vita reale, non può tuttavia evidentemente rendere giustizia a quell'insieme di insolite pratiche narrative che caratterizzano così fortemente il particolare gruppo di testi collocabili sotto l'etichetta del *self-conscious novel* postmoderno, opere in cui "bizarre storyworlds [...] are governed by principles that have very little to do with the real world around us" (Alber, 2009a: 79). Come osserva anche Brian Richardson (2006: 1), nel corso del Ventesimo secolo gli autori incominciano ad alterare, manipolandolo in vario modo, il contratto mimetico che per secoli ha dominato il romanzo tradizionale; si arriva in certi casi persino a distruggerlo.

D'altra parte lo strutturalismo, nato in un quadro teorico ed epistemologico che demoliva alla radice qualunque idea di mimesi o referenza, riduce il personaggio ad una semplice funzione, decretandone la natura *esclusivamente* testuale. Lo strutturalismo ha dunque il merito di aver messo in evidenza la componente testuale del personaggio, staccandolo dalla predominante prospettiva 'umanista'. Tuttavia, seguendo questo orientamento, si incontrano serie difficoltà nel render conto della complessità del personaggio: ragionare in termini di funzioni è troppo limitante e

schematico. Come illustrare le differenze che separano, ad esempio, un personaggio 'mimetico' da uno 'anti-mimetico' se si perde il contatto con il mondo reale? Naturalmente, diventa impossibile stabilire una comparazione e, di conseguenza, individuare lo scarto. Inoltre, secondo Alber (2002: 101), i personaggi 'anti-mimetici', per quanto stravolti rispetto allo statuto mimetico, dovranno sempre necessariamente possedere *almeno* un tratto umano, per non rischiare di cadere nella trappola della *zero narrativity* preconizzata da David Herman in *Story Logic* (2004).

Quando si ha a che fare con testi che trasgrediscono o rifiutano apertamente le convenzioni, servendosi di strategie inusuali e innovative, occorrerà adottare uno sguardo 'postmoderno', come suggeriscono Niall (1997), Richardson (2006: 56) e Alber (2009a). Anche Henrik Skov Nielsen sente il bisogno di una nuova teorizzazione che si discosti in maniera drammatica dalle precedenti:

[i]t would seem that an important task for narrative theory is to develop models that account for the specific properties of storyworlds, of experientiality, and of representations and narratives that resist description and understanding based on linguistic understandings of natural, oral communication (2010: 299).

L'affermazione di Nielsen acquista ancor più rilevanza se si tiene in considerazione il fatto che "postmodernist narratives move beyond real-world possibilities in a wide variety of ways" (Alber 2009a: 93). Per rendere conto di questa varietà di espedienti letterari, nel contesto della narratologia postclassica sono stati sviluppati una serie di approcci che affrontano l'argomento partendo da presupposti diversi; fra questi vale la pena ricordare l'ipotesi interpretativa avanzata da Monika Fludernik per una '*natural* narratology'.

In sintesi, l'utile teorizzazione di Fludernik, apparsa nel volume *Towards a 'Natural' Narratology* (1996), prende le mosse dalla nozione di '*experientiality*' ('esperienzialità'), sostenendo che ogni narrazione è da considerarsi sempre 'naturale', in quanto saldamente ancorata alle situazioni vissute quotidianamente dall'individuo e alle sue connaturate strutture ricettive ('*frameworks*') utilizzate per l'interpretazione di tali eventi ('*human embodiedness*'). In altre parole, un autore non può parlare di qualcosa che non abbia in qualche modo un rapporto, seppur remoto, con il mondo reale. Indubbiamente, una simile revisione del concetto di 'narrazione' presenta discreti vantaggi, come rilevano anche Jan Alber (2002: 67) e Brian Richardson (2006: 135), dal momento che permette di riportare al centro dell'interesse una serie di testi sperimentali altrimenti marginalizzati dalla narratologia classica, opere che riacquistano senso poiché soddisfano pienamente il requisito di *experientiality*.

Commentando il pensiero di Fludernik, Lieske (1998: 374) osserva che questo particolare tipo di prose non è da considerarsi 'naturale' nella sua funzione di riproduzione esemplare della realtà vissuta (come si è erroneamente portati a credere ad una prima, superficiale lettura), ma nella sua intrinseca anticipazione, a livello di gioco linguistico, del lavoro che compirà il lettore nel tentativo di interpretare il testo in termini mimetici. I romanzi sperimentali, come ad esempio *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino, andrebbero dunque letti in termini di "intertextual play with language and with generic mode" (Fludernik 1996: 35). Fludernik sostiene inoltre che è possibile avvicinarsi a opere difficilmente comprensibili tramite un percorso di 'narrativization' ('narrativizzazione')<sup>1</sup>, una sorta di 'standardizzazione' degli elementi problematici secondo le naturali categorie cognitive umane che renderebbe l'esperienza della lettura più accessibile<sup>2</sup>.

Tuttavia, nel suo articolo "The 'moreness' or 'lessness' of 'natural' narratology: Samuel Beckett's 'Lessness' reconsidered – Critical Essay", Alber sostiene che

[w]here language has become pure language, structured by a machine, or free-floating in Derrida's sense, disembodied from the speaker, context, and reference, both human experience and Fludernik's concept of narrativization by means of human experience become redundant (2002: 70).

Qui Alber dimostra in maniera convincente in che modo un testo come "Lessness" ("Sans", 1970) di Samuel Beckett perda, se 'narrativizzato', alcune delle sue caratteristiche principali, *in primis* il caos ontologico, elemento che McHale (1987: 9-11) considera costitutivo dei testi postmoderni<sup>3</sup>. Se quindi da un lato compiere un atto di 'normalizzazione' sicuramente facilita la comprensione<sup>4</sup>, dall'altro una simile operazione appiattisce completamente gli aspetti più interessanti dell'opera,

<sup>1</sup> Cfr. il concetto di 'naturalization' proposto da Jonathan Culler in *Structuralist Poetics*: "[n]aturalization proceeds on the assumption that action is intelligible, and cultural codes specify the forms of intelligibility" (2002: 167).

<sup>2</sup> In "Impossible Storyworlds – and What to Do with Them" (*Storyworlds. A Journal of Narrative Studies*, 1, 2009a: 79-96), Jan Alber propone cinque strategie interpretative che il lettore può utilizzare quando si trova di fronte ad un testo altamente sperimentale; queste tecniche di lettura sono distinte in base alla vicinanza (o lontananza) del mondo fittizio rispetto a quello reale. Riassumendo, gli scenari che si configurano potranno essere spiegati tramite: 1. sogni, fantasie, allucinazioni; 2. conoscenze letterarie pregresse, da un punto di vista tematico; 3. una lettura allegorica di quanto raccontato; 4. costituzione di nuovi schemi interpretativi, risultanti dall'unione di due precedentemente noti; 5. come al punto 4., creazione di nuovi schemi interpretativi da *più* modelli precedentemente noti.

<sup>3</sup> Nonostante critichi apertamente l'ipotesi interpretativa di Fludernik nel suo articolo del 2002, stranamente Alber pubblica, nel 2009a, un altro articolo in cui, invece, prova a teorizzare alcune tecniche di *narrativization* applicate a testi sperimentali.

<sup>4</sup> Infatti, da un punto di vista di narratologia cognitiva, o per fini didattici, questa operazione ha senso.

cancellando criticamente quelle innovazioni tecniche e stilistiche che potrebbero aprire la via per il futuro della letteratura.

In tempi recenti la teoria di Fludernik ha trovato una decisa resistenza proprio a causa del perno attorno al quale ruota, il concetto di esperienzialità, specialmente se applicato a narrazioni estreme, prevalentemente di matrice postmoderna. Infatti in queste opere, come ad esempio nel racconto di Beckett preso in esame da Alber, è implicita una carica destrutturante e destabilizzante che rifiuta manifestamente qualsiasi legame con il mondo reale, in ogni sua forma. Anche se decisamente suggestiva, l'idea di interpretare un testo sperimentale come 'naturale' per il semplice fatto che, in un certo senso, anticipa nella sua struttura anomala l'esperienza del lettore (e ciò non sempre accade), perde di vista il punto centrale, se si vuole anche la bellezza, di questo tipo di romanzi, che risiede invece proprio nelle inusuali strategie narrative impiegate. Infine, il fatto di voler includere praticamente qualunque testo all'interno di un modello unificato di narrazione costituisce un ultimo atto di appiattimento delle sue caratteristiche originali: di conseguenza, la teorizzazione di Fludernik diventa eccessivamente ampia e quindi svuotata di significato.

Un'opera letteraria è veramente *sempre, inevitabilmente* legata all'esperienza umana? Questo punto è decisamente opinabile. Sicuramente, definire quantitativamente il grado di contatto di una narrazione con il mondo reale, o se effettivamente esista, è un problema che rimane aperto. Nonostante ciò, se il testo indica chiaramente una direzione che non è quella di una lettura 'naturale', sarà quantomeno più corretto rispettare le 'regole del gioco', invece che snaturarne il senso. Pertanto, ci si dovrebbe piuttosto concentrare "on the text's otherness, on its monstrosity, on the role of chance and chaos" (Alber 2002: 70), come propone anche Gibson (1997: 259). È proprio in questa crepa teorica della *natural narrative theory* che si inserisce un innovativo approccio, e cioè la cosiddetta *unnatural narrative theory*.

### III. 2. Note per la definizione di una nuova teoria

Negli ultimi anni lo sviluppo di questa nuova branca narratologica si è rivelato particolarmente vivace e produttivo; gli studi incentrati sulle narrazioni che cadono sotto la definizione di *unnatural*, come quelli di Maria Mäkelä (2006), Pekka Tammi (2006, 2008) e Rüdiger Heinze (2008) ne hanno decretato il successo<sup>5</sup>, facendola diventare, nelle parole di Alber (2009b), "one of the most exciting new fields in

---

<sup>5</sup> Anche la pubblicazione della *The Routledge Companion to Experimental Literature* (uscita prevista il 24 luglio 2012) testimonia l'interesse per l'argomento.

narrative theory". Esce soltanto nel settembre 2011 il primo volume in cui la grammatica dell'*unnatural narratology* viene sistematizzata: *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology* offre una mappatura delle aree esplorate dai principali narratologi '*unnatural*', afferenti alle scuole americana, tedesca e danese. Nonostante l'*unnatural narrative theory* sia un campo ancora nuovo e poco esplorato, è possibile reperire qualche definizione per chiarirne meglio gli scopi e le articolazioni.

La necessità di un nuovo approccio narratologico per lo studio di testi sperimentali nasce, secondo Brian Richardson, dal fatto che "for the most part neither of the major theoretical approaches can begin to comprehend this plethora of new work for the simple reason that it rejects the type of mimetic representation that [previous] theories presuppose" (2006: 14). In *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction* (2006), Richardson si interroga su quale sia il modo migliore per inquadrare questa eclettica produzione letteraria:

[w]hich model of narrative is more effective for theorizing the practice of fiction[?] [O]ne grounded in linguistics and imitations of nonfictional narratives, or one that begins with the heterogeneity, polymorphism, and flagrant fictionality typical of the novel from Petronius and Lucian to Beckett and Wittig? (2006: 77).

In accordo con le considerazioni postulate da McHale (1987: 10), secondo cui i romanzi *unnatural* per antonomasia sono proprio quelli postmoderni, Richardson giunge infine alla conclusione che queste narrazioni anti-mimetiche si muovono ben oltre i limiti identificati da Fludernik per i testi '*natural*'. Le opere '*unnatural*' vanno infatti al di là della "mimesis of actual speech situations", violando gli "established boundaries of realism" (2006: 5; 138). In palese contrapposizione alle nozioni di *mimesis* e realismo, i termini *eterogeneità*, *polimorfismo*, ed evidente *finzionalità* costituiscono la struttura e, allo stesso tempo, delineano anche i contorni delle narrazioni estreme. Pertanto, queste caratteristiche salienti andranno messe in risalto.

La definizione di '*unnatural*' proposta da Alber sembra comprendere a pieno il pensiero di Richardson; secondo Alber, infatti, questo aggettivo "denotes physically impossible scenarios and events, that is, impossible by the known laws governing the physical world, as well as logically impossible ones, that is, impossible by accepted principles of logic" (2009b: 80). Il fatto che questi mondi non siano attuabili nella realtà, e che si situino quindi "outside the realm of the possible" (Doležel 1998a: 165) non impedisce affatto la loro realizzazione nell'ambito finzionale, come dimostrano ampiamente gli studi di Lubomír Doležel (1990, 1998a) e di Thomas Pavel (1986).

Le strutture proprie del mondo reale rimangono in ogni caso pietra di paragone d'elezione, per misurare, come suggerisce Alber (2009a), il grado di 'devianza' ascrivibile agli scenari *unnatural*. Partendo da queste premesse, Alber ha fornito una possibile definizione di *unnatural narratology*: “[g]enerally speaking, the study of unnatural narratives seeks to describe the ways in which projected storyworlds ‘deviate’ from real-world frames and, in a second step, it then tries to interpret these ‘deviations’” (2009b). Un esempio di 'devianza' rispetto alle strutture del mondo reale viene fornito da Nielsen nella sua enunciazione di '*unnatural narration*', basata sulla cruciale distinzione tra narrazione e comunicazione. Infatti, se nel mondo reale ogni narrazione è necessariamente comunicazione, lo stesso non si può dire che accada in ambito finzionale:

Many narratologists have described narration—fictional and nonfictional, conversational and literary—under the umbrella of a unified theory, most often one based on oral storytelling. I am skeptical of this attempt and my skepticism boils down to the assumption that there is a crucial difference between narration and communication. Much, but not all, narration is communication. I will call that part of narration that is not communication ‘unnatural narration’ because it deviates from the paradigm of natural, i.e., oral narratives (2010: 297).

Nielsen specifica inoltre che

[w]hile much attention has been given to oral language as a prototype for literary and written narrative (Fludernik 1996), it should be noted that written narrative lends itself more easily to non-communication, for the simple reason that it is more detachable from the enunciator of an utterance in time and space than is spoken language (2010: 279).

Anche Brian Richardson riflette sul rapporto che questa nuovo tipo di letteratura intrattiene con la precedente tradizione mimetica, riscontrando che la prima è “not merely different, but consciously opposed to this poetics, and indeed that it may not be fully comprehensible except with reference to the mimetic strictures it so palpably violates” (2006: 138).

Alla luce delle teorizzazioni più recenti, appare chiaro che l'*unnatural narratology* dovrà privilegiare l'elemento 'anti-mimetico', valutandone le peculiarità e la capacità di divergenza rispetto alle strutture che regolano il mondo reale. L'*unnatural narratology* tarerà dunque i suoi strumenti in base al proprio oggetto di studio, e avrà come scopo quello di problematizzare, a livello teorico, fenomeni ed esperienze letterarie generalmente marginalizzate o poste in secondo piano.



Con lo sviluppo dell'*unnatural narratology* c'è da aspettarsi la scoperta di nuovi vantaggi relativi alla sua applicazione e applicabilità; ne appaiono invece già chiaramente i limiti, sia quelli definitivi che quelli provvisori. Infatti, non avrà mai completamente senso impiegare un simile approccio per testi mimetico-realisti, proprio perché non è nato per interpretare questo tipo di narrazioni; tutt'al più, riuscirà a far emergere qualche elemento '*unnatural*' in luoghi in cui la dominante è un'altra. Vi sono poi altre rilevanti problematiche, tra cui spicca la questione terminologica.

### III. 3. Questioni terminologiche. *Unnatural Versus Anti-Mimetic*

In ambito artistico e letterario si è sempre ragionato in termini di mimesi o anti-mimesi; tuttavia, ad un livello generale, questa distinzione pone una serie di problemi: diverse opere e generi tipici di realtà completamente estranee alla cultura occidentale, ad esempio, non riescono a trovare spazio in questa rigida ripartizione. In *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature* (1990) Earl Miner affronta proprio questo problema: come introdurre nel dibattito letterario il teatro giapponese Nō (能), se Beckett viene considerato alla stregua di caso estremo di *antimimesis*? Se si vuole ipotizzare un modello *veramente* flessibile e applicabile a contesti culturali disparati è necessario adottare una prospettiva più ampia, quindi ragionare in ottica di *world literature*. Se la teorizzazione non è in grado di spiegare determinati fenomeni letterari, anche se lontani a livello geografico, bisognerà apportare delle modifiche al modello.

Alber insiste molto sul fatto che spesso alla letteratura sperimentale e, ancor prima, alla nozione di '*anti-mimetic narrative*' sia stato attribuito un giudizio di valore nettamente negativo:

[t]he predominantly negative characterization of experimental fiction as contravening traditional story parameters (Hassan 9) points in this direction, as does the prevalence of the labels 'anti-narrative' (Chatman 56-59; Prince, *Dictionary* 6) and 'anti-literature' (Dearlove, "Last Images" 117; Buning 102; Hassan 3) among both traditional narratologists and Beckett critics, as well as in M.-L. Ryan proposal of the term 'antinarrativity' (379-80)" (2002: 55-6).

Pertanto, secondo Alber, rispetto ad *'anti-mimetic'* è preferibile l'uso dell'aggettivo *'unnatural'*, dal momento che parrebbe essere un termine con maggior grado di permeabilità<sup>6</sup>.

Nonostante ciò, sembra comunque emergere una contraddizione in termini: Alber sembra ignorare che *'unnatural'* ha anch'esso un significato negativo, veicolato dal prefisso *'un-'* che rovescia e nega il senso del lessema al quale viene apposto. La situazione non cambia nemmeno in traduzione<sup>7</sup>: il *Dizionario Garzanti* (2009), ad esempio, propone gli aggettivi "innaturale, non naturale, contro natura; artificiale; anormale; disumano, mostruoso; inusuale, raro"<sup>8</sup>. Risulta evidente che, almeno nella nostra lingua, il senso di negatività veicolato dall'inglese *'unnatural'* rimane intatto.

Oltre a questo, un altro argomento che suggerirebbe una scelta terminologica diversa rispetto ad *'unnatural'* riguarda la natura della narrativa. Sembra infatti quantomeno inappropriato accostare un aggettivo negativo a concetti narratologici: se si definisce il prodotto della scrittura come *'unnatural'* si rischia infatti di negare con ciò stesso la letteratura come atto creativo.

A queste riflessioni va poi aggiunto un ulteriore ordine di problemi. Richardson (2006: 75, 77, 109, 139 *et al.*) evidenzia più volte nel suo studio la sterilità di un ragionamento di gusto strutturalista impostato su un principio dicotomico, dicotomia che però sembra proprio prendere forma nella sua teorizzazione. Richardson infatti ritiene che "we would be most effective as narrative theorists if we reject models that, based on categories derived from linguistics or natural narrative, insist on firm distinctions, binary oppositions, fixed hierarchies, or impermeable categories" (2006: 139). Nonostante ciò, non mostra alcuna riserva nell'impiego di un aggettivo che nega quel *'natural'* proposto da Fludernik. L'antitesi tra *'unnatural'* e la *natural narratology* di Fludernik è lampante; nell'attuale contesto della narratologia postclassica questa opposizione sembra richiamare pericolosamente le dicotomie che hanno caratterizzato la stagione strutturalista.

Pare perciò opportuno cercare una diversa e più adeguata definizione per questo nuovo approccio critico che non si richiami ad antinomie, che peraltro ne rivelano anche alcune debolezze dell'impianto teorico. Richardson ha più volte insistito sui concetti di oscillazione e fluttuazione quando discute di un nuovo modello più

<sup>6</sup> A questo riguardo, Jan Alber (2009b) sottolinea il fatto che il termine *unnatural* era già stato utilizzato, come sottocategoria, nella teorizzazione di anti-illusionismo proposta da Werner Wolf nel 1993.

<sup>7</sup> Peraltro, essendo questo un approccio teorico decisamente giovane la cui diffusione si limita ancora all'ambiente accademico americano, in Italia non è stato ancora divulgato e conseguentemente a tutt'oggi non esiste una terminologia equivalente e consolidata nella nostra lingua. Per questi motivi pare consigliabile, per il momento almeno, attenersi alla terminologia nella lingua originale pur con una serie di precisazioni necessarie.

<sup>8</sup> È stata consultata la versione online del dizionario. Il lemma si trova a questo indirizzo: <http://garzantilinguistica.sapere.it/it/traduzione/en/lemma/unnatural-enit?dizionario=enit>

duttile che renda possibile l'inclusione di testi solitamente marginalizzati dai modelli teorici classici:

One must be prepared to go far beyond if one is to have any hope of effectively describing the practice of Conrad, Joyce, Woolf, Faulkner, and Nabokov, to say nothing of Beckett and the more radical innovators associated with the *nouveau roman*, magic realism, and postmodernism. Narrative fiction is dynamic, mutable, subversive, and, above all, dialectical in its perpetual reconfiguring of adjacent genres and established practices. In its more innovative forms, its convention is to alter convention, its essence is to elude a fixed essence, and its nature is to seek out the unnatural (2006: 140).

Se la scelta del nome per questo approccio narratologico si rivela discutibile, l'intuizione di Richardson in merito alla ricerca di un nuovo paradigma quanto più possibile elastico e flessibile può esser certamente ritenuta uno dei tanti aspetti positivi dell'*unnatural narratology*. Nella sua 'sostanza', infatti, questo orientamento sembra davvero indispensabile per render conto delle narrazioni insolite.

#### III. 4. I vantaggi dell' *Unnatural Narrative Theory*

Considerando gli scopi della disciplina, la scelta dell'impalcatura critico-metodologica offerta dall' *unnatural narratology* comporta senza dubbio una serie di vantaggi. Infatti, nonostante le 'imperfezioni' dovute forse alla recente teorizzazione, questo approccio sembra essere decisamente più fertile rispetto ad altri.

Anzitutto, l'*unnatural narrative theory* consente il recupero di scritti a lungo ignorati dalla narratologia classica (mi riferisco, tra gli altri, a Genette in *Figures III*) proprio a causa delle loro caratteristiche che deviano dalla regola. Si rende quindi finalmente possibile un'interpretazione soddisfacente di opere o autori sui quali è stato scritto molto poco. Inoltre, l'approccio '*unnatural*' mette lo studioso in grado di fornire letture originali di romanzi che sembravano irrimediabilmente usurati da innumerevoli esegesi. L'*unnatural narratology* cerca infatti di offrire nuove prospettive ad opere sulle quali si è depositata nel corso degli anni una fitta coltre di studi critici. Non da ultimo, si potrà ricercare l'elemento '*unnatural*' anche in romanzi del tutto mimetici.

Sarebbe infatti un errore ritenere che l'*unnatural narrative theory* si occupi esclusivamente di testi postmoderni; significativamente, Jan Alber (2002, 2009b) sottolinea che "[u]nnaturalness of postmodernism is not a brand new phenomenon". Sarà quindi plausibile l'attualizzazione di testi 'dimenticati'. Parallelamente, si potrà procedere ad una puntuale valutazione del cospicuo numero di storici antecedenti

letterari del postmoderno, caratterizzati proprio dall'utilizzo di tecniche antimimetiche, come ad esempio le *Пестрые Сказки* [*Fiabe Variopinte* 1833] di Vladimir Fëdorovič Odoevskij o il *Tristram Shandy* di Laurence Sterne.

Questo modello teorico si dimostra quindi flessibile, in costante tensione verso la ricerca di tratti comuni tra fenomeni apparentemente slegati tra loro. Significativamente, Richardson instaura un paragone tra letteratura modernista e postmoderna, riscontrando una certa continuità tra le due espressioni culturali:

[a]ltogether, there is a close connection between the daring though subtle practices of the modernists and the more obvious techniques of later postmodernists (2006: 137).

Un simile presupposto sarà di vitale importanza, da un punto di vista diacronico, nella ricerca delle origini delle più originali tecniche postmoderne. Ad un livello generale, questo orientamento narratologico potrebbe contribuire alla ridefinizione di termini sui quali si è dibattuto a lungo.

### III. 5. L' *Unnatural Narrative Theory* e il personaggio

Essendo ancora in una prima fase di sviluppo, l'*unnatural narratology* non si è sinora occupata di studiare estensivamente tutti gli indici narrativi. I critici si sono infatti concentrati sul concetto di voce e sull'interpretazione in chiave cognitiva dei fenomeni *unnatural*<sup>9</sup>, ma manca ancora una trattazione esauriente sul personaggio. Nel *Dictionary of Unnatural Narratology*, disponibile online<sup>10</sup>, manca una definizione del termine 'personaggio letterario', cosa che conferma l'assenza di uno studio coerente su questo argomento. Per ipotizzare un nuovo modello del personaggio si dovrà allora passare in rassegna una serie di laconici accenni contenuti in modo non sistematico in alcuni saggi in cui il problema viene toccato soltanto tangenzialmente.

Richardson, che si è occupato altrove più approfonditamente della questione<sup>11</sup>, accenna brevemente all'importanza del nome associato al personaggio, constatando un cambiamento nella pratica del '*naming*': "[t]he first person narrator with a full name and clear identity in earlier fiction becomes one who implies pseudonymity" (2006: 2).

<sup>9</sup> Fludernik 2001; Lanser 2005; Nielsen 2004, 2006; Peel 1989; Richardson 2000; Shen 2001, per citarne alcuni.

<sup>10</sup> <http://nordisk.au.dk/forskning/forskningscentre/nrl/undictionary/>

<sup>11</sup> "Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory". In: *Modern Drama*, 40, 1997: 86-99. In questo articolo Richardson non presenta una teoria '*unnatural*' per il personaggio, ma si limita a fare il punto sullo stato degli studi, accennando timidamente alla possibilità di nuove prospettive.

L'assegnazione di un nome proprio al personaggio è un argomento di centrale rilevanza nel modello che si vorrebbe proporre; il rischio<sup>12</sup> della pseudonimia, messo in luce da Richardson, ne è effettivamente una caratteristica saliente.

Jan Alber, invece, fedele al suo interesse per il grado di divergenza del mondo fittizio rispetto a quello reale, si concentra proprio sulle differenze che intercorrono tra una figura umana in carne ed ossa e quelle che popolano i testi sperimentali:

[...] characters can do many things that would be impossible in the real world. For example, they may display mutually incompatible features (as in Caryl Churchill's play *Cloud Nine* [1979]) or they may torture their author because they consider him to be a bad writer (as in Flann O'Brien's novel *At Swim-Two-Birds* [1939]). (2009b)

Concentrandosi invece sulla figura del narratore<sup>13</sup>, Alber si sofferma sulle sue discrepanze con il mondo reale facendo leva sul concetto di 'antropomorfo', arrivando a sostenere che le narrazioni 'estreme' "radically deconstruct the anthropomorphic narrator, the traditional human character, or real-world notions of time and space" (2009a: 80). Tuttavia, "[u]nnatural narrators, for example, are not completely non-anthropomorphic. They are better understood as hybrid combinations of human and nonhuman features"<sup>14</sup> (2009a: 93).

In maniera simile, Per Krogh Hansen sottolinea l'importanza dell'artificialità del personaggio: "[o]bwohl wir Figuren bei der Lektüre durchaus als quasi-reale Personen erfahren, sollten wir nicht vergessen, dass sie Textkonstrukte sind, die mit den Mitteln der Sprache erzeugt werden"<sup>15</sup> (2008: 232).

Accogliendo il suggerimento di Hansen (2008: 235), per mettere in rilievo i tratti 'unnatural' del personaggio è utile ricorrere alla teoria dei mondi possibili formulata da Doležel. Di conseguenza, l'interpretazione del personaggio risulterà meno 'naturalizzata', in quanto strettamente vincolata alle norme che regolano il mondo finzionale:

[f]ictional worlds are possible worlds in that they are ensembles of nonactualized possible particulars—persons, states, events, and so on. Hamlet is not a man to be found in the actual world; he is a possible person inhabiting an alternative world, the fictional

<sup>12</sup> Si tratta di un rischio poiché la pseudonimia può talvolta portare alla confusione delle identità, sia tra personaggi fittizi che tra personaggi e persone reali.

<sup>13</sup> Narratore e personaggio sono due distinti concetti narratologici. Tuttavia, il narratore può essere considerato come un personaggio 'speciale'.

<sup>14</sup> Un esempio di "hybrid combinations of human and nonhuman" può essere il cane-narratore di *Sobač'e Serdce* (*Cuore di Cane*, 1925) di Michail Afanas'evič Bulgakov.

<sup>15</sup> Trad. It.: "anche se durante la lettura esperiamo i personaggi come se fossero persone quasi reali, non dobbiamo dimenticare che sono costruiti nel testo, generati attraverso il linguaggio".

world of Shakespeare's play. By expanding the universe of discourse, possible-worlds semantics gives legitimacy to the concept of fictional reference. The name 'Hamlet' is neither empty nor self-referential; it refers to an individual of a fictional world. As non-actualized possibles, all fictional entities are of the same ontological nature. Tolstoy's Napoleon is no less fictional than his Pierre Bezuchov, and Dickens's London no more actual than Carroll's Wonderland. A view which presents fictional persons as a mixed bag of 'real people' and 'purely fictitious characters' leads to serious theoretical difficulties, analytical confusions, and naive [*sic*] critical practice. The principle of ontological homogeneity is a necessary condition for the coexistence, interaction, and communication of fictional persons. It epitomizes the sovereignty of fictional worlds. (Doležel 1998b: 787-788).

Richardson, Alber e Hansen introducono alcuni concetti utili per la costruzione di un nuovo paradigma; anzitutto, va segnalato il processo di decostruzione radicale attraverso il quale passa il personaggio, uscendone profondamente cambiato. Inoltre, è interessante l'intuizione di un'ibridazione strutturale per la sua costruzione. In sostanza, questi elementi potrebbero costituire i semi per la nascita di un nuovo modello di personaggio letterario non semplicemente legato al postmoderno o ad un movimento in particolare.

### III. 6. Ulteriori precisazioni terminologiche. 'Liquido' versus 'unnatural'

Allo stato attuale, lo studio del personaggio nel contesto dell'*unnatural narrative theory* appare ancora solo abbozzato. All'interno di questo approccio si cercherà dunque di elaborare un nuovo modello da verificare nel corso della ricerca.

Idealmente, il nuovo statuto del personaggio, inquadrato nel contesto dell'*unnatural narrative theory*, si baserà su una nozione fondamentale che ne plasma forma e sostanza: la *liquidità*. Una simile scelta è dettata dalla volontà di impostare un nuovo paradigma narratologico che possa essere quanto più possibile elastico e flessibile. Sembra dunque più opportuno adottare una diversa terminologia, optando piuttosto per l'aggettivo 'liquido', un concetto mutuato dalla teorizzazione del postmoderno di Zygmunt Bauman (2000), e ripreso in tempi recenti anche da Remo Ceserani (2010). Come giustamente osserva Bauman:

[L]iquids, one variety of fluids, owe [their] remarkable qualities to the fact that their 'molecules are preserved in an orderly array over only a few molecular diameters' [...]. [L]iquids, unlike solids, cannot easily hold their shape. Fluids, so to speak, neither fix space nor bind time. While solids have clear spatial dimensions but neutralize the

impact, and thus downgrade the significance, of time (effectively resist its flow or render it irrelevant), fluids do not keep to any shape for long and are constantly ready (and prone) to change it; and so for them it is the flow of time that counts, more than the space they happen to occupy: that space, after all, they fill but 'for a moment'. [...] The extraordinary mobility of fluids is what associates them with the idea of 'lightness'. There are liquids which, cubic inch for cubic inch, are heavier than many solids, but we are inclined nonetheless to visualize them all as lighter, less 'weighty' than everything solid. We associate 'lightness' or 'weightlessness' with mobility and inconstancy: we know from practice that the lighter we travel the easier and faster we move (2000: 1-2).

L'idea di liquidità sembra prestarsi in maniera perfetta per le finalità del presente studio. Anzitutto, si adatta molto bene alle aspirazioni di questo modello, che vorrebbe essere versatile e proteiforme, in conformità alle richieste di Richardson: "it is necessary to remap strategies of narration in a more expansive and dialectical manner [...] [proposing] an alternative model that is more comprehensive and flexible" (1997: 77). Oltre a questo, ragionare in termini 'fluidi' permette di superare la situazione di *impasse* nella quale si trovano le teorie di Richardson e Fludernik, dovuta ad un atteggiamento 'strutturalista' che tende a ridurre le questioni ad opposizioni binarie. Si ovvia così, infine, allo spinoso problema terminologico che, come abbiamo visto, rende difficilmente traducibile e utilizzabile l'aggettivo '*unnatural*'. Nel caso dell'aggettivo 'liquido', invece del senso di negatività associato al primo termine, si accentuano le caratteristiche di dinamismo e flessibilità.

La rilevanza del concetto di 'liquidità' applicato al personaggio appare pertanto indubbia: in una figura liquida, *fluida*, la frammentazione della soggettività non viene più percepita come somma di elementi in netta contrapposizione, ma come convivenza omogenea in un'unica entità; si arriva quasi a cancellare i contorni che il realismo aveva delineato sul personaggio. A proposito della "general dissolution of the notion of a unified individual consciousness" (Richardson 2006: 113) sarà proficuo impostare la discussione sulla costruzione del personaggio in termini di *contaminazione*, *fusion*e, *permeabilità*, *mutabilità* e *mobilità*. È significativo che proprio in questi ultimi due termini si celi un'affinità tra il senso attribuito all'aggettivo '*unnatural*' e a 'liquido'. Parlando di *mutabilità* si può far riferimento alla struttura del personaggio. Ad esempio, nel primo romanzo di Sasha Sokolov *Школа для Дураков* Veta Arkad'evna Akatova è al contempo una prostituta, un ramo di acacia, una lettera dell'alfabeto e un binario del treno. Questa costruzione del personaggio è chiaramente '*unnatural*', poiché mostra una condizione che non trova riscontro nella realtà sensibile: una donna non può essere *anche* un oggetto, o un vegetale; si contraddice insomma il principio di verosimiglianza e di mimesi. Nondimeno, queste sono le caratteristiche salienti del

personaggio: esse coesistono e ne creano l'immagine. Perciò la costruzione del personaggio è *mutevole* in quanto, come un liquido è in grado di variare il suo stato.

Il personaggio può comportarsi come un liquido anche in altre occasioni. Ad esempio, quando è morto ma continua a 'vivere', come succede nella storia di Daniil Charms "Старуха" ("La vecchia", 1939). La vita dopo la morte è fisicamente e logicamente impossibile: poiché 'morto' significa 'non vivo' e 'vivo' significa 'non morto', un cadavere che si muove viola il principio di non contraddizione. In letteratura si possono trovare molti casi di *revenants* o di morti che parlano<sup>16</sup>; tuttavia, vale la pena sottolineare che in questo tipo di narrazioni viene tolta la cornice, la motivazione 'logica' che spiegherebbe il gesto<sup>17</sup>. In questo frangente è possibile parlare di *mobilità*: infatti, i movimenti del personaggio non sono arrestati dagli impedimenti imposti dalle leggi naturali. Al contrario, come liquidi questi personaggi evitano l'ostacolo, rendendo possibile in letteratura ciò che è impossibile nella vera vita.

In entrambi i casi, l'uso di una terminologia liquida ha reso possibile un'adeguata interpretazione di fenomeni pertinenti all'*unnatural narratology*, evitando le implicazioni negative poc'anzi discusse relative all'aggettivo '*unnatural*'. Come suggeriscono gli esempi trattati, il concetto di liquidità deve essere applicato alla teoria del personaggio come descrizione *metaforica* delle sue caratteristiche principali. Di conseguenza, il personaggio liquido non sarà *fisicamente* liquido, ma tali saranno le sue peculiarità. Nonostante ciò, è importante chiarire un aspetto in relazione al mio uso di 'liquido' come sostituto di '*unnatural*'. Il termine 'liquido' intende descrivere quegli stessi fenomeni studiati dall'*unnatural narratology*. Un personaggio liquido è un'entità che non può esistere (come ad esempio fantasmi, vampiri) e non può compiere determinate azioni (come ad esempio la narrazione *post-mortem*, screditare il proprio autore) nella vita reale. Inoltre, il personaggio liquido mostra una certa ambiguità nella sua costruzione, parallelamente ad un alto livello di artificialità.

### III. 7. Il modello 'sintetico' di Phelan: affinità e differenze

La discussione sull'artificialità come elemento costitutivo del personaggio liquido richiamerà sicuramente alla mente del lettore l'approccio retorico proposto da James Phelan. Nel suo *Reading People, Reading Plots* (1989) Phelan sviluppa un paradigma basato principalmente su tre componenti: il mimetico, che legge i

<sup>16</sup> Simili occorrenze sono particolarmente frequenti nella letteratura fantastica. Tuttavia, a questo proposito, si potrebbe discutere la questione della percezione dell'*unnaturalness* (perché di fatto si tratta comunque di gesti impossibili nella realtà) nel contesto di precisi generi letterari.

<sup>17</sup> Mi riferisco, ad esempio, al sogno, all'allucinazione, alla visione. Questi stati anomali possono giustificare, lasciando comunque un ragionevole dubbio, avvenimenti impossibili.



personaggi come “images of possible people” (1989: 2); il tematico, che si riferisce alla rappresentatività del personaggio; e il sintetico, che definisce i personaggi come costrutti artificiali. Phelan specifica inoltre che “the mimetic and thematic components may be more or less developed, whereas the synthetic component, though always present, may be more or less foregrounded” (1989: 3). Concordo con Phelan sul fatto che le dimensioni sintetiche “will always be synthetic functions because they will always have some role in the construction of the work” (1989: 14). Perciò la componente sintetica “cannot be eliminated” (1989: 14). Infatti, come giustamente osserva Phelan, “[p]art of being a fictional character [...] is being artificial [...], and part of knowing a character is knowing that he/she/(it?) is a construct” (1989: 2). Il tratto ‘sintetico’ è prevalente anche tra gli elementi costitutivi del mio modello liquido. In particolare, il nome e la costruzione intertestuale del personaggio possono essere considerati proprietà sintetiche poiché sono, in maniera più o meno evidente, architetture artificiali.

Nonostante ciò, si può ravvisare una differenza sostanziale che rende la ricerca di Phelan sostanzialmente diversa dalla mia proposta. Phelan si affida infatti alla retorica, dunque interpreta i testi in termini di “communicative transactions between author and reader” (1989: 207). Lo studioso stesso chiarisce questa posizione a più riprese:

where the structuralist seeks an objective view of the text, one which foregrounds the text as construct, the mimetic analyst takes a rhetorical view, one which foregrounds the text as communication between author and reader. Since I want my theory to account for the structure and effect of texts by accounting for such communication, I shall pursue the rhetorical (and mimetic) view here (1989: 8).

Ma si può davvero pensare che tutti i personaggi sono necessariamente coinvolti in atti comunicativi? C'è, ad esempio, comunicazione tra autore e lettore attraverso il protagonista di “Lessness” (1970)? Phelan, inoltre, si definisce indirettamente un “mimetic analyst”, e afferma di voler adottare un punto di vista ‘mimetico’ sul personaggio. Il modello liquido invece approccia il personaggio da un’angolazione *diametralmente opposta*, quella anti-mimetica, ‘unnatural’. Per impiegare la terminologia di Phelan, pare corretto situarlo in prossimità di una posizione ‘strutturalista’. Pur cercando “an objective view of the text” (Phelan 1989: 8), l’approccio ‘liquido’ va esplicitamente distinto da quello strutturalista e dalle sue letture miopi; in questa sede il personaggio non viene affatto considerato come una semplice funzione testuale.

### III. 8. Per uno statuto di personaggio 'liquido'

#### III. 8. 1. Il nome

Il primo elemento del modello liquido da considerare è il *nome* del personaggio. Infatti, come scrive Barthes, “[u]n nom propre doit être toujours interrogé soigneusement, car le nom propre est, si l’on peut dire, le prince des signifiants”<sup>18</sup> (1985: 335). Una simile scelta è guidata non solo dal fermo supporto fornito dalla teoria letteraria, che sancisce l’importanza di questo elemento, ma anche in virtù della sua pregnanza in un contesto ‘unnatural’. Una lettura ‘naturale’ prevede di considerare il nome unicamente come un indicatore che contrassegna una figura letteraria. Parallelamente, nel mondo reale<sup>19</sup>, il nome proprio è solamente un dato personale; quando un bambino nasce gli viene dato un nome per distinguerlo da altre persone, ma questo nome non ne rivela tratti caratteriali o comportamentali. Invece, da un punto di vista ‘unnatural’, l’analisi del nome del personaggio contribuisce ad enfatizzarne la struttura artificiale, evidenziandone quindi la natura finzionale. I nomi ‘parlanti’ abbondano nei romanzi, specialmente nelle narrazioni sperimentali postmoderne<sup>20</sup>. Questi nomi, che possono anche esistere nel mondo reale, vengono utilizzati con finalità e scopi precisi: dunque, non soltanto differenziano i personaggi, ma forniscono ulteriori informazioni su di loro, come accade in *Lolita* di Vladimir Nabokov (1955). Qui si incontra l’enigmatica Vivian Darkbloom, nel cui nome è nascosto sia il suo tratto principale (l’oscurità), sia una relazione genetica con l’autore: anagrammando nome e cognome si ottiene infatti Vladimir Nabokov.

Il nome del personaggio può anche essere considerato come un elemento liquido per via della sua costruzione. Si rifletta per un momento sulla struttura dell’acqua (Fig. 2): due atomi di idrogeno intrattengono un legame di covalenza con un unico atomo di ossigeno. Il bilanciamento è stabile, ma allo stesso tempo dinamico, poiché in equilibrio tra lo stato liquido e gassoso. In maniera simile, il nome del personaggio liquido è di solito connesso dinamicamente ad altre figure di carta che contribuiscono, secondo il principio dell’intertestualità, alla sua caratterizzazione. Infatti, nei romanzi liquidi

---

<sup>18</sup> Trad. It.: “un nome proprio deve sempre essere esaminato attentamente, poiché il nome proprio è, se così si può dire, il principe dei significanti” (Barthes 1991).

<sup>19</sup> Eccettuando alcune culture secondo cui il nome contiene già il destino del bambino. Già dai tempi dei romani, infatti, esisteva il detto ‘nomina sunt omina’.

<sup>20</sup> Si tratta in realtà di un fenomeno antichissimo.

l'identità del personaggio è ampiamente determinata dalla scelta del suo nome che spesso è ricco di significati e intertestualmente legato ad una miriade di altre figure (reali o finzionali). In questo senso, è utile introdurre la “fonction économique du Nom”<sup>21</sup> (1970: 101) teorizzata da Barthes. Barthes chiarisce che il nome in letteratura

c'est un instrument d'échange: il permet de substituer une unité nominale à une collection de traits en posant un rapport d'équivalence entre le signe et la somme: c'est un artifice de calcul qui fait qu'à prix égal la marchandise condensée est préférable à la marchandise volumineuse<sup>22</sup> (1970: 101).

Un simile ragionamento funziona ancor meglio se associato al concetto di liquidità: il flusso delle relazioni che unisce fluidamente un personaggio ad altri appartenenti a narrazioni diverse viene sintetizzato nella più agile e ristretta unità costituita dal nome. Un simile fenomeno non può accadere nella vita reale; il fatto che un determinato numero di persone condivide lo stesso nome o cognome non implica necessariamente che tra di loro vi sia alcuna relazione. Invece, quando più personaggi hanno in comune un elemento così significativo come il nome vale la pena approfondire la questione: difficilmente in letteratura questa scelta è casuale.

Se più personaggi condividono lo stesso nome, si potrebbe discutere proficuamente anche il concetto di *'blending'* (miscela) tra personaggi. In tal modo, si potrà cercare di stabilire fino a che punto un personaggio contribuisce alla caratterizzazione dell'altro non solo all'interno di un singolo testo narrativo, ma anche nell'opera di un autore nel suo complesso e addirittura nell'intero sistema letterario di una o più culture<sup>23</sup>. La *fluttuazione*, l'*oscillazione* racchiuse nella nozione di *blending* implicano anche un'*ambiguità*, e quindi una molteplicità interpretativa. Per citare un caso di *blending* all'interno della produzione di un singolo autore, ci si può ad esempio interrogare sul ruolo di Sebastian Knight nella caratterizzazione del Sebastian in *Look at the Harlequins!* (1974); pertanto, si riscontrerà un'indeterminazione di fondo nella formazione dell'identità del personaggio.

Estendendo la formulazione di Barthes, è possibile concludere che nei nomi appartenenti a personaggi liquidi la 'merce' è decisamente contenuta, mentre la quantità di informazioni è considerevolmente aumentata. Come corollario a questa

<sup>21</sup> Trad. It.: “funzione economica del nome”.

<sup>22</sup> Trad. It.: “è uno strumento di scambio: permette di sostituire un'unità nominale a una raccolta di tratti stabilendo un rapporto di equivalenza fra il segno e la somma: è un artificio di calcolo per cui a prezzo uguale la merce condensata è preferibile alla merce voluminosa” (Barthes 1973: 89).

<sup>23</sup> Basti pensare, ad esempio, alle figure di Amleto, Don Chisciotte o Don Giovanni, a come sono state sviluppate nelle culture di partenza e come sono state reinterpretate in riscritture appartenenti ad altri contesti.

enunciazione, si può procedere con un'ulteriore precisazione: la funzione economica del nome allude non solo alla liquidità, ma anche ad una certa *instabilità* nella costruzione del personaggio. Weinsheimer ha commentato questo fenomeno discutendo il caso di Frank C. Weston Churchill:

'Frank's' dual patronym can be explained mimetically by recourse to the fact of his adoption. However, as a segment of text the double name serves not to specify the character more precisely but to blur its boundaries. Is 'Frank' a 'Weston' or a 'Churchill'? Taken together 'Weston Churchill' indicates the duplicity of names, their separability from a character and their instability in designating a single individual (1979: 196).

### III. 8. 2. Artificialità

Il personaggio liquido è dunque proteiforme, definito da un secondo elemento, la sua *artificialità*, che può essere riscontrata non solo nel nome, ma anche nella sua costruzione intertestuale. Senza dubbio questa sua fabbricazione risente del *gioco combinatorio consapevole* da parte dell'autore, che trasgredisce apertamente le regole giocando con i confini del personaggio, per dimostrarne l'estrema elasticità. A sua volta, l'intertestualità pone la necessità di considerare la componente del *dialogismo*, anche come forma di riscrittura; di conseguenza, questo aspetto, caratterizzato da un'intrinseca interattività, impone il ripensamento globale di una nozione usurata come quella del personaggio.

Oltre a costituire un terreno fertile per le più innovative sperimentazioni, la riflessione sul nome e sull'artificialità del personaggio porta a prendere in considerazione un altro ordine di problemi: il personaggio liquido, posto al centro di mondi ontologici destabilizzati e destabilizzanti (spesso tramite la figura della *mise en abyme*) rischia di essere *instabile* per osmosi, come nel caso di *The Real Life of Sebastian Knight*. Qui, il narratore V. cerca di scrivere la biografia del fratellastro prematuramente morto, l'eponimo Sebastian Knight. Poco prima di morire, anche Sebastian pianificava di scrivere una biografia su un personaggio misterioso, un tale Mr. H., che a sua volta possiede numerose similarità con il reale autore del libro, Vladimir Nabokov. In questo romanzo, il collasso finale e l'implosione delle identità porta a mettere in discussione la plausibilità del personaggio, che viene ridotto ad una sorta di *pseudo* artificiale. Anche in questo caso, il fenomeno descritto entra nel raggio degli interessi dell'*unnatural narratology*: questi mondi finzionali sono infatti progettati in maniera tale da sfuggire ogni logica. Pur essendo caratterizzati da una

solida struttura interna, questi mondi continuano a (con)fondersi, creando situazioni irreali. Influenzato da questo movimento fluido, il personaggio diventa una creatura non particolarmente somigliante ad un essere umano e che, come un liquido, cambia il suo stato.

### III. 8. 3. Assenza

Il 'cambiamento di stato' del personaggio permette di introdurre il problema dell'*assenza*, terzo punto del modello liquido. Il personaggio può infatti essere inizialmente presente nella narrazione, per poi 'evaporare', diventando ancor più evanescente. Per spiegare questo fenomeno sarà utile ricorrere al concetto di '*denarration*'<sup>24</sup> proposto da Richardson (2001), strettamente legato alla nozione di '*self-erasure*' (auto-cancellazione) avanzata da Brian McHale (1987: 99-106). Nel racconto di Charms "Голубая Тетрадь N°10" ["Il Quaderno Azzurro N°10"], ad esempio, gli attributi appartenenti al personaggio vengono cancellati senza pietà nel corso della narrazione, creando un mosaico di assenze. In questo caso, l'artificialità del personaggio è sostituita da una 'poetica della riduzione' che è chiaramente '*unnatural*': il personaggio non può più esser considerato come un essere umano in quanto perde numerosi tratti costitutivi.

### III. 8. 4. Gesto

Il processo di cancellazione, di annichilimento del personaggio, indissolubilmente riferito al tema della morte, porta anche a considerare il quarto ed ultimo punto del modello proposto, ovvero il *gesto* irriverente. Per gesto 'irriverente' si intendono tutte quelle azioni legate al personaggio che deviano dalla convenzionalità, andando a creare situazioni fisicamente o logicamente impossibili. Nei romanzi 'liquidi' è proprio il personaggio a volersi elidere dalla narrazione (*self-erasure*), optando per

---

<sup>24</sup> Per *denarration* Richardson intende un tipo di "narrative negation in which a narrator denies significant aspects of her narrative that had earlier been presented as given" (2001: 168). Una definizione più completa e non strettamente legata alla figura del narratore si può trovare nel *Dictionary of Unnatural Narratology*: "[d]enarration occurs when events or aspects of a fictional world are negated or cancelled. It is an ontological rather than epistemological alteration: the narrator does not simply correct a misremembered fact or revise an incorrect judgment, but rather changes some part of the fictional world. An example of this would be: 'On June 8th it rained all day in Deauville. On June 8th it did not rain at all in Deauville.' Particularly interesting examples of denarration occur throughout Beckett's "Worstward Ho," near the beginning of Margaret Drabble's *The Waterfall*, and at the end of Ian McEwan's *Atonement*.

<http://nordisk.au.dk/forskning/forskningscentre/nrl/undictionary/>

un movimento centripeto (pertinente quindi al livello narrativo a cui appartiene) o centrifugo (fuga dal testo). Esempi di un gesto estremo centripeto sono riscontrabili nell'ultimo romanzo di Nabokov *The Original of Laura* (pubblicato postumo nel 2009), dove il protagonista maschile, il dottor Wild, preoccupato per la sua morte, decide di sperimentare una tecnica di 'auto-cancellazione'. In *Le Vol d'Icare* di Raymond Queneau [*Icaro Involato*, 1968], invece, si può riscontrare il secondo tipo di gesto estremo, caratterizzato da movimento centrifugo. Qui Icaro, un personaggio nel romanzo di Hubert (a sua volta personaggio del romanzo), fugge dalla dimensione testuale per esplorare il mondo del suo autore. Il comportamento di questi personaggi può essere adeguatamente descritto utilizzando una terminologia liquida, perché il loro movimento non viene arrestato dai limiti che governano il mondo reale.

Anche la vita postuma può essere ricordata come un esempio di gestualità irriverente, che inoltre implica la sostanziale assenza del personaggio, come visto in precedenza con l'esempio della vecchietta di Charms.

\*\*\*

I termini qui passati in rassegna (nome, artificialità, assenza, gesto) costituiranno i capisaldi del modello liquido, nonché i fulcri concettuali attraverso i quali si snoderà l'analisi a livello sincronico. Infatti, per verificare la correttezza della proposta, si rende necessaria un'analisi testuale non solo sincronica, ma anche diacronica. Attraverso questi elementi sarà inoltre possibile rintracciare le dinamiche che hanno portato allo sviluppo e alla 'canonizzazione' di determinate strategie narrative. La proposta si adatta bene anche un approccio interdisciplinare, poiché permette di prendere in considerazione, oltre al romanzo, anche testi teatrali. Per converso, l'ampliamento del ventaglio di possibilità e prospettive conferisce energia ancor maggiore alla teoria.

L'adozione di un modello liquido renderà possibile un'analisi che non sia dominata da un tentativo di naturalizzazione del testo; al contrario, ne metterà in risalto le peculiarità e l'originalità. Ricordando le parole di Alber, "[o]ne should allow this limbo world to seep into the 'real world' and not attempt to explain this different counterworld by means of 'real world' knowledge" (2002: 70). Una simile immagine, che significativamente evoca il concetto di liquidità, chiarisce l'importanza di uno studio incentrato sull'universo finzionale creato nell'opera letteraria, che allo stesso tempo recupera in maniera funzionale alcuni elementi relativi al mondo reale, utili per l'interpretazione. Il potenziale disorientamento che ne deriva, nonché la caratteristica di aperta resistenza alla realtà e ai metodi che tentano una 'naturalizzazione' degli elementi problematici, costituiscono un impedimento non indifferente per una corretta

interpretazione; pertanto, bisognerà prestare la massima attenzione ad ogni dettaglio esibito dal testo, nonché avere una particolare cura nel commento critico, specialmente in un momento come quello attuale in cui l'*unnatural narrative theory* risulta ancora in fase di definizione e di rodaggio.

Seguendo la logica *bottom* → *up*, ovvero dal testo alla teoria, sarà possibile esaminare gli scritti partendo dai termini chiave sopra elencati, per trarre conclusioni che permetteranno non solo di ridefinire una fondamentale nozione a lungo messa in secondo piano come quella di personaggio, ma anche di verificare il nuovo, flessibile modello di personaggio in grado di includere un'aggiornata mappatura delle strategie narrative correlate (Fig. 1).

Il necessario punto di partenza sarà quindi l'analisi testuale caratterizzata dal "*close-reading*" del testo che già Vladimir Nabokov nelle sue *Lectures on Russian Literature* esaltava come miglior pratica possibile per arrivare a delibare meglio il vero gusto della letteratura:

Literature, real literature, must not be gulped down like some potion which may be good for the heart, or good for the brain, the brain, that stomach of the soul. Literature must be taken and broken to bits, pulled apart, squashed, then its lovely reek will be smelt in the hollow of the palm, it will be munched and rolled upon the tongue with relish. Then and only then its rare flavour will be appreciated and its true worth and the broken and crushed parts will come again together in your mind and disclose the beauty of a unity to which you will have contributed something of your own blood (1981: 105).

Un simile trattamento del testo viene suggerito anche da Richardson: "such an inductive approach is essential because many extreme forms of narration seem to have been invented precisely to transgress fundamental linguistic and rhetorical categories" (2006: ix). Dall'analisi con la lente d'ingrandimento di ogni minimo aspetto significativo, prestando attenzione al punto in cui si collocano questi elementi nel testo, si passerà al commento degli effetti peculiari che creano, cercando di capire se e come vengono trasgredite le regole del mondo reale, considerandone anche le implicazioni ideologiche e filosofiche.

Una volta portata a termine l'analisi, sarà possibile ritornare su questo schema provvisorio, per verificare gli aspetti di questa teoria che hanno retto. Qualora invece il modello non si fosse rivelato adeguato, si cercherà di capirne i motivi ed eventualmente procedere apportando le modifiche del caso.

<b>Statuto Liquido del Personaggio</b>	<b>Nome</b> ( <i>blending</i> , contaminazione, fusione, oscillazione)
	<b>Artificialità</b> (ibridismo, gioco consapevole, plausibilità)
	<b>Assenza</b> (cancellazione, morte, implosione, collasso)
	<b>Gesto</b> (fuga dal testo, dichiarazione di autonomia/passività nei confronti dell'autore, marionetta)

Fig. 1. Modello provvisorio per uno statuto 'liquido' del personaggio.

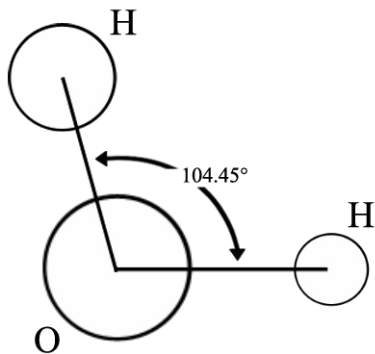


Fig. 2. La struttura molecolare dell'acqua.



## **IV. IL 'MODELLO' BRITANNICO. FLAUBERT'S PARROT DI JULIAN BARNES**

### **IV. 1. Considerazioni introduttive. I precursori del postmoderno**

La letteratura postmoderna, strettamente dipendente da espedienti quali la frammentazione, il paradosso, l'ironia e l'inaffidabilità del narratore, viene generalmente interpretata come una reazione alle idee che caratterizzavano il Modernismo. Nonostante ci sia poco accordo sulle caratteristiche generali del fenomeno, si può riscontrare una certa uniformità di pensiero a livello critico nel collocarne la nascita in ambito anglo-americano<sup>1</sup>. Grazie al lavoro degli studiosi che si concentrano sulla produzione 'occidentale' per formulare e sostenere le proprie teorie, le opere provenienti da questo contesto linguistico e culturale diventano i grandi 'modelli' del postmoderno. Vi è invece scarsa attenzione per ciò che succede al di là della cortina di ferro: il panorama letterario sovietico appare dominato unicamente dall'imperante Realismo Socialista, segretamente screziato da nuove forme espressive che puntano al rinnovamento attraverso il gesto irriverente (e connotato politicamente) di riappropriazione del proprio passato.

In relazione al postmoderno, la critica anglo-americana pare dunque chiudersi nel proprio ambito linguistico e 'temporale', ignorando quanto accade nel resto del mondo e prestando poca attenzione all'influsso delle avanguardie moderniste o di opere precedenti. A questo proposito, nel saggio "Literature of Replenishment" (1979) John Barth esprime la necessità di mantenere un certo legame con il passato, pur avendo manifestato il desiderio di novità rispetto al modernismo in "The Literature of Exhaustion"<sup>2</sup> (1967):

My ideal Postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates either his 20th-century Modernist parents or his 19th-century premodernist grandparents. He has the first half of our century under his belt, but not on his back. Without lapsing into moral or artistic simplism, shoddy craftsmanship, Madison Avenue venality, or either false or real naiveté, he nevertheless aspires to a fiction more democratic in its appeal than such late-Modernist marvels as Beckett's *Texts for Nothing...* The ideal

---

<sup>1</sup> Utilizzo qui l'etichetta anglo-americano in un'ottica di contrapposizione con il mondo slavo. Naturalmente, il postmoderno americano è un fenomeno piuttosto differente da quello britannico.

<sup>2</sup> Peralto in questo articolo Barth non manca di mostrare la sua ammirazione per Nabokov; Beckett, Borges e Nabokov sono per lui "just about the only contemporaries of [his] reading acquaintance mentionable with the 'old masters' of twentieth century fiction" (Barth 1997: 67).

Postmodernist novel will somehow rise above the quarrel between realism and irrationalism, formalism and 'contentism,' pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction... (Barth 1997: 203).

Rispetto ai rapporti del postmoderno con il passato, l'atteggiamento di Barth sembra essere abbastanza neutrale; tuttavia, la sua posizione, e quella della critica in generale, risulta abbastanza sorprendente se si prendono in considerazione i vari studi dei formalisti russi, e in particolare di Šklovskij<sup>3</sup>, circa l'evoluzione della prosa in ambito europeo proprio a partire dai testi come *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759) di Laurence Sterne, il *Don Juan* [*Don Giovanni*, 1818-1824] di Byron, il *Sartor Resartus* (1831) di Thomas Carlyle e *At Swim Two Birds* (1939) di Flann O'Brien.

Un simile approccio da parte della critica anglo-americana costituisce una differenza sostanziale se rapportato a quanto avviene in ambito slavo. Infatti, nella Russia pre- e post- rivoluzionaria, così come in Polonia, le avanguardie andranno a costituire un fertilissimo *humus* per le successive produzioni degli anni Settanta e, in seguito, della fase post-sovietica. Eppure le avanguardie europee mostrano significative affinità con il postmoderno, a partire da quella pratica di riscrittura che riprende il 'vecchio', ovvero i classici della tradizione, come ad esempio *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [*Don Chisciotte della Mancia*, 1605] di Cervantes o il *Decameron* (1349-1351) del Boccaccio, per sottoporre a sperimentazione alcune delle loro caratteristiche strutturali.

Similmente al postmoderno, infatti, il Dadaismo celebra il caos, il ruolo del caso, la parodia, il gioco, mettendo continuamente in discussione il ruolo dell'artista. Nel 1920 Tristan Tzara già proponeva una strategia compositiva che sarà praticata dagli scrittori postmoderni:

POUR FAIRE UN POEME DADAÏSTE:

Prenez un journal.

Prenez des ciseaux.

Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.

Découpez l'article.

Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.

Agitez doucement.

Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre dans l'ordre où elles ont quitté le sac.

Copiez consciencieusement.

Le poème vous ressemblera.

<sup>3</sup> Si ricordi, tra gli altri, il suo saggio sul *Tristram Shandy* "*Тристрам Шенди* Sterne и теория романа" ["*Tristram Shandy* di Sterne e la teoria del romanzo", 1921].

Et vous voilà 'un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire'<sup>4</sup>.

In queste righe emerge con chiarezza la consapevolezza che non c'è più niente di nuovo da inventare, tutto ormai è stato detto; per creare qualcosa di originale è necessario affidarsi al *gesto* dell'artista che, in maniera più o meno arbitraria, riscrive, assembla, monta a partire dal già noto. In questo senso, come mette in evidenza anche la composizione di Tzara, va segnalata l'importanza del *collage*, tecnica ampiamente utilizzata da Max Ernst e in seguito adottata dai surrealisti<sup>5</sup>. Significativamente, la stessa pratica verrà impiegata anche da Konstantin Vaginov per la costruzione del suo personaggio artificiale, e da Tadeusz Kantor in ambito teatrale. Al motivo del *ready made* va affiancato un altro gesto dell'artista: l'automatismo. Nelle parole di Tzara questa particolare tipologia di azione è ben visibile attraverso l'uso del modo verbale imperativo, che regola anche la costruzione stessa della composizione: similmente ad un manuale di istruzioni, vengono enumerati i gesti da compiere meccanicamente per la creazione di un'opera. Questo elenco può essere virtualmente seguito da chiunque, e ripetuto all'infinito. André Breton, ad esempio, farà ricorso alla scrittura automatica per la stesura del suo secondo romanzo *Nadja* (1928, ed. def. 1963); le opere di Breton saranno inoltre corredate da un apparato fotografico, volto a rimpiazzare con intento parodico le pesanti e minuziose descrizioni realiste. L'elemento del gioco è dunque centrale in queste pratiche innovative, come lo è nei romanzi modernisti *Finnegans Wake* (1939) di Joyce o in *Orlando* (1928) di Virginia Woolf, in cui la solidità mimetica del personaggio viene sfaldata.

Superata la fase 'modernista', la componente ludica della composizione artistica diventa più marcata, manifestando le sue più eccentriche realizzazioni nel teatro di fine anni Sessanta, ad esempio nel cosiddetto 'Theatre of the Absurd', per usare l'espressione coniata da Martin Esslin (1961). Basti ricordare a questo proposito l'eccentrica produzione di un altro irlandese, Samuel Beckett, che attraverso scritti teatrali e in prosa, per approdare infine ai radiodrammi, mette in scena quelli che possono essere considerati gli esperimenti più estremi sul personaggio, in violenta collisione con una tipologia di rappresentazione mimetica, come confermano le parole di Hans-Peter Wagner:

---

<sup>4</sup> Trad. It.: "Per fare un poema dadaista. Prendete un giornale. Prendete delle forbici. Scegliete nel giornale un articolo che abbia la lunghezza che contate di dare al vostro poema. Ritagliate l'articolo. Ritagliate quindi con cura ognuna delle parole che formano questo articolo e mettetele in un sacco. Agitate piano. Tirate fuori quindi ogni ritaglio, uno dopo l'altro, disponendoli nell'ordine in cui hanno lasciato il sacco. Copiate coscienziosamente. Il poema vi assomiglierà. Ed eccovi 'uno scrittore infinitamente originale e d'una sensibilità affascinante, sebbene incompresa dall'uomo della strada'". Apparso sulla rivista *Littérature*, 15, Luglio-Agosto 1920, p. 18.

<sup>5</sup> Utilizzata peraltro già dai cubisti Braque e Picasso in Francia, poi da Rodčenko in Russia.

Mostly concerned with what he saw as impossibilities in fiction (identity of characters; reliable consciousness; the reliability of language itself; and the rubrication of literature in genres) Beckett's experiments with narrative form and with the disintegration of narration and character in fiction and drama won him the Nobel Prize for Literature in 1969. His works published after 1969 are mostly meta-literary attempts that must be read in light of his own theories and previous works and the attempt to deconstruct literary forms and genres.[...] Beckett's last text published during his lifetime, *Stirrings Still* (1988), breaks down the barriers between drama, fiction, and poetry, with texts of the collection being almost entirely composed of echoes and reiterations of his previous work [...] He was definitely one of the fathers of the postmodern movement in fiction which has continued undermining the ideas of logical coherence in narration, formal plot, regular time sequence, and psychologically explained characters (Wagner 2003: 194).

Sia la letteratura moderna che quella postmoderna rappresentano dunque un radicale spostamento d'asse rispetto al realismo ottocentesco, soprattutto dal punto di vista della costruzione del personaggio; abbandonando una tipologia di caratterizzazione 'esterna', ci si concentrerà invece sul soggettivismo e sulla disintegrazione della plausibilità del personaggio in termini mimetici. Sarà particolarmente evidente nelle narrazioni postmoderne, come *The Sot-Weed Factor* (1960) e *Lost in the Funhouse* (1968) di John Barth, *V.* (1963), *The Crying of Lot 49* (1966), *Gravity's Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon, e *Slaughterhouse-Five* (1969) di Kurt Vonnegut, una marcata frammentarietà, una predilezione per personaggi 'monodimensionali', in apparenza 'piatti', spesso ripresi in modo più o meno esplicito da altre opere letterarie.

Rimane tuttavia ancora da chiarire il complesso rapporto tra moderno e postmoderno, che nemmeno la critica è riuscita a risolvere in maniera uniforme<sup>6</sup>; è evidente, infatti, che molte tecniche sperimentate dal modernismo vengono utilizzate anche da scrittori postmoderni.

Oltre a questo, si pone un ulteriore problema metodologico riguardante la collocazione di opere 'ambigue', poste a cavallo tra i due periodi, ad esempio *The Recognitions* (1955) di William Gaddis, *The Cannibal* (1949) di John Hawkes, o *Lolita* (1955) di Vladimir Nabokov. Assieme a Jorge Luis Borges, considerato uno dei 'padri' del postmoderno nonostante fosse attivo già negli anni Venti, Nabokov rientra tra gli artisti che più hanno influito nella creazione dell'estetica postmoderna in ambito anglo-americano.

---

<sup>6</sup> È sufficiente pensare ai variegati approcci proposti cfr., ad esempio, la posizione di Wagner (2003) e quella di McHale (1987).

Sulla base di queste premesse, l'impiego del concetto di liquidità, così come concepito da Bauman nel contesto polacco, potrebbe portare notevoli vantaggi, soprattutto in termini di comparazione tra opere che mostrano caratteristiche tecniche estremamente affini. Una simile prospettiva potrebbe aprire alla ridefinizione di dei due concetti di moderno e postmoderno; ad un'idea di netta rottura si preferisce quindi prediligere una lettura di continuità fluida tra le tipologie sperimentali omogenee, tenendo sempre come punto fermo il dato oggettivo della profonda differenza che separa i due fenomeni. Se infatti si può riscontrare una certa costanza nell'utilizzo di determinate tecniche, si deve necessariamente segnalare il fatto che, a differenza dell'ambito slavo, il postmoderno anglo-americano non si rende prosecutore delle sperimentazioni moderniste.

L'analisi testuale che segue, principalmente volta ad applicare il modello di personaggio liquido su *Flaubert's Parrot* (1984) di Julian Barnes<sup>7</sup>, cercherà di mettere in evidenza le caratteristiche essenziali che hanno portato il romanzo in oggetto ad essere considerato uno dei più significativi del postmoderno. Una simile scelta è quindi motivata non soltanto dal fatto che, a livello critico, Barnes venga considerato unanimamente "as [a] post-modernist writer because his fiction rarely either conforms to the model of the realist novel or concerns itself with a scrutiny of consciousness in the manner of modernist writing" (Childs 2005: 86), ma anche dalle parole che l'autore stesso spende sul suo romanzo:

I thought of *Flaubert's Parrot* when I started writing it as obviously an unofficial and informal, unconventional sort of novel – an upside down novel, a novel in which there was an infrastructure of fiction and very strong elements of non-fiction, sometimes whole chapters which were nothing but arranged facts (Barnes 2002: 259).

Sarà proprio per queste sue caratteristiche – eccentricità, intento di sovversione nei confronti delle regole e delle convenzioni letterarie, "impeto decostruttivo totalizzante" (Ascari 2009: 51), *pastiche*, ironia – che *Flaubert's Parrot* viene qui considerato come *case study* per il 'postmoderno' di ambito britannico. In quanto esempio evidente di 'postmoderno', quest'opera si rivelerà utile per verificare il modello di personaggio liquido, e per questo motivo, nonostante da un punto di vista cronologico si collochi successivamente rispetto agli altri romanzi presi in esame, verrà analizzato prima.

---

<sup>7</sup> Julian Barnes (1946-) ha di recente vinto il 'Booker Prize' (2011) per il suo libro *The Sense of an Ending*. Per questo premio era già stato finalista per tre volte: nel 1984 per *Flaubert's Parrot*, nel 1998 per *England, England* e nel 2005 per *Arthur e George*. Ha inoltre scritto romanzi polizieschi sotto lo pseudonimo di Dan Kavanagh.

Una volta dimostrata l'efficacia del modello, sarà possibile concentrarsi sul rapporto che *Flaubert's Parrot* intrattiene con la poetica nabokoviana, in modo da profilare un quadro di continuità tra le due esperienze.

## IV. 2. Analisi Testuale: *Flaubert's Parrot* di Julian Barnes.

### IV. 2. 1. Prove tecnico-fonetiche: il nome e l'errore

Già nell'elemento paratestuale è possibile ottenere un'indicazione sul nome del personaggio principale attorno al quale ruota la narrazione: Gustave Flaubert (1821-1880). *L'incipit* del romanzo rafforza l'impressione di trovarsi di fronte alla presenza monolitica, letteralmente statuaria di un colosso della letteratura; il narratore, Geoffrey Braithwaite, inaugura il suo racconto parlando del monumento raffigurante lo scrittore:

Let me start with the statue: the one above, the permanent, unstylish one, the one crying cupreous tears, the floppy-tied, square-waistcoated, baggy-trouserred, straggle-moustached, wary, aloof bequeathed image of the man. Flaubert doesn't return the gaze. He stares south from the place des Carmes towards the Cathedral, out over the city he despised, and which in turn has largely ignored him. The head is defensively high: only the pigeons can see the full extent of the writer's baldness (Barnes 2009: 11)<sup>8</sup>.

Le aspettative vengono però subito disilluse: invece di vedere attraverso le parole l'imponenza di questa figura, il lettore deve confrontarsi con uno sguardo che lo ignora, così come la sua stessa città ha ignorato lui. Come se non bastasse, viene rapidamente aggiunto alla narrazione un dettaglio dal gusto decisamente ironico: grazie ad un punto di vista privilegiato, i piccioni sono gli unici che possono osservare appieno la fronte alta della statua, nonché la sua calvizie. L'irriverenza nella descrizione del personaggio, presentato attraverso una delle sue tante manifestazioni 'fisiche', smorza rapidamente i sentimenti di reverenza nei confronti di uno scrittore canonico.

Man mano che la narrazione procede, la 'pesantezza' iniziale della figura si alleggerisce gradualmente, grazie anche alle 'variazioni a tema' che vengono proposte a proposito del nome. Anzitutto, il nome di Flaubert si moltiplica nello spazio: nel testo si trovano una "Avenue Gustave Flaubert", uno snack-bar "Le Flaubert", persino un' "Ambulance

<sup>8</sup> Tutte le citazioni estrapolate da questo romanzo vanno riferite alla seguente edizione: Barnes, J. (2009) *Flaubert's Parrot*. London: Vintage.

Flaubert” (Barnes 2009: 18), per poi ritrovare, poco dopo, un altro bar “Le Flaubert” (Barnes 2009: 20). Il personaggio, dunque, che essendo morto è assente dalla scena della narrazione, è presente nel testo attraverso i nomi che vengono attribuiti a luoghi a loro volta collegati alla sua esistenza. Il fatto che un bar o un’ambulanza possano chiamarsi allo stesso modo del grande autore inevitabilmente trasmettono un senso di giocosa ironia, quel “modern mode: either the devil’s mark or the snorkel of sanity” (Barnes 2009: 155) che diventa una delle cifre testuali, nonché uno dei motivi principali per il quale questo romanzo viene considerato un modello di letteratura postmoderna. L’elemento ironico legato al nome viene ripreso anche in occasione della narrazione di un divertente episodio accaduto realmente nella vita di Flaubert:

The first time Flaubert saw his name advertised – as the author of *Madame Bovary*, shortly to be serialised in the *Revue de Paris* – it was spelt Faubert. [...] As he pointed out to Bouilhet, the *Revue’s* version of his name was only a letter away from an unwanted commercial pun: Faubet being the name of a grocer in the rue Richelieu, just opposite the Comédie-Française. ‘Even before I’ve appeared, they skin me alive’ (Barnes 2009: 83).

Simili sbagli possono capitare nella vita reale: in questo senso, l’elemento ironico potrebbe non essere considerato come indice di *unnaturalness* nella rappresentazione del personaggio. D’altra parte, però, va sottolineato l’aspetto della sostituzione, dell’errore, che consentono ad un’attività commerciale di entrare a pieno titolo nella caratterizzazione del personaggio, come un tassello di mosaico che contribuisce a crearne un’immagine ‘cubista’.

Nel quattordicesimo capitolo, nella sezione intitolata “Phonetics”, la speculazione sul nome del protagonista viene unita anche ad una riflessione sulla derivazione del nome di altri personaggi, posti ad un differente livello diegetico, creando una sottile rete di corrispondenze tra *fiction* e mondo reale:

- a) The co-proprietor of the Hôtel du Nil, Cairo, where Flaubert stayed in 1850, was called Bouvaret. The protagonist of his first novel is called Bovary; the co-protagonist of his last novel is called Bouvards. In his play *Le Candidat* there is a Comte de Bouvigny; in his play *Le Château des cœurs* there is a Bouvignard. Is this all deliberate?
- b) Flaubert’s name was first misprinted by the *Revue de Paris* as Faubert. There was a grocer in the rue Richelieu called Faubet. When *La Presse* reported the trial of Madame Bovary, they called its author Foubert. Martine, George Sand’s *femme de confiance*, called him Flambart. Camille Rogier, the painter who lived in Beirut, called him Folbert: ‘Do you get the subtlety of the joke?’ Gustave wrote to his mother. (What is the joke? Presumably a dual-language rendering of the novelist’s self-image: Rogier was calling him Crazy

Bear.) Bouilhet also started calling him Folbert. In Mantes, where he used to meet Louise, there was a Café Flambert. Is this all coincidence?

- c) According to Du Camp, the name Bovary should be pronounced with a short o (as in brother). Should we follow his instruction; and if so, why? (Barnes 2009: 178)

Prodotto in un contesto che mette in rilievo le potenzialità fonetiche e morfologiche del nome<sup>9</sup>, l'inevitabile scambio tra letteratura e realtà procede in parallelo con una caratterizzazione composita e antimimetica del protagonista, Flaubert, che si ritrova a coesistere fluidamente in uno spazio finzionale assieme ai *suoi* personaggi, i quali dovrebbero essere invece collocati in uno spazio narrativo *altro*. Si realizza quindi un sostanziale appiattimento di questa figura realmente esistita, ridotta ad essere personaggio di carta al pari delle sue invenzioni. Nondimeno, va sottolineato il sostanziale parallelismo tra i punti a) e b): così come in letteratura coesistono diverse varianti di uno stesso nome (creando un complesso intreccio genetico), così può accadere nella vita reale, *per errore*. Nel primo caso, il narratore si chiede fino a che punto si tratti di una scelta; nel secondo caso, invece, si interroga sul ruolo delle coincidenze. Realtà e finzione sono quindi posti in un rapporto di stretta affinità, che però si rivela essere anche stridente. Il risultato è comunque univoco: attraverso le 'varianti' del nome si verifica una proliferazione di immagini distorte dell' 'originale', Flaubert.

L'inversione di prospettiva avvenuta in apertura del romanzo con la descrizione ironica della statua si ripete specularmente non soltanto nel sapiente sfruttamento delle potenzialità insite nel nome del personaggio, ma si verifica soprattutto nel corso delle indagini svolte dal narratore.

#### IV. 2. 2. *Il segno vuoto.*

Chi si cela dietro l'imponente nome di Gustave Flaubert? In linea con le caratteristiche del romanzo postmoderno, che risente profondamente delle implicazioni derivanti dal principio di indeterminazione di Heisenberg in fisica

---

<sup>9</sup> In questo senso si potrebbe spiegare l'avversione mostrata dal narratore nei confronti dei surrogati dei nomi, molto in voga nel romanzo postmoderno: "No novels in which the narrator, or any of the characters, is identified simply by an initial letter. Still they go on doing it!" (Barnes 2009: 99). In realtà, Braithwaite è critico sulla portata 'rivelatoria' del nome ai fini della sua indagine su Flaubert e sul suo pappagallo: "I told you my name: Geoffrey Braithwaite. Has that helped? A little; at least it's better than 'B' or 'G' or 'the man' or 'the amateur of cheeses'. And if you hadn't seen me, what would you have deduced from the name?" (Barnes 2009: 102) In seguito a questa affermazione, infatti, viene enumerata una serie di possibili deduzioni che si rivelano praticamente tutte errate. Tuttavia, il romanzo mostra chiaramente un'attenzione particolare per questo aspetto.



quantistica<sup>10</sup>, alla fine del romanzo emerge chiaramente l'impossibilità di riprodurre la complessità del reale attraverso un unico discorso conoscitivo (o 'grande narrazione', per ricordare la posizione di Jean-François Lyotard). Questo senso di incertezza, che viene tradotto su molteplici livelli del romanzo, è ben esemplificato da un commento di Braithwaite:

I like these out-of-season crossings. When you're young you prefer the vulgar months, the fullness of the seasons. As you grow older you learn to like the in-between times, the months that can't make up their minds. Perhaps it's a way of admitting that things can't ever bear the same certainty again (Barnes 2009: 83).

Similmente a quanto avviene in *The Real Life of Sebastian Knight*, il narratore si mette sulle tracce dell'autore preferito, Flaubert, cercando in alcuni passaggi del romanzo di scriverne addirittura la biografia<sup>11</sup>. Tuttavia, si dovrà scontrare con una sostanziale assenza di informazioni relative all'autore che porteranno il nome 'Flaubert' a risuonare come un guscio vuoto. Non solo dunque il protagonista del romanzo è concretamente assente dalla narrazione, ma lo è ancor di più proprio perché la ricerca di informazioni sul suo conto non produce risultati tangibili. L'impresa è già in partenza destinata al fallimento, se si tiene conto delle parole di Braithwaite sul genere biografico:

You can define a net in one of two ways, depending on your point of view. Normally, you would say that it is a meshed instrument designed to catch fish. But you could, with no great injury to logic, reverse the image and define a net as a jocular lexicographer once did: he called it a collection of holes tied together with string. You can do the same with a biography. The trawling net fills, then the biographer hauls it in, sorts, throws back, stores, fillets and sells. Yet consider what he doesn't catch: there is always far more of that (Barnes 2009: 38).

Una ricerca di tipo biografico risentirà sempre di una carenza di notizie, ciò che emerge è solo una piccola parte di quanto realmente accaduto. Nel caso del nostro 'biografo', poi, le informazioni sembrano davvero rifuggire: ad esempio, l'incontro inizialmente promettente con Ed Winterton, un critico letterario interessato all'opera di Edmund

<sup>10</sup> "Nell'ambito della realtà le cui connessioni sono formulate dalla teoria quantistica, le leggi naturali non conducono quindi ad una completa determinazione di ciò che accade nello spazio e nel tempo; l'accadere (all'interno delle frequenze determinate per mezzo delle connessioni) è piuttosto rimesso al gioco del caso" (Heisenberg 2002: 134).

<sup>11</sup> Secondo Ascari questo romanzo rappresenta una "virtuosistica partitura di variazioni sul tema della biografia" (Ascari 2009: 51).

William Gosse (1849-1928), si rivelerà decisamente deludente. In seguito a un primo, fortuito contatto, Winterton si rifà vivo dicendo al narratore di essere entrato in possesso di un carteggio che poteva esser per lui di un certo interesse, contenente le lettere di Flaubert e Julie Herbert. Al secondo appuntamento lo studioso espone il contenuto delle lettere, essendo impossibilitato a mostrarle fisicamente poiché, in ottemperanza ad un'indicazione di Flaubert contenuta in quelle stesse lettere, le aveva in precedenza bruciate. Questa corrispondenza, che poteva costituire un preziosissimo aiuto dal punto di vista della ricostruzione biografica, non è altro che un ennesimo zero cerchiato attorno alla ricerca del narratore.

Ma Winterton avrà detto la verità? Non avendole mai viste, Braithwaite sarebbe giustificato nel credere di aver incontrato un portentoso fabulatore<sup>12</sup>, come conferma un'altra istruzione posta da Flaubert: “[i]f anyone ever asks you what my letters contained, or what my life was like, please lie to them. Or rather, since I cannot ask you of all people to lie, just tell them what it is you think they want to hear” (Barnes 2009: 48). Flaubert chiede quindi al suo ipotetico ‘esegeta’ di mentire sui fatti riguardanti la sua vita; così effettivamente fa Winterton. Estendendo il ragionamento, lo stesso si potrebbe pensare del narratore, che in più punti del testo mostra la sua inaffidabilità<sup>13</sup>, nonostante le frequenti rassicurazioni sulla sua competenza e onestà.

Proseguendo sulla linea malsicura tracciata da Braithwaite, anche la testimonianza della nipote di Flaubert, Caroline, si rivela inconsistente, o per lo meno non corretta: si

<sup>12</sup> ‘Fabulation’ è un termine introdotto da Robert Scholes nel suo studio *The Fabulators* (1967). Nel 1979 Scholes scriverà che in quegli anni “the positivistic basis for traditional realism had been eroded, and [...] reality, if it could be caught at all, would require a whole new set of fictional skills” (Scholes 1979: 4). In questo contesto si inserisce il concetto di affabulazione, che David Lodge (1971) intende come pura sperimentazione. Si tratta della direzione opposta al realismo in letteratura, un bivio questo davanti al quale si trova lo scrittore postmoderno negli anni Settanta. Nelle parole di Lodge, gli affabulatori “play tricks on their readers, expose their fictive machinery, dally with esthetic paradoxes, in order to shed the restricting conventions of realism, to give themselves freedom to invent and manipulate” (Lodge 1971: 22).

<sup>13</sup> Braithwaite afferma di essere un medico che nutre un forte interesse per Flaubert; egli non gravita attorno all'orbita dell'accademia, ma è tuttavia in grado di esprimere giudizi specifici con grande cognizione di causa in campo letterario: “The control of tone is vital. Imagine the technical difficulty of writing a story in which a badly-stuffed bird with a ridiculous name ends up standing in for one third of the Trinity, and in which the intention is neither satirical, sentimental, nor blasphemous” (Barnes 2009: 17). Ancor più puntuale è l'osservazione sulle coincidenze in relazione ai generi letterari e all'ironia: “I'd ban coincidences, if I were a dictator of fiction. Well, perhaps not entirely. Coincidences would be permitted in the picaresque; that's where they belong. Go on, take them: let the pilot whose parachute has failed to open land in the haystack, let the virtuous pauper with the gangrenous foot discover the buried treasure [...]. One way of legitimising coincidences, of course, is to call them ironies. That's what smart people do. Irony is, after all, the modern mode, a drinking companion for resonance and wit. Who could be against it? And yet sometimes I wonder if the wittiest, most resonant irony isn't just a well-brushed, well-educated coincidence” (Barnes 2009: 67). A questo proposito, Childs non mancherà di notare che “Barnes perhaps makes Braithwaite improbably aware of contemporary literary theory, given his background, when for example he describes the twentieth as a ‘pragmatic and knowing century’ in which ‘We no longer believe that language and reality “match up” so congruently’ (FP, p. 88), but the vocabulary his narrator employs is never overly technical and his use of language remains in character” (Childs 2011: 56).

rilevano infatti una serie di errori nel suo giudizio. Sarà quindi impossibile recuperare dettagli più o meno significativi sulla vita dell'autore, irrimediabilmente ricoperti dalla pesante patina del passato che non lascia intravedere il vero colore delle cose:

in 1853, at Trouville, he watched the sun go down over the sea, and declared that it resembled a large disc of redcurrant jam. Vivid enough. But was redcurrant jam the same colour in Normandy in 1853 as it is now? (Would any pots of it have survived, so that we could check? And how would we know the colour had remained the same in the intervening years?) It's the sort of things you fret about (Barnes 2009: 92).

A questa sostanziale assenza di informazioni biografiche affidabili si somma anche un'altra tipologia di assenza, anch'essa adoperata per la caratterizzazione del personaggio. Si tratta dei lunghi elenchi di opere e progetti incompiuti da Flaubert sui quali il narratore appoggia le proprie speculazioni nel capitolo nove, "The Flaubert Apocrypha". L'interesse si sposta dunque su ciò che l'artista non ha potuto portare a termine nell'arco della sua vita, sia dal punto di vista letterario che dal punto di vista lavorativo; tra le carriere mai intraprese si possono ricordare quella di imperatore Cochin in Cina, di lazzarone a Napoli, di bandito a Smyrne (Barnes 2009: 122). Si arriva addirittura a parlare delle sue pre-incarnazioni: a trent'anni Flaubert pensa di esser stato il direttore di una troupe teatrale itinerante in una vita passata (Barnes 2009: 123). È evidente che il narratore reputa questi elementi in una certa misura rivelatori di alcuni lati della sua personalità; ciò che è assente potrebbe assumere un peso ancor maggiore rispetto al visibile, come sembra suggerire la citazione in apertura del capitolo:

It is not what they built. It is what they knocked down.

It is not the houses. It is the spaces between the houses.

It is not the streets that exist. It is the streets that no longer exist (Barnes 2009: 115).

Proponendo 'vite alternative', Braithwaite cerca di riempire un vuoto, ma lo fa ricorrendo ad un altro vuoto. Come si può descrivere qualcosa che non è mai esistito o successo? L'impresa è quanto meno impossibile, lo si può solo inventare. Attraverso i tentativi di caratterizzazione del personaggio, l'unico risultato ottenuto dal narratore è quello di rivelare la propria natura di fabulatore che emerge chiaramente dietro alla figura trasparente di Flaubert. L'illusione di una storia inventata a volte è l'unica via per sostituire un'assenza dolorosa: "the human mind can't exist without the illusion of a full story. So it fabulates and convinces itself that the fabulation is as true and

concrete as what it 'really' knows. Then it coherently links the real and the totally imagined in a plausible narrative" (Barnes in Guignery 2009: 54-55).

Chi si cela dunque dietro il nome di Gustave Flaubert? Falliti i tentativi precedenti, il narratore prova a spiegarlo nel suo "Braithwaite's Dictionary of Accepted Ideas", inserito nel dodicesimo capitolo:

FLAUBERT, GUSTAVE

The heremit of Croisset. The first modern novelist. The father of Realism. The butcher of Romanticism. The pontoon bridge linking Balzac to Joyce. The precursor of Proust. The bear in his lair. The bourgeois bourgeoisophobe. In Egypt, 'the father of the Moustache'. Saint Polycarpe; Cruchard; Quarafon; *le Vicaire-Général*; the Major; the old Seigneur; the Idiot of the Salons. All these titles were acquired by a man indifferent to ennobling forms of address: 'Honours dishonour, titles degrade, employment stupefies' (Barnes 2009: 154-155).

Questa definizione, che dovrebbe illuminare il lettore sulla natura del personaggio, risente inevitabilmente del domino di assenze accumulate sino a quel momento: si tratta infatti di una ripetizione di quanto già detto, un insieme di luoghi comuni e di informazioni già note ad un pubblico mediamente colto. La serie interminabile di vuoti e assenze proposta in *Flaubert's Parrot* sembra concretizzare quel '*livre sur rien*' vagheggiato da Flaubert. Ancor prima di Barnes, Nabokov aveva portato a termine un progetto simile già nel 1930, così come fece Kantor tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta con il suo 'Teatro Zero'. L'interesse per il concetto di vuoto e dell'assenza viene osservato da Drake anche in *The Crying of Lot 49* di Pynchon: "[w]hat makes *Lot 49* problematic is that the master sign is empty and, unless we are to read the novel around the concept of emptiness—which draws us back into a formulation of language as a game that plays exclusively with itself—" (Drake 2010: 233). Sarà proprio il linguaggio la vera 'sostanza' dei personaggi, moltiplicati in un inferno di specchi e in una moltitudine di immagini.

#### IV. 2. 3. La proliferazione dei simulacra

Come viene narrato nell'*incipit*, la statua raffigurante Flaubert che domina la scena è una copia di quella originale che era stata portata via dai tedeschi nel 1941 per poi essere fusa. In seguito ne furono fatte tre copie, una più resistente in metallo e altre due in pietra, che si dimostrano piuttosto fragili. Il passare del tempo rivela che

“[n]othing much else to do with Flaubert has ever lasted” (Barnes 2009: 12); persino oggetti ‘resistenti’ come le statue sono soggette ad un evitabile declino, ad una ‘morte’ inesorabile che, come profetizzò Percy Bysshe Shelley in *Ozymandias* (1818), non lascia scampo nemmeno al più potente:

I met a traveller from an antique land  
 Who said: Two vast and trunkless legs of stone  
 Stand in the desert... Near them, on the sand,  
 Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,  
 And wrinkled lip, and sneer of cold command,  
 Tell that its sculptor well those passions read  
 Which yet survive, stamped on these lifeless things,  
 The hand that mocked them, and the heart that fed:  
 And on the pedestal these words appear:  
 ‘My name is Ozymandias, king of kings:  
 Look on my works, ye Mighty, and despair!’  
 Nothing beside remains. Round the decay  
 Of that colossal wreck, boundless and bare  
 The lone and level sands stretch far away<sup>14</sup>. (Shelley 1970: 550).

Il declino dell’uomo è inevitabile; Maurizio Ascari osserva pertinentemente che “[l]a statua – costruita per resistere nel tempo, ma soggetta all’assalto della guerra – ci ricorda le insidie che ostacolano la trasmissione della memoria culturale, e dalla vulnerabilità della statua alla solidità della parola il passo è breve” (Ascari 2009: 52). Se i segni dell’esistenza materiale sono stati cancellati, sopravvivono invece gli scritti: “[h]e died little more than a hundred years ago, and all that remains of him is paper. Paper, ideas, phrases, metaphors, structured prose which turns into sound” (Barnes 2009: 12). Per riprendere l’ambientazione antico-egiziana proposta da Shelley, vale la pena ricordare una frase pronunciata da Flaubert nel 1857, secondo quanto riferisce Braithwaite:

Books aren’t made in the way babies are: they are made like pyramids. There’s some long-pondered plan, and then great blocks of stone are placed one on top of the other, and it’s back-breaking, sweaty, time-consuming work. And all to no purpose! It just stands like that in the desert! But it towers over it prodigiously. Jackals piss at the base of it, and bourgeois clamber to the top of it, etc. (Barnes 2009: 35-36).

<sup>14</sup> Cfr. con la seguente descrizione: “At Trouville Flaubert’s upper thigh has had to be patched, and bits of his moustache have fallen off: structural wires poke out like twigs from a concrete stub on his upper lip” (Barnes 2009: 12).

Ciò che effettivamente conta, e sembra non risentire più di tanto del passare del tempo, è l'opera letteraria, che costituisce il vero 'corpo' e vera immagine dell'autore, riproponendo l'equazione uomo-libro posta alla base della poetica nabokoviana:

Why does the writing make us chase the writer? Why can't we leave well alone? Why aren't the books enough? Flaubert wanted them to be: few writers believed more in the objectivity of the written text and the insignificance of the writer's personality; yet still we disobediently pursue. The image, the face, the signature; the 93 per cent copper statue and the Nadar photograph; the scrap of clothing and the lock of hair. What makes us randy for relics? Don't we believe the words enough? (Barnes 2009: 12).

Il narratore si interroga su questo punto, e sul fascino magnetico esercitato dagli oggetti posseduti dall'autore. Per quale motivo vengono percepiti come maggiormente rivelatori rispetto ai libri? A volte, come nel caso di Enid Starkie, sarebbe meglio lasciar perdere le speculazioni relative alla vita dell'autore tratte da oggetti a lui connessi. Infatti, secondo la narrazione di Braithwaite, la donna

chose as frontispiece to her first volume a portrait of 'Gustave Flaubert by an unknown painter'. It's the first thing we see; it is, if you like, the moment at which Dr Starkie introduces us to Flaubert. The only trouble is, it isn't him. It's a portrait of Louis Bouilhet, as everyone from the *gardienne* of Croisset onwards and upwards will tell you. So what do we make of that once we've stopped chuckling? (Barnes 2009: 79).

L'elemento dello scambio e dell'errore, già presente in maniera ironica a proposito del nome del romanziere francese, viene riproposto qui in chiave più seria. Persino la fotografia non viene tuttavia ritenuta dal narratore come un elemento particolarmente funzionale ai fini biografici in quanto 'muta' e incapace di trasmettere informazioni essenziali:

I was going to put my photograph in the front of the book. Not vanity; just trying to be helpful. But I'm afraid it was rather an old photograph; taken about ten years ago. I haven't got a more recent one. [...] [H]ow real, how reliable is *that* evidence? What would the photos of my twenty-fifth wedding anniversary have revealed? Certainly not the truth; so perhaps it's as well they were never taken (Barnes 2009: 103).

Si sottolinea così un evidente controsenso: la fotografia<sup>15</sup>, arte squisitamente mimetica in virtù dell'impressione esatta dell'immagine sulla pellicola, viene considerata ormai inutile. La foto, strumento di verità per eccellenza, si perde nel mare di immagini associate in maniera più o meno corretta a Flaubert; le effigi si incollano, sovrapponendosi, l'una all'altra, andando a ingrossare lo spesso blocco di quelle già esistenti. Alla sommità di questo blocco comparirà il francobollo francese del 1952 denominato 8F+2F, in cui compare ancora una volta l'immagine di Flaubert (Barnes 2009: 177). Va notato inoltre che le raffigurazioni citate da Braithwaite sono di stampo mimetico; ancora una volta, la narrazione sembra voler minare l'utilità di questo tipo di strumenti per la rappresentazione del personaggio che, in ultima istanza, non è conoscibile.

\*\*\*

La serie di repliche che si accorpano come grumi attorno al segno vuoto di Flaubert introduce la questione dell'autenticità, fondamentale nucleo tematico attorno al quale ruota il romanzo. L'abbondanza delle imitazioni della statua originale di Flaubert viene duplicata da un altro sistema di oggetti e immagini, che trovano il loro centro nella figura del pappagallo Loulou, il feticcio che funge da catalizzatore per la narrazione. Ossessionato dalla ricerca di informazioni relative al suo scrittore prediletto, Braithwaite porta dunque avanti un secondo tipo di indagine: cerca di scoprire la verità riguardo il pappagallo utilizzato come modello per la stesura del racconto "Un cœur simple" (1877). La sua *quest*, dal sapore nabokoviano, si concluderà con un esito negativo. Braithwaite, infatti, non riuscirà a trovare l'originale tanto agognato; la sua indagine, motivata dal desiderio di sentirsi più vicino al suo 'feticcio' Flaubert attraverso un oggetto concreto, non arriverà a risolversi. Similmente a quanto ritiene Baudrillard (1981), l'originale non esiste: si può solo navigare in un mare di repliche.

Il primo pappagallo che il narratore incontra sul suo cammino fa parte dell'esposizione allestita all'Hôtel-Dieu, luogo dove il padre di Flaubert esercitava la professione medica e il figlio aveva passato la sua infanzia. Questo pappagallo diventa quindi il punto di contatto del personaggio con l'autore:

Loulou was in fine condition, the feathers as crisp and the eye as irritating as they must have been a hundred years earlier. I gazed at the bird, and to my surprise felt ardently in touch with this writer who disdainfully forbade posterity to take any personal interest in him. [...] But here, in this unexceptional green parrot, preserved in a routine yet

<sup>15</sup> Per ulteriori approfondimenti su fotografia e letteratura vedi Albertazzi-Amigoni (2008).

mysterious fashion, was something which made me feel I had almost known the writer (Barnes 2009: 16).

L'appassionata ricerca del narratore si complica ulteriormente quando nell'orizzonte delle sue considerazioni compaiono anche altri pappagalli, questa volta vivi, con i quali Flaubert poteva essere entrato in contatto durante la sua vita<sup>16</sup> (Barnes 2009: 18). Il primo, quasi mistico incontro con l'animale impagliato all'Hôtel-Dieu acquista un'aura particolare che viene ben presto rimpiazzata da una sconcertante scoperta: "Then I saw it. Crouched on top of a high cupboard was another parrot. Also bright green. Also, according to both the *gardienne* and the label on its perch, the very parrot which Flaubert had borrowed from the Museum of Rouen for the writing of *Un cœur simple*" (Barnes 2009: 21). A Croisset Braithwaite si imbatte quindi in un altro pappagallo che, a detta del custode, è quello autentico. "Was any of these four birds, in whole or in part, the inspiration behind Loulou? And did Flaubert see another living parrot between 1853 and 1876, when he borrowed a stuffed one from the Museum of Rouen?" (Barnes 2009: 18). Rispondere a questa domanda non è facile per il narratore, che si imbarcherà in una *quest* che piuttosto che generare risposte darà vita ad ulteriori '*questions*'. In questa variopinta galleria di personaggi<sup>17</sup>, che convivono armoniosamente nella creazione letteraria, come capire quale pappagallo è stato *realmente* utilizzato dall'autore?

All'Hôtel Dieu documentano l'originalità con la presenza di un adesivo posto sotto all'animale, e con una fotocopia del certificato di prestito e restituzione firmato da Flaubert stesso. Ma questo, come giustamente nota il narratore, non è sufficiente a dare la sicurezza che il pappagallo fosse *effettivamente* quello giusto; una simile scena si verifica anche con il pappagallo di Croisset. In questo momento di crisi, il narratore decide quindi di ricorrere ad una fonte autorevole: in una scena dal sapore romantico, ai piedi della tomba di Flaubert, Braithwaite rilegge il passo del racconto dove è descritto l'animale, constatando che il primo era effettivamente più somigliante. Questa esperienza non riesce però a dissipare i suoi dubbi; non soddisfatto, decide quindi di mettersi in contatto con un eminente studioso, Monsieur Andrieu, il quale illustra le modalità di acquisizione degli animali impagliati da parte di entrambi i musei. I

<sup>16</sup> "First there is Loulou, Félicité's parrot. Then there are the two contending stuffed parrots, one at the Hôtel-Dieu and one at Croisset. Then there are the three live parrots, two at Trouville and one at Venice; plus the sick parakeet at Antibes" (Barnes 2009: 57).

<sup>17</sup> Similmente a quanto avviene per le immagini, anche le opinioni sulle varie autenticità si moltiplicano all'interno della narrazione. Viene anche presa in considerazione la versione fornita dalla nipote di Flaubert, che però si rivelerà fuorviante: "Caroline, in her *Souvenirs intimes*, remarks that 'Félicité and her parrot really lived' and directs us towards the first Trouville parrot, that of Captain Barbey, as the true ancestor of Loulou" (Barnes 2009: 57).



curatori fanno domanda di acquisto allo stesso museo al quale si era rivolto lo scrittore per avere un pappagallo; la scelta era ampia, poiché il museo possedeva “[u]ne cinquantaine de perroquets!” (Barnes 2009: 187). A questo punto, però, nella mente del narratore si palesa una perplessità: se quello di Croisset aveva avuto per primo la possibilità di scegliere, perché ha optato per un esemplare che assomiglia meno a quello del racconto? La risposta dello studioso è decisa:

‘Well, you have to remember two things. One, Flaubert was an artist. He was a writer of the imagination. And he would alter a fact for the sake of a cadence; he was like that. Just because he borrowed a parrot, why should he describe it as it was? Why shouldn’t he change the colours round if it sounded better?’

‘Secondly, Flaubert returned his parrot to the Museum after he’d finished writing the story. That was in 1876. The pavilion was not set up until thirty years later. Stuffed animals get the moth, you know. They fall apart. Félicité’s did, after all, didn’t it? The stuffing came out of it’ (Barnes 2009: 188).

A tutte queste incertezze nella mente di Braithwaite si somma un altro, atroce dubbio: “So you mean either of them could be the real one? Or, quite possibly, neither?” (Barnes 2009: 188). Lo studioso risponde con una semplice alzata di braccia, che lascia presagire l’esito finale delle ricerche:

There, standing in a line, were the Amazonian parrots. Of the original fifty only three remained. Any gaudiness in their colouring had been dimmed by the dusing of pesticide which lay over them. They gazed at me like three quizzical, sharp-eyed, dandruff-ridden, dishonourable old men. They did look – I had to admit it – a little cranky. I stared at them for a minute or so, and then dodged away. Perhaps it was one of them. (Barnes 2009: 190).

Questi animali impagliati, irrimediabilmente consunti dal passare del tempo, non sono altro che il riflesso sbiadito degli ‘autentici’ precedentemente incontrati dal narratore. Il fallimento della ricerca di Braithwaite era tuttavia prevedibile sin dalle prime pagine del romanzo, in occasione delle sue critiche contro l’eccessivo interesse del pubblico per gli oggetti appartenuti all’autore piuttosto che per la sua opera. Al pari delle immagini, il pappagallo può restituire poco o nulla di Flaubert, considerando anche il fatto che, come giustamente osserva Monsieur Andrieu, nell’attività dello scrittore subentra inevitabilmente l’immaginazione. Nella finzione mai nulla corrisponde perfettamente alla realtà: questa deduzione pare sgretolare l’importanza del realismo

in letteratura. Così come si sbriciolano le certezze di Braithwaite e la statua di Flaubert, anche il vero pappagallo può esser andato distrutto a causa delle tarme.

Le immagini dei pappagalli dislocati nei vari musei subiscono però un'ulteriore moltiplicazione all'interno del romanzo<sup>18</sup>. A questi, il lettore dovrà aggiungere le acqueforti del 1974 di David Hockney<sup>19</sup> (Barnes 2009: 19, Fig. 1), i ricami raffiguranti pappagalli nel romanzo di Flaubert *Salammbô*<sup>20</sup> (1862), le polaroids che Braithwaite scatterà ai due musei. Vale la pena notare che queste tre raffigurazioni del pappagallo appartengono a livelli diegetici estremamente lontani tra loro, che arrivano a fondersi fluidamente in questa narrazione: se il primo fa parte al mondo reale, gli altri due fanno riferimento a universi finzionali, rispettivamente creati da Flaubert e da Barnes. Oltre a queste immagini va poi ricordata la storia di Henri K, che Flaubert riprende dal giornale *L'Opinion Nationale* del 20 giugno 1863: "Gradually he began to believe that he himself had turned into a parrot. As if in imitation of the dead bird, he would squawk out the name he loved to hear; he would try walking like a parrot, perching on things, and extending his arms as if he had wings to beat" (Barnes 2009: 58). Questo racconto colpisce molto Flaubert, tanto da spingerlo a scrivere la seguente annotazione: "After the line, 'gradually the parrot began to take on a rare significance in his mind', he made the following annotation: 'Change the animal: make it a dog instead of a parrot'" (Barnes 2009: 58-59). Alla fine, però, non sarà l'animale a cambiare, bensì il suo possessore che diventa una donna, Félicité. La scelta di Flaubert sembra esser particolarmente significativa: lo scrittore predilige un animale che condivide con l'uomo la parola, una parola che sarà sempre 'imitata', artificiale, ma dall'apparenza realistica. Il pappagallo ripete di riflesso, *meccanicamente*; il suo è un uso inconsapevole della parola, che risulterà svuotata di senso.

Non mancheranno inoltre altri simulacri contenuti in riferimenti più o meno velati, come ad esempio nella menzione del pane inzuppato nel vino, detto "*la soupe à perroquet*, parrot soup" (Barnes 2009: 84) o nel ristorante *Le Perroquet*<sup>21</sup>. Loulou diventa addirittura emblema del passato, in una citazione che riprende il 'bestiario' connesso a Flaubert: "Sometimes the past may be a greased pig; sometimes a bear in its den; and sometimes merely the flash of a parrot, two mocking eyes that spark at you from the forest" (Barnes 2009: 112).

<sup>18</sup> Questo procedimento ricorda ad esempio la moltiplicazione dei sosia nell'omonimo romanzo di Dostoevskij, *Двойник* [Il Sosia, 1846].

<sup>19</sup> A questo proposito, Braithwaite commenta: "I wondered if he'd had one or the other of the parrots in mind when etching his portrait of the sleeping Félicité. If not, then perhaps he in his turn had borrowed a parrot from a museum and used it as a model" (Barnes 2009: 22).

<sup>20</sup> "the trademark of the Carthaginian interpreters in *Salammbô*: each, as a symbol of his profession, has a parrot tattooed on his chest" (Barnes 2009: 20).

<sup>21</sup> "Outside, on the pavement, a fretworked wooden parrot with garish green plumage was holding the lunch menu in its beak" (Barnes 2009: 112).

Lo scrittore viene infatti associato a diverse creature del regno animale, tra cui primeggia indubbiamente l'immagine dell'orso, 'bear'<sup>22</sup>, che il narratore non manca di accostare ad una serie di modi di dire<sup>23</sup>. Naturalmente, al di là dell'orso, contribuisce alla caratterizzazione eclettica di Flaubert anche il pappagallo, al quale vengono persino attribuiti tratti umani:

Parrots are human to begin with; etymologically, that is. *Perroquet* is a diminutive of *Pierrot*; *parrot* comes from *Pierre*; Spanish *perico* derives from *Pedro*. For the Greeks, their ability to speak was an item in the philosophical debate over the differences between man and the animals" (Barnes 2009: 56-57).

Il nodo che unisce l'artista francese a questo animale viene ulteriormente stretto dalla presenza di una malattia comune, l'epilessia: "Flaubert knew of this fraternal weakness: the notes he took on parrots when researching *Un cœur simple* includes a list of their maladies – gout, epilepsy, aphtha and throat ulcers" (Barnes 2009: 57).

#### IV. 2. 4. Verso una costruzione poliedrica: personaggio e intertestualità

Lo stretto vincolo che lega Flaubert all'animale si ripropone in chiave intertestuale: esiste infatti un intimo nesso tra l'autore (Flaubert) e il suo personaggio (Loulou) che, se nella vita reale erano collocati in due mondi fisicamente separati, in questo universo finzionale sono uniti in un unico livello diegetico. L'impalpabile consistenza dell'immagine di Flaubert viene bilanciata sia dalla vertiginosa moltitudine di oggetti reali (i pappagalli impagliati), sia dalla presenza del personaggio da lui creato, Loulou. Il nome assegnato al volatile è indubbiamente rivelatorio, in quanto contiene un'evidente ripetizione che riproduce *en abyme* la sua caratteristica peculiare, quella della riproduzione del linguaggio umano. L'elemento della ripetizione, che svolge un importante ruolo a livello intertestuale, caratterizza il personaggio principalmente dal punto di vista linguistico: è infatti solo attraverso citazioni tratte dai suoi scritti che Flaubert personaggio è autorizzato a parlare all'interno del romanzo. In questo oceano di parole, dove si (con)fondono dettagli pertinenti e non alla narrazione, il pappagallo assume una ben più importante funzione: "to Félicité, it

<sup>22</sup> "Gustave was the bear" (Barnes 2009: 49). Si arriva a determinare addirittura la specie, in un divertente gioco di assonanze: "Exactly what species of bear was Flaubert? [...] white bear, *thalassarctos maritimus*. [...] The maritime bear" (Barnes 2009: 52).

<sup>23</sup> "Ours is slang for a police cell. *Avoir ses ours*, to have one's bears, means 'to have the curse'. [...] *Un ours mal léché*, a badly licked bear, is someone uncouth and misanthropic. [...] La Fontaine's fable of the Bear and the Man Who Delighted in Gardens" (Barnes 2009: 53).

was a grotesque but logical version of the Holy Ghost; to me, a fluttering, elusive emblem of the writer's voice" (Barnes 2009: 182-183). Il pappagallo è dunque *Logos*, o, come sostiene Silvia Albertazzi, ripetendo "i suoni senza comprenderli, è Parola allo stato puro, ma anche figura della passività dello scrittore nei confronti del linguaggio" (1992: 62). Non a caso, l'animale in apertura viene definito "Pure Word" (Barnes 2009: 18). Il pappagallo funge però anche da specchio attraverso il quale si riflette, distorcendosi, l'immagine dell'autore: "I imagine Loulou sitting on the other side of Flaubert's desk and staring back at him like some taunting reflection from a funfair mirror. [...] Is the writer much more than a sophisticated parrot?" (Barnes 2009: 18). Oltre ad essere "[p]resenza parodica per eccellenza nell'universo flaubertiano" (Albertazzi 1992: 62), l'animale è una grottesca immagine alterata dell'autore allo specchio.

Seguendo il filo interpretativo proposto da Braithwaite, la caratterizzazione intertestuale diventa esprimibile attraverso un'operazione matematica: "Félicité+Loulou=Flaubert? Not exactly; but you could claim that he is present in both of them. Félicité encloses his character, Loulou encloses his voice" (Barnes 2009: 18). Flaubert, strappato dal contesto reale<sup>24</sup>, diventa personaggio in un'architettura finzionale che lo pone allo stesso livello dei personaggi originariamente appartenenti ad altre narrazioni. Il pappagallo LouLou del racconto "Un Cœur Simple" connota il personaggio 'Flaubert' tramite l'uso della parola; l'eroina dello stesso racconto, Félicité, invece, collabora alla caratterizzazione fornendo l'aspetto caratteriale. Il contributo della protagonista flaubertiana è però in un certo senso incoerente. Da un lato, dimostra di possedere una serie di caratteristiche comuni con il suo autore: "[f]or instance, there are submerged parallels between the life of the prematurely aged novelist and the maturely aged Félicité" (Barnes 2009: 17). Saranno anche le circostanze della vita ad unirli: secondo il racconto di Flaubert, tutte le persone che Félicité ama sono morte o la abbandonano: alla fine le rimane solo il pappagallo, esempio perfetto di "Flaubertian grotesque" (Barnes 2009: 17), che, una volta morto, viene impagliato per 'continuare a vivere'. Allo stesso modo la vita di Flaubert è contrassegnata da continue morti e abbandoni; in un'ipotetica curva grafica, la linea degli amori di Flaubert tenderà inesorabilmente allo zero, come risulta anche dalla seconda cronologia proposta ad inizio romanzo.

D'altro canto, però, il narratore afferma che "Félicité is the complete opposite of Flaubert: she is virtually inarticulate" (Barnes 2009: 17-18). Di conseguenza, l'identificazione di Félicité con Flaubert, giustificata tra l'altro anche dall'iniziale in

---

<sup>24</sup> La narrazione è infatti ambientata in un contesto finzionale, non si tratta di una biografia fedele in cui il personaggio Flaubert avrebbe *dovuto* esser rappresentato in modo inevitabilmente mimetico.

comune “F”, potrà quindi alla creazione di una serie di immagini incongruenti dominate dall’illusione del rovesciamento, prerogativa dello specchio: ad esempio, si può verificare un’inversione del genere di appartenenza, da quello maschile a quello femminile.

Attraverso l’uso della ripetizione di dettagli e scene, il personaggio Flaubert viene messo in rapporto di comunicazione anche con la sua più famosa protagonista, Madame Bovary: “Emma holds its head and kisses it (as Gustave had done to Nero/Thabor): the dog has a melancholy expression, and she talks to it as if to someone in need of consolation. She is talking, in other words (and in both senses), to herself” (Barnes 2009: 63). Allo stesso modo viene rappresentato Flaubert, in un’ironica scena che vede la sostituzione dell’amata Elisa Schlesinger con il suo cane: “he would whisper in the shaggy ear of Nero (or Thabor) the secrets he longed to whisper in the ear that lay between the muslin dress and the straw hat” (Barnes 2009: 61). Il paragone tra Flaubert e Madame Bovary viene poi ripreso in maniera incisiva poche pagine dopo, mostrando al lettore il legame che unisce arte e vita, persone in carne ed ossa e personaggi di carta. Più precisamente, si fa riferimento al mezzo di trasporto utilizzato da Flaubert per spostarsi e da Emma per tradire il marito: “[t]hus, he maintained his chastity by using a device he would later employ to facilitate his heroine’s sexual indulgence” (Barnes 2009: 68).

Oltre all’uso di personaggi provenienti da diversi universi finzionali, la caratterizzazione del personaggio Flaubert si nutre di un diverso tipo di intertestualità, dove per ‘testo’ si intende anche la narrazione storica. La rigida distinzione temporale si dissolve per consentire la costruzione di un ponte tra figure disparate, come quella del grande Guglielmo il Conquistatore (1028-1087), caduto su quel campo di battaglia che qualche secolo più tardi diventerà lo scenario degli incontri amorosi tra lo scrittore e Louise Colet: “[i]t was at the capture of Mantes that William the Conqueror fell from his horse and received the injury from which he later died in Rouen” (Barnes 2009: 109). Inoltre, in una fantasticheria del narratore, Flaubert viene paragonato al generale greco Epaminonda (418 a.C. – 362 a.C.):

Epaminondas was a Theban general, held to be living proof of all the virtues; he led a career of principled carnage, and founded the city of Megalopolis. As he lay dying, one of those present lamented his lack of issue. He replied, ‘I leave two children, Leuctra and Mantinea’ – the sites of his two most famous victories. Flaubert might have made a similar avowal – ‘I leave two children, Bouvard and Péuchet’ (Barnes 2009: 104).

Accanto a queste figure valorose trova spazio anche un paragone con il grande illuminista François-Marie Arouet, meglio noto con lo pseudonimo di Voltaire (1694-1778):

VOLTAIRE

What did the great nineteenth-century sceptic think of the great eighteenth-century sceptic? Was Flaubert the Voltaire of his age? Was Voltaire the Flaubert of his age? 'Histoire de l'esprit humain, histoire de la sottise humaine.' Which of them said that? (Barnes 2009: 158).

In questo mirabolante gioco in cui le sonorità liquide contenute nei nomi si fondono fluidamente viene accentuata l'intercambiabilità delle due figure, che sembrano rispecchiarsi l'una nell'altra.

Anche altri personaggi in *Flaubert's Parrot* sono costruiti facendo ricorso all'intertestualità, come nel caso di Ellen, la moglie di Braithwaite. Attraverso continui salti temporali e spaziali si delinea l'immagine di un personaggio costantemente in debito (nell'uguaglianza come nella dissimilarità) con la figura di Madame Bovary:

[d]id she display the cowardly docility which Flaubert describes as characteristic of the adulterous woman? No. Did she, like Emma Bovary, 'rediscover in adultery all the platitudes of marriage'? We didn't talk about it. [...] Did she find, in Nabokov's phrase, that adultery is a most conventional way to rise above the conventional? I wouldn't have imagined so: Ellen didn't think in such terms<sup>25</sup> (Barnes 2009: 164).

In questo brano, Ellen sembra esser caratterizzata per contrasto rispetto all'eroina flaubertiana; tuttavia, pur mantenendo le proprie peculiarità<sup>26</sup>, i due personaggi arrivano a somigliarsi in maniera significativa: non soltanto condivideranno le medesime iniziali, E. B., ma anche le vicissitudini della vita privata. Ellen ha infatti un amante con il quale tradisce il narratore, il quale a sua volta si immedesima in Charles Bovary. A proposito della figura Braithwaite, vale la pena notare che, nonostante il sentimento di reverenza<sup>27</sup> che lo separa da Flaubert, egli intreccia fertili

<sup>25</sup> Qui Barnes si riferisce allo studio di Nabokov *Lectures on Literature* (1981), in cui il terzo capitolo è dedicato a *Madame Bovary*.

<sup>26</sup> Il paragone per contrasto si protrarrà fino a p. 165.

<sup>27</sup> All'inizio del romanzo, a Croisset, nella stanza di Flaubert Braithwaite arriva persino ad inginocchiarsi: "The items on display were so poorly arranged that I frequently had to get down on my knees to squint into the cabinets: the posture of the devout, but also of the junk-shop treasure-hunter" (Barnes 2009: 20). Invece, nel decimo capitolo, intitolato "The Case Against", il narratore si comporta come un avvocato difensore, chiamando il suo personaggio "my client" (Barnes 2009: 130 e segg.). Qui, ad una serie di affermazioni su Flaubert volte generalmente a metterlo in cattiva luce, Braithwaite si sente spinto alla difesa poiché considera l'ammirazione per lo scrittore favorito come la forma più pura

corrispondenze non solo con personaggi di altri romanzi, ma con il suo stesso oggetto del desiderio, divenuto improvvisamente raggiungibile tramite il dispositivo della ripetizione: “I was reading that Flaubertian exclamation the other day. It made me feel like a stone statue with a patched upper thigh” (Barnes 2009: 13). Significativamente, poche righe prima, Flaubert era stato descritto attraverso le caratteristiche di una delle sue statue: “At Trouville Flaubert’s upper thigh has had to be patched, and bits of his moustache have fallen off: structural wires pocke out like twigs from a concrete stub on his upper lip”<sup>28</sup> (Barnes 2009: 12).

Nonostante l’uso dell’intertestualità si sia dimostrato così proficuo nella caratterizzazione dei personaggi, si può rintracciare all’interno del romanzo un’opinione discordante in merito:

[t]here shall be no more novels which are really about other novels. No ‘modern versions’, reworkings, sequels or prequels. No imaginative completions of works left unfinished on their author’s death. Instead, every writer is to be issued with a sampler in coloured wools to hang over the fireplace. It reads: Knit Your Own Stuff” (Barnes 2009: 99).

Se Braithwaite potesse dettare regole di censura, questo sarebbe uno dei primi provvedimenti elencati nella sua ipotetica lista. Si tratta però di un giudizio del narratore, che si pone in aperto contrasto con la geometria del romanzo, sapientemente congegnata attraverso minuziosi rimandi intertestuali. In questo caso, si può parlare di un’affermazione molto auto-ironica: se da un lato sembra essere in aperta polemica con le modalità di costruzione del romanzo postmoderno, dall’altro Barnes, attraverso il narratore, costruisce l’impalcatura della sua opera proprio a partire dal principio del collage e dell’assemblaggio. Dalla combinazione creativa nascerà l’opera, che mette a nudo i propri metodi costitutivi facendo risaltare la propria concretezza materiale. In questo modo, il nuovo ‘originale’ fornirà un punto di vista inconsueto su questioni ormai consolidate. Se si prendono in considerazione le opinioni di Barnes sulle influenze letterarie si può riscontrare una certa continuità con quanto espresso nel romanzo. L’interesse di Barnes è quello di produrre opere inedite, ma ancora una volta ricorre alla dissimulazione, negando di utilizzare quella che è la tecnica alla quale ricorre più spesso, l’intertestualità:

---

d’amore: “With a writer you love, the instinct is to defend. [...] [P]erhaps love for a writer is the purest, the steadiest form of love. And so your defence comes the more easily” (Barnes 2009: 127).

<sup>28</sup> Si potrebbe comparare la descrizione della statua ormai compromessa di Flaubert con statua nell’opera teatrale di Puškin *Каменный гость* [*Il Convitato di Pietra*, 1830].

I can identify quite clearly the influences that inhabit and overwhelm some of my contemporaries. X is an echo chamber of the famous; Y is a glove-puppet operated by grownup fingers. But in order to write what I do I have to convince myself, first, that I have never before written a novel like the one I am about to undertake; and, second, that no one else in the history of literature has ever done so, either. Otherwise there would be no point in starting. This is doubtless naïve, and probably vain, but it is a necessary and continuing self-deception. Consider the alternative: if you saw your books, as some critics later, uselessly, will, in recipe terms (two cups Flaubert, a grinding of Wharton, a tablespoon of Ford Madox Ford, one egg, and a pinch of “Monty Python” baking powder), you would never go near the stove in the first place.... Such authors are both your masters and your fellow-students; sometimes they daunt, sometimes they encourage. But their true influence is to say, simply and repeatedly, across the years: Go thou and do otherwise<sup>29</sup> (Barnes 2000: 114).

Si può quindi concludere che la caratterizzazione del personaggio<sup>30</sup> è marcatamente artificiale passando attraverso fitti ingranaggi che spogliano la figura di carta della illusione realistica. In epoca ‘postmoderna’ la rappresentazione mimetica sembra ormai giunta al capolinea; non è necessario sapere ogni cosa sul personaggio, creerebbe solamente confusione:

[w]hat do we need to know? Not everything. Everything confuses. Directness also confuses. The full-face portrait staring back at you hypnotises, Flaubert is usually looking away in his portraits and photographs. He’s looking away so that you can’t catch his eye; he’s also looking away because what he can see over your shoulder is more interesting than you shoulder (Barnes 2009: 102).

#### IV. 2. 5. Dietro agli occhi di *Emma Bovary*: l’inutilità dell’ottica mimetica

La vista rivolta altrove del soggetto introduce il tema dello sguardo dell’altro, centrale per comprendere appieno il motivo dell’impossibilità di una rappresentazione di stampo mimetico. Già Vladimir Nabokov a partire dagli anni Trenta con *Соглядатай* aveva introdotto il ruolo della molteplicità dei punti di vista<sup>31</sup> nella rappresentazione

<sup>29</sup> Il documento è disponibile online al seguente indirizzo: <http://archives.newyorker.com/?i=2000-12-25#folio=114>

<sup>30</sup> Anche la costruzione di personaggi minori si avvale dell’intertestualità, ad esempio Gertrude Collier, una conoscente di Flaubert a Trouville, “was herself to publish a book: an edition of her grandfather’s journal, called *France on the Eve of the Great Revolution*” (Barnes 2009: 71). Similmente anche Stanley, marito della sorella di Gertrude, è caratterizzato dalle sue letture: la Bibbia, Shakespeare e *Salammô* (2009: 71).

<sup>31</sup> Per ulteriori approfondimenti sul punto di vista vedi Meneghelli (1998).



sfaccettata del personaggio. Lo sguardo dell'altro è cruciale nel romanzo di Barnes, poichè fornisce differenti 'versioni' del personaggio Flaubert, a partire dalla sezione "Chronology", in cui vengono presentate tre diverse cronologie relative alla vita dell'autore. Ognuna mette in evidenza un diverso aspetto: se la prima si concentra sugli avvenimenti legati al successo, la seguente privilegia la descrizione della perdita, vissuta in termini di morti dei suoi cari e dei suoi insuccessi, coerentemente con quanto accade al suo personaggio Félicité: "Throughout his life, he is constantly bruised by the deaths of those close to him" (Barnes 2009: 28). Il cuore dello scrittore, diventato "a necropolis" (Barnes 2009: 31), non è altro che il portatore dei sentimenti di amarezza, cinismo e ironia che emergono con incisività nella terza ed ultima cronologia, narrata in prima persona tramite citazioni di Flaubert.

A queste tre versioni si somma il ritratto (immaginario) dipinto da Louise Colet, la cui narrazione occupa l'undicesimo capitolo. Questo monologo giocato su toni colloquiali verte sui tormenti femminili, causati da un uomo crudele con le donne. L'immagine che emerge è ovviamente negativa: "He humiliated me [...]. He lied to me. He spoke ill of me to his friends. He ridiculed, in the sacred name of truth, most of what I wrote" (Barnes 2009: 146). Ai suoi occhi Flaubert è rozzo, non capisce nulla né di poesia né del linguaggio dei fiori; ogni suo gesto gentile mostra sempre un altro lato della medaglia; la tradisce ma al contempo cerca di trovare una logica di giustificazione al suo comportamento. In particolare il suo egocentrismo e la sua arroganza ricordano al personaggio Colet la vanità insita nel pappagallo:

'Egotism?' he wrote to me. 'So be it. But Vanity? No. Pride is one thing: a wild beast which lives in caves and roams the desert; Vanity, on the other hand, is a parrot which hops from branch to branch and chatters away in full view.' Gustave imagined he was a wild beast – he loved to think of himself as a polar bear, distant, savage and solitary. I went along with this, I even called him a wild buffalo of the American prairie; but perhaps he was really just a parrot (Barnes 2009: 151).

La sua personalità è quasi schizofrenica: "[h]e was rough, awkward, bullying and haughty; then he was tender, sentimental, enthusiastic and devoted" (Barnes 2009: 148). Similmente, anche la descrizione telegrafica di Colet che il narratore fornisce nel suo "Braithwaite's Dictionary of Accepted Ideas"<sup>32</sup> mette in luce una serie di tratti conflittuali:

---

<sup>32</sup> Capitolo dodici.

COLET, LOUISE

- a) Tedious, importunate, promiscuous woman, lacking talent of her own or understanding of the genius of others, who tried to trap Gustave into marriage. Imagine the squawking children! Imagine Gustave miserable! Imagine Gustave happy!
- b) Brave, passionate, deeply misunderstood woman crucified by her love for the heartless, impossible, provincial Flaubert. She rightly complained: 'Gustave never writes to me of anything except Art – or himself.' Proto-feminist who committed the sin of wanting to make someone else happy (Barnes 2009: 153-154).

Le due versioni discordanti convivono fluidamente all'interno di un unico personaggio proprio in virtù della narrazione inaffidabile che non fornisce elementi certi per valutare i dati caratteriali. Braithwaite chiede infatti espressamente di “[r]emember the unreliability of Du Camp, of Louise Colet, of Flaubert’s niece, of Flaubert himself. Demand violently: how can we know anybody?” (Barnes 2009: 155). Con la pungente ironia che caratterizza gli scritti di Barnes, la descrizione dell’unica ‘difesa’ in caso di narrazione inattendibile si ritrova poco più avanti nel suo ‘alfabeto’, precisamente alla lettera ‘L’: “[f]ollow Gide, and call the Letters Flaubert’s masterpiece. Follow Sartre, and call them a perfect example of free-association from pre-Freudian couch. Then follow your nose” (Barnes 2009: 156). In definitiva, basandosi sulle proprie intuizioni, il lettore può costruire un’immagine del personaggio grazie alle proprie conoscenze pregresse, ma sarà sempre una versione personale, non ‘*accepted*’ come il narratore vorrebbe. Si tratta quindi di una sorta di cubismo nella rappresentazione del personaggio liquido, così come avviene nel caso di romanzi che mostrano due finali alternativi: “[t]he novel with two endings doesn’t reproduce this reality: it merely takes us down two diverging paths. It’s a form of cubism, I suppose” (Barnes 2009: 89). Non c’è un’alternativa alle personalità come ai due finali: entrambi sono contenuti nel tessuto testuale e il lettore si deve confrontare con essi, un discorso questo ampiamente percorso da Nabokov in gran parte della sua produzione.

L’erosione di una rappresentazione di tipo mimetico appare chiara nel capitolo “Emma Bovary’s Eyes”. Il cambiamento del colore degli occhi della protagonista in diversi punti della narrazione viene bollato da critici maldestri come ‘*inconsistency*’, ma in realtà rivela un problema di fondo ben più serio. Il colore degli occhi, dettaglio mimetico per eccellenza, è davvero un elemento necessario per la costruzione del personaggio?

I must confess that in all the times I read *Madame Bovary*, I never noticed the heroine’s rainbow eyes. Should I have? Would you? Was I perhaps too busy noticing things that Dr

Starkie was missing (though what they might have been I can't for the moment think)? Put it another way: is there a perfect reader somewhere, a total reader? (Barnes 2009: 75).

Evidentemente, secondo Braithwaite, no. E su questa linea procede il suo ragionamento:

Eyes of brown, eyes of blue. Does it matter? Not, does it matter if the writer contradicts himself; but, does it matter what colour they are anyway? I feel sorry for novelists when they have to mention women's eyes: there's so little choice, and whatever colouring is decided upon inevitably carries banal implications Her eyes are blue: innocence and honesty. Her eyes are black: passion and depth. Her eyes are green: wildness and jealousy. Her eyes are brown: reliability and common sense. Her eyes are violet: the novel is by Raymond Chandler. How can you escape all this without some haversack of a parenthesis about the lady's character? Her eyes are mud-coloured; her eyes changed hue according to the contact lenses she wore; he never looked her in the eye. [...] And so I suspect that in the writer's moments of private candour, he probably admits the pointlessness of describing eyes. He slowly imagines the character, moulds her into shape, and then – probably the last thing of all – pops a pair of glass eyes into those empty sockets. Eyes? Oh yes, she'd better have eyes, he reflects, with a weary courtesy<sup>33</sup> (Barnes 2009: 78-79).

Questa lunga disquisizione sugli occhi di Emma Bovary porta inevitabilmente a considerare una ricalibrazione degli aspetti davvero essenziali nel processo di costruzione del personaggio. Menzionare il colore degli occhi dell'eroina non solo ha scarsa rilevanza dal punto di vista narrativo, ma pone anche una serie di rischi, come cadere in *cliché* e convenzioni: ogni colore sarà inevitabilmente associato a determinati tratti caratteriali. Ciò naturalmente crea una certa rigidità nella rappresentazione, che invece andrebbe evitata. Con il solito piglio ironico, si giustifica il ricorso a questa descrizione avanzando la questione della plausibilità: un personaggio dovrà pur avere gli occhi! Tuttavia, è proprio l'ironia a destabilizzare la credibilità dell'affermazione, con significative ripercussioni sullo statuto del personaggio mimetico.

In seguito, il narratore torna sul problema della descrizione realistica del personaggio, parlando di se stesso. Inizialmente, pensa di presentarsi usando la forma

---

<sup>33</sup> L'incertezza del colore degli occhi di Madame Bovary si spiega, però, tramite una citazione tratta da Du Camp, il quale sostiene di sapere quale fosse stato il modello reale per il personaggio. Stando alle sue parole, anche il colore degli occhi della donna era mutevole, a seconda della luce (Barnes 2009: 81). A proposito dello sguardo di Emma, si potrebbe istituire un'interessante comparazione con gli occhi di Olimpia, personaggio in *Der Sandmann* [*L'Uomo della Sabbia*, 1815] di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

dell'annuncio personale che si può facilmente trovare in giornali come il *New Statesman*: "60+ widowed doctor, children grown up, active, cheerful if inclined to melancholy, kindly, non-smoker, amateur Flaubert scholar, likes reading, food, travel to familiar places, old films, has friends, but seeks..." (Barnes 2009: 95). Questa descrizione, come ammette egli stesso, non è del tutto veritiera, e non lo potrà mai essere perché "you can't define yourself directly, just by looking face-on into the mirror" (Barnes 2009: 95). Dopo aver sottolineato ancora una volta l'impossibilità di ottenere in letteratura un'immagine perfetta come se si specchiasse su una superficie riflettente, ritorna alla questione degli occhi<sup>34</sup>, reiterando il discorso sulla sostanziale inutilità di certi dettagli:

You can see, at least, the colour of my eyes. Not as complicated as Emma Bovary's, are they? But do they help you? They might mislead. I'm not being coy; I'm trying to be *useful*. Do you know the colour of Flaubert's eyes? No, you don't: for the simple reason that I suppressed it a few pages ago. I didn't want you to be tempted by cheap conclusions. See how carefully I look after you. You don't like it? I *know* you don't like it. All right. Well, according to Du Camp, Gustave the Gallic chieftain, the six-foot giant with a voice like a trumpet, had 'large eyes as grey as the sea' (Barnes 2009: 95).

Pur venendo incontro alle esigenze del pubblico, affamato di dettagli del genere, il narratore ribadisce il punto che gli sta più a cuore: la rappresentazione mimetica del personaggio è ormai svuotata di senso. Perciò, l'immagine di Flaubert sarà irrimediabilmente composita, artificiale, una visione caleidoscopica composta dalla somma degli sguardi:

For the world, he will play the Heremit of Croisset; for his friends in Paris, he will play the Idiot of the Salons; for George Sand he will play the Reverend Father Cruchard, a fashionable Jesuit who enjoys hearing the confessions of society women; for his intimate circle he will play Saint Polycarpe, that obscure Bishop of Smyrna, martyred in the nick of time at the age of ninety-five, who pre-echoed Flaubert by stopping up his ears and crying out, 'Oh Lord! Into what an age you have caused me to be born!' (Barnes 2009: 125).

---

<sup>34</sup> Significativamente, Barnes pone la seguente epigrafe in apertura di *Talking it Over* (1991): "[h]e lies like an eye-witness. Russian saying". Secondo Albertazzi, qui lo scrittore mette "in discussione ogni possibilità di reperire verità ultime, definitive, rinforzando poi questa convinzione scegliendo non solo di omettere qualsiasi intervento autoriale nella narrazione, ma lasciando addirittura che i personaggi stessi raccontino a turno in prima persona le loro differenti versioni della stessa storia" (Albertazzi 1992: 131). Vale la pena notare che in questo romanzo è presente un altro riferimento a Nabokov: "[m]ain thing to say is, I won't put up with slander on my wife. My present wife. I didn't 'seduce' her, she didn't do a Lolita act on me. We met (out of school as it happens), and bang, that was that" (Barnes 1991: 236).

In ultima istanza, l'impossibilità di un approccio mimetico deriva non soltanto dall'inutilità di determinati strumenti, ma anche dalla scoperta della non univocità del linguaggio: "[l]anguage is like a cracked kettle on which we beat out tunes for bears to dance to, while all the time we long to move the stars to pity" (Barnes 2009: 161). Il tentativo che si concretizza in questo romanzo, teso ad un nuovo tipo di rappresentazione dei personaggi, sembra ben esemplificato da questa metafora, significativamente posta in un punto strategico del libro (al centro):

When Emma Bovary dies, her body is watched over by two people: the priest, and Homais the pharmacist. Representing the old orthodoxy and the new. It's like some piece of nineteenth-century allegorical sculpture: Religion and Science Watching Together over the Body of Sin. From a painting by G. F. Watts (Barnes 2009: 85).

Una simile scultura allegorica si compone anche in questo romanzo, in cui a guardia del cadavere di Flaubert si pone Braithwaite, emissario di Barnes, che sancisce, tramite la sua narrazione, l'impossibilità di una ricostruzione fedele del personaggio realmente esistito, contrariamente a quanto invece propongono i suoi 'avversari' appartenenti al mondo dell'accademia, tra cui Enid Starkie.

### **IV. 3. Nabokov e Barnes**

"A parrot's perch catches the eye. We look for the parrot. Where is the parrot? We still hear its voice; but all we can see is a bare wooden perch. The bird has flown" (Barnes 2009: 60). Questa domanda, dal gusto apertamente knightiano, guida la ricerca senza speranza di Braithwaite. Le affinità che questo romanzo mostra con diverse opere di Nabokov porta inevitabilmente a considerare il rapporto degli scrittori postmoderni canonici con i 'padri fondatori'.

A tutt'oggi, sui controversi rapporti che legano Barnes e Nabokov non sono stati pubblicati studi scientifici, se si eccettuano i contributi di Richard Locke, di John Updike e di Brian Boyd. In un articolo del 1989 Locke accenna brevemente alla possibilità di tracciare un paragone tra queste due figure:

Barnes's literary energy and daring are nearly unparalleled among contemporary English novelists. With such a passion for history, art, and formal innovation, with such fulgent wit and bright discussive skill, he will most likely push on along the high Parnassian path he's beaten beside Nabokov, Calvino and Kundera" (Locke 1989: 41).

Nello stesso articolo Locke prosegue argomentando in modo più specifico una possibile comparazione tra lo stile di *Flaubert's Parrot* e quello di Nabokov: “a performance on the high wire, risky business that combines convention and flaming idiosyncrasy in ways that again evoke the memory of Nabokov” (Locke 1989: 41). Sulla stessa linea di Locke si era mosso in precedenza Updike che, in una recensione del 1985 al romanzo di Barnes non risparmia i paragoni con Nabokov. *Flaubert's Parrot* è

a novel in disguise ... a novel that constantly surprises, [...] it is the most strangely shaped specimen of its genre (that I have read) since Vladimir Nabokov's *Pale Fire*. On the other hand, if it is a biographical-critical treatise on a dead writer, it is the oddest and most whimsical such since Nabokov's *Nikolai Gogol*<sup>35</sup> (Updike 1985: 86).

Contrariamente all'opinione di Updike e Locke, in un intervento datato 24 marzo 2003 sulla piattaforma NABOKV-L, Brian Boyd sostiene una sostanziale lontananza tra Barnes e Nabokov:

Julian Barnes appears in the Acknowledgments because he answered by mail questions I'd put to him about the influence of Nabokov on his work. At that stage at least (in the late 1980s) he seemed to have read less Nabokov than I had expected, given the repeated squawk of Nabokov in *Flaubert's Parrot*. Barnes had not, for instance, read *Pale Fire*, which one might have thought closest to a novel that uses literary criticism as a way of telling a story of sorts. Since the results were negative, there was no point in mentioning Barnes (and I came to feel anyway that there was no point, in a book already quite fat enough, in discussing the influence of Nabokov on other writers he was never aware of), but I still had to acknowledge him for taking the trouble to provide a thoughtful and exact answer<sup>36</sup> (Boyd 2003).

Nonostante l'opinione negativa di Boyd ci sono diversi fili che legano il romanzo di Barnes alla produzione nabokoviana. Come afferma Maurice Couturier, “[t]here are undeniable similarities between Nabokov's fiction and that of the postmodernists” (Couturier 1993: 247).

Si può partire da un dato incontrovertibile: *Flaubert's Parrot* cita molto di frequente i commenti e le opinioni di Nabokov. Appare problematico cercare di capire le

<sup>35</sup> Recensione disponibile anche online: <http://archives.newyorker.com/?i=1985-07-22#folio=086>

<sup>36</sup> L'intervento di Brian Boyd sul forum NABOKV-L è pubblicamente consultabile all'indirizzo: <https://listserv.ucsb.edu/lsv-cgi-bin/wa?A3=ind0303&L=NABOKV-L&E=quoted-printable&P=769381&B=-----%3D%20NextPart%20000001701C2F2472BE4F420&T=text%2Fhtml;%20charset=koi8-r>

motivazioni ultime di questa scelta: con tutta probabilità, queste andrebbero cercate negli scritti di Nabokov a proposito della produzione di Flaubert. Al pari di Barnes, Nabokov nutre una profonda stima per l'artista francese, un'affinità elettiva che si traduce nell'adozione di diversi principi flaubertiani, come "life imitates and ironises art" (Barnes 2009: 68), o il concetto di 'divinità autoriale': "Flaubert's planned invisibility in a century of babbling personalities [...]: 'The author in his book must be like a God in his universe, everywhere present and nowhere visible'" (Barnes 2009: 88). In *Flaubert's Parrot* il lettore viene spesso messo al corrente delle opinioni di Nabokov, ad esempio riguardo l'infedeltà dell'eroina flaubertiana: "Terrible things are also ordinary. Do you know what Nabokov said about adultery in his lecture on *Madame Bovary*? He said it was 'a most conventional way to rise above the conventional'" (Barnes, 2009: 91).

Così come nella finzione, anche nella vita reale Barnes si riferisce spesso a Nabokov, prendendolo come pietra di paragone per definire meglio la sua posizione. Si ricorderà a questo proposito la discussione pubblica tra Julian Barnes e Jay McInerney registrata alla New York Public Library il 7 marzo 2001. Sollecitato da una domanda del pubblico, Barnes non esita a riferirsi a Nabokov:

There is a spectrum of novelists. At the one end, you have Nabokov, who said, 'My characters are like galley slaves, they are to be whipped.' And then at the other hand, you have novelists, often of a popular and sometimes romantic persuasion, who say, my characters ran away with me... they took on such a life of their own that they did the business for me. I guess I'm somewhere in the middle. That's to say, I know pretty much what they're there for, and what their moral weight and purpose is when I start the book. But I don't know everything, and I wouldn't want to have everything planned in advance, because that would be like painting by numbers and I'd just be filling in the gaps. So it's that balance between objective control and knowledge and subjective imaginative flow where the juice and specialness of writing lies<sup>37</sup> (Barnes 2001).

A questo atteggiamento di rispetto sembra tuttavia contrapporsi un diverso umore; in *Flaubert's Parrot* lo scrittore russo viene infatti spesso criticato per errori che avrebbe commesso, come nel caso della traduzione di "*une petite levrette d'Italie*": "Nabokov, who is exceedingly peremptory with all translators of Flaubert, renders this as whippet. Whether he is zoologically correct or not, he certainly loses the sex of the

---

<sup>37</sup> Colloquio disponibile al seguente indirizzo: <http://www.nytimes.com/books/01/04/01/specials/barnes.html>. Lo stesso paragone è stato riproposto da Barnes in occasione di una sua visita all'Università della Sorbona nel 2002. Si noti che la risposta di Barnes ricalca molto da vicino quella fornita da Nabokov intervistato da Herbert Gold nel settembre 1966.

animal, which seems to me important” (Barnes 2009: 63). In *Flaubert's Parrot* il rimprovero del narratore Braithwaite è rivolto a Nabokov ritenuto in questo caso un ‘cattivo lettore’ di Flaubert; essendo costretto a confrontarsi con un’opinione che non condivide, il narratore passa all’attacco. L’offensiva è ancor più devastante se consumata in territorio ‘nemico’: “Nabokov was wrong – rather surprising, this – about the phonetics of the name Lolita” (Barnes 2009: 76). Naturalmente, nell’incipit di *Lolita* la descrizione della pronuncia del nome è del tutto corretta; l’affermazione di Braithwaite sembra un atto di ribellione nei confronti dello scrittore russo.

Nabokov e la sua *Lolita* vengono di nuovo chiamati in causa nell’episodio avvenuto ai piedi della piramide di Cheope nel dicembre del 1849, riportato nel capitolo riguardante le coincidenze e l’ironia in letteratura<sup>38</sup>. A terra Flaubert trova “a small business-card pinned in place. ‘Humbert, Frotteur’, it read, and gave a Rouen address” (Barnes 2009: 69). Il narratore commenta così quanto accaduto:

Isn’t it, perhaps, a notable historical coincidence that the greatest European novelist of the nineteenth century should be introduced at the Pyramids to one of the twentieth century’s most notorious fictional characters? That Flaubert, still damp from skewering boys in Cairo bath-houses, should fall on the name of Nabokov’s seducer of underage American girlhood? And further, what is the profession of this single-barrelled version of Humbert Humbert? He is a *frotteur*. Literally, a French polisher; but also, the sort of sexual deviant who loves the rub of the crowd<sup>39</sup> (Barnes 2009: 69).

La coincidenza è davvero notevole, e sembra essere un perfetto gioco postmoderno dal gusto decisamente nabokoviano. Gli ingredienti ci sono tutti: ironia e capovolgimento, compenetrazione di lontani mondi finzionali, personaggi di carta che si scambiano continuamente ruolo lasciando ben aperto il dialogo intertestuale. Un simile riferimento sembra avere il retrogusto di uno scherzo, come si chiede anche il narratore:

Perhaps Nabokov had read Flaubert’s letters before writing *Lolita*. [...] Flaubert took Monsieur Humbert’s business-card all the way from Rouen to the Pyramids. Was it meant to be a chuckling advertisement for his own sensibility; a tease about the gritty, unpolishable surface of the desert; or might it just have been a joke on us? (Barnes 2009: 73).

<sup>38</sup> “Snap!”, cap. 5.

<sup>39</sup> In realtà, si legge poi, secondo le note di Flaubert il ritrovamento non era stato casuale: il biglietto da visita era stato messo da Du Camp per fare uno scherzo all’amico.



I frequenti e precisi riferimenti all'opera e al pensiero di Nabokov mettono in luce la possibilità di un legame che unisce *Flaubert's Parrot* alla produzione nabokoviana. In un abile gioco di specchi, Barnes capovolge realtà e finzione, arrivando quasi ad *inventare* la realtà riscrivendo la storia. Persino nelle sue apparizioni pubbliche lo scrittore non manca di riferirsi al romanziere russo: un interesse da parte di Barnes è evidente e, nonostante le opinioni espresse da Boyd, questo argomento merita di essere ulteriormente approfondito.

L'ombra lunga di Nabokov si staglia sull'autore postmoderno per eccellenza, che sembra aver saputo cogliere a pieno la sua lezione: “[t]rees are harlequins, words are harlequins. So are situations and sums. Put two things together – jokes, images – and you get a triple harlequin. Come on! Play! Invent the world! Invent reality! (Nabokov 2000: 9).

**Appendice Cap. IV.**



Fig. 1. “Félicité sleeping, with parrot: illustration for ‘A simple heart’ of Gustave Flaubert” (1974).  
Acquaforte di David Hockney (1937-).

## **PARTE SECONDA: VLADIMIR NABOKOV**



## V. LA RIFLESSIONE/RIFRAZIONE DEL PERSONAGGIO. *СОГЛЯДАТАЙ* - *THE EYE*

“Resemblances are the shadows of differences”<sup>1</sup>.

Vladimir Nabokov, *Pale Fire*.

### V. 1. Introduzione

Il romanzo<sup>2</sup> *Соглядатай* [*L’Occhio*, 1930] viene spesso tenuto marginalmente in considerazione dalla critica anglosassone, che lo ritiene un lavoro minore; Phyllis A. Roth, ad esempio, alla luce delle sue ricerche bibliografiche sostiene che il testo “received less attention than any other of Nabokov’s novels”, rimanendo perciò “Nabokov’s most obscure work”<sup>3</sup> (1984: 12). Non stupisce dunque l’evidente scarsità di studi su quest’opera, che si concentrano per lo più tra gli anni Settanta e Novanta<sup>4</sup>. Tuttavia, questo dato colpisce in maniera negativa soprattutto alla luce di alcune rilevanti dichiarazioni, *in primis* quella di Nabokov stesso, che invece ne attestano la grande importanza in quanto momento di passaggio nel processo creativo dello scrittore. Infatti, in un’intervista rilasciata ad Alfred Appel Jr., che chiede “[i]n which of your early works do you first begin to face the possibilities that are fully developed in *Invitation to a Beheading* and reach an apotheosis in the ‘involute abode’ of *Pale Fire*?”, Nabokov significativamente risponde “[p]ossibly in *The Eye*” (Nabokov 1973: 74). La particolarità di questo romanzo non sfugge ai primi commentatori dell’edizione russa, che ne elogiano le raffinatezze e le innovazioni tecniche, come testimoniano gli studi degli *émigrée* russi Gleb Struve (1931) e Vladislav Chodasevič (1937)<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> (2010: 265).

<sup>2</sup> Si segue qui la definizione data da Nabokov nella *Foreword* all’edizione americana di *The Eye*, in cui l’autore considera quest’opera una “little novel” (2010: I). In realtà nell’originale russo viene indicata l’appartenenza al genere della *новель*.

<sup>3</sup> D. B. Johnson (1985a e b, 1995, 1997) in particolare sottolinea questa lacuna nel *corpus* critico.

<sup>4</sup> Passando in rassegna la bibliografia critica è facile notare come i contributi fondamentali in merito gravitino attorno al lasso temporale indicato. Le opinioni più recenti si possono trovare solamente in forma di voci enciclopediche, come nel caso di Dolinin (2005) e Rodgers (2009).

<sup>5</sup> Nel suo saggio Struve mette in luce il tema del ‘fato’ come *leitmotif* dell’opera di Sirin (146), mentre invece Chodasevič, oltre a parlare dell’interesse nutrito da Nabokov per i meccanismi della creazione artistica, enfatizza la centralità del tema dell’artista fallito nel romanzo. Questa considerazione verrà successivamente ripresa da Andrew Field: “it is open to debate whether *The Eye* is a study of a writer who cannot separate himself from his creativity and so fails as an artist, or whether it is a diabolically

Quest'ultimo, in particolare, focalizza la sua attenzione su quello che verrà considerato uno dei tratti prominenti dell'opera di Nabokov (e non solo): l'esteriorizzazione dell'artificio letterario.

Sulla stessa linea si situa anche l'opinione di Nina Berberova, che nel 1959 parla di un

поворотному пункту в 1930 году, когда был написан 'Соглядатай'. В этом рассказе Набоков созрел, и с этой поры для него открылся путь одного из крупнейших писателей нашего времени. Молодость кончилась, и началась зрелость именно с 'Соглядатай'<sup>6</sup> (1998: 155).

In questo passo, che sottolinea appieno la grande valenza di *Соглядатай* nel contesto della produzione dell'autore, emerge il dato della sua indiscutibile centralità, ribadito anche nelle affermazioni successive, in cui Berberova sostiene che proprio a partire da questa prosa compaiono "возникновении оригинальных творческих методов Набокова, приемов, им созданных [...] 'Соглядатай' что-то в корне изменил в калибре произведений - они перестали уместяться под своими обложками"<sup>7</sup> (1998: 155).

A parte i critici *émigrée* russi, solamente Donald Barton Johnson ha cercato, fino a tempi relativamente recenti<sup>8</sup>, di collocare *Соглядатай* in una posizione di maggior prominenza all'interno della produzione nabokoviana, considerandolo "the first truly Nabokovian novel" (1985a: 350).

Sulla scia aperta da queste riflessioni vorrei porre lo studio di questa opera, lavorando principalmente in due direzioni: la prima, in linea con l'oggetto della tesi, vuole mettere in luce, tramite l'analisi testuale, gli elementi utili per la costruzione di un nuovo statuto di personaggio liquido; la seconda, più specifica, intende contribuire al processo, avviato da Johnson, di rivalutazione di *Соглядатай*, aspirando inoltre a fornire un'innovativa lettura del romanzo che, nonostante l'apparente semplicità suggerita dalla trama lineare e dalla sua brevità, si dimostra particolarmente resistente ad un'interpretazione univoca e definitiva.

---

cunning illusion performer by a first rate artist" (1967: 62). Per completare il quadro dei primi commenti all'edizione russa, occorre menzionare anche il contributo di Bicilli (1939), che si concentra su un altro tema che percorre l'opera di Nabokov come una linea rossa: il contrasto tra la realtà insoddisfacente e la realtà migliore del mondo dell'immaginazione.

<sup>6</sup> Trad.: "punto di svolta nel 1930, anno in cui viene scritto *La spia*. In quel racconto troviamo un Nabokov più maturo, e da quel momento in poi si apre davanti a lui la strada che lo porterà ad essere uno dei più significativi scrittori del nostro tempo. La giovinezza è finita e la maturità ha inizio proprio con *La spia*" Traduzione tratta da: Berberova (2002: 8-9).

<sup>7</sup> Trad.: "metodi creativi originali di Nabokov, procedimenti inventati da lui [...]. [*La spia*] ha, in un certo senso, apportato un cambiamento radicale nella cifra delle sue opere, che cominciano per così dire a straripare dalle copertine" Traduzione tratta da Berberova (2002: 9-10).

<sup>8</sup> Mi riferisco ai saggi "Eyeing Nabokov's *Eye*" (1985a), "The Books reflected in Nabokov's *Eye*" (1985b), e "That Butterfly in Nabokov's *Eye*" (1997). Cfr. bibliografia per ulteriori dettagli.

## V. 2. (Due?) Romanzi allo specchio

Prima di passare all'analisi, è necessario soffermarsi su un primo problema di ordine filologico che il testo inevitabilmente pone, legato alla scelta della redazione da tenere in considerazione. Il romanzo infatti si presenta in una duplice stesura: originariamente pubblicato in lingua russa nel numero 44 della rivista *Современные Записки* [*Scritti Contemporanei*] verso la fine del 1930<sup>9</sup>, *Созглядатай* viene poi incluso nell'omonima collezione di tredici storie curata dalla casa editrice parigina 'Русские Записки' ['Scritti Russi'] nel 1938. La traduzione inglese, invece, intitolata *The Eye*, nasce per iniziativa di Dmitri Nabokov, che ne stende una prima versione in seguito corretta e pesantemente rimaneggiata dal padre. Inizialmente apparso a puntate su *Playboy* tra i mesi di gennaio e marzo 1965, esce nello stesso anno in forma di libro per l'editore 'Phaedra' di New York.

*Sogljadataj* può essere quindi considerato un caso particolare di autotraduzione: dal punto di vista metodologico, infatti, bisogna ravvisare una differenza sostanziale tra il processo vero e proprio di autotraduzione e quello della correzione radicale delle bozze di traduzione. Dalle sue teorie traduttive esposte a più riprese, emerge il fatto che secondo Nabokov il traduttore ideale è l'autore stesso; tuttavia, come si evince da una lettera indirizzata a Zinaida Šachovskaja, questa attività suscitava in lui una grande sofferenza, descritta come "sorting through one's own innards and then trying them on like a pair of gloves" (citato in Šachovskaja 1979: 25). Per ovviare alla traumaticità del processo di autotraduzione, Nabokov ricorre alla collaborazione con altri selezionatissimi traduttori, tra cui il figlio Dmitri, a cui affida il compito di stendere una prima versione, alla quale lui stesso apporta le sue correzioni.

Come ricorda Dmitri, secondo Nabokov l'opera d'arte era "alive and fair game for updating by the author as long as he, too, lived" (D. Nabokov 1984: 150). Simile ad un organismo vivente, il romanzo può continuare a subire metamorfosi e ad evolvere per volontà del proprio autore. In questo processo, l'intervento di figure estranee, ma *autorizzate*, va inteso come *coadiuvante* dell'autotraduzione; l'autore rimane sempre il catalizzatore e l'agente primario che con assoluta autorità può intervenire, in maniera più o meno sostanziale, sul lavoro per così dire 'grezzo' di traduzione, imprimendo su di esso la sua impronta inconfondibile.

<sup>9</sup> *Sovremennye Zapiski*, 44, 1930, pp. 91-152. A questo proposito, è utile aggiungere un dato riportato da D. B. Johnson (1985a: 328): la prima lettura pubblica del romanzo avviene il 3 marzo 1930.

Passando ad un'analisi testuale ravvicinata, si può notare che da un punto di vista strutturale, le modifiche sono indubbiamente di piccola entità, e riguardano principalmente il formato tipografico: la versione russa, infatti, è divisa in sei capitoli, che a loro volta contengono, saltuariamente<sup>10</sup>, ulteriori ripartizioni marcate tipograficamente dal doppio spazio e dagli a capo. Nella versione inglese, invece, viene eliminata la suddivisione in capitoli, mantenendo soltanto l'uso della doppia o tripla spaziatura, e dei paragrafi che, invece di scandire con enfasi drammatica le sequenze dell'azione, indicano più semplicemente un cambiamento di fuoco della narrazione. L'effetto più evidente in un romanzo di dimensioni così ridotte, come nota Grayson<sup>11</sup>, "is to streamline the narrative and give it greater movement and cohesion" (1977: 83).

Di maggior portata è invece il lavoro compiuto da Nabokov sui suoi personaggi, che cambiano sensibilmente dalla prima alla seconda stesura, trentacinque anni dopo: Muchin, ad esempio, prima rapidamente abbozzato, acquista uno spessore e visibilità, arrivando a svolgere un ruolo di primaria importanza all'interno della trama. Oltre ad un arricchimento nella caratterizzazione, che diventa più dettagliata, si riscontra anche una migliore definizione della sfera comportamentale, in particolar modo nel caso del protagonista Smurov. A questo proposito, Grayson significativamente commenta con queste parole: "[Nabokov] [a]dded details and added word-play fill out this portrait of a disturbed mentality and an overactive, sick imagination"<sup>12</sup> (1977: 86). La sua immaginazione, infatti, diventa più fervida e colorita, arricchendosi di nuovi particolari, come nel caso del resoconto riguardante la sua esperienza della Guerra Civile. Anche nel suo stile si registra un notevole cambiamento, in particolare nell'elaborazione di immagini altamente poetiche e allusive, e nel considerevole impiego di assonanze e allitterazioni, peraltro già presenti nell'originale russo. È il caso, ad esempio, della descrizione delle mani di Vanja: nella traduzione inglese il dettaglio anatomico diventa più vivido, arrivando ad includere assonanze che nella versione russa non erano così chiaramente definite: "and her hands, adolescently clammy and a little coarse" (Nabokov 2010: 70), invece di "и руки ея, грубоватые и холодные"<sup>13</sup> (Nabokov 1978: 59).

---

<sup>10</sup> Nell'edizione russa qui consultata (Nabokov, 1978) la distinzione in paragrafi compare soltanto nel primo e nel sesto capitolo.

<sup>11</sup> Jane Grayson si è occupata, in maniera abbastanza approfondita, del primo (e tutt'ora più completo) confronto tra la versione inglese e russa di *Созлядатай*. Per ulteriori dettagli, cfr. bibliografia.

<sup>12</sup> Nelle pagine seguenti, Grayson aggiunge un altro elemento importante alla sua analisi, che vale la pena segnalare per una maggior completezza del quadro: la studiosa sostiene infatti che la frustrazione sessuale alla base del comportamento disturbato di Smurov è resa in maniera molto più energetica nella traduzione inglese, in cui le figure femminili attorno al personaggio aumentano o si fanno più concrete.

<sup>13</sup> Trad.: "e le sue mani, ruvide e fredde". Si è scelto di non 'normalizzare' la scrittura originale di Nabokov, che pertanto seguirà le regole di scrittura 'antica', differenti dal russo di oggi.



Un fenomeno simile si può osservare anche nel cameo riservato all'amante del libraio Weinstock, prima ritratta come “маленькая розово-рыжая дама съ пухлыми ручками, крепко надушенная и всегда простуженная”<sup>14</sup> (Nabokov 1978: 35), e in seguito resa come “little pink-faced, red-haired lady with plump little hands, who smelled of eucalyptus gum” (Nabokov 2010: 40), in cui l'aggiunta del forte odore aromatico rende la caratterizzazione più incisiva. Le modifiche più significative vengono però apportate non tanto sul piano architettonico dell'opera, quanto ad un livello più profondo: quello linguistico.

Per questi motivi, nell'analisi testuale si terrà presente la versione inglese, ritenuta 'definitiva' rispetto a quella russa; nonostante ciò, in alcuni punti rilevanti sarà utile instaurare un confronto critico recuperando l'originale russo.

### V. 3. Ja/Aj/Eye/I: l'autotraduzione e l'identità del personaggio

Se si dovesse individuare il tema centrale di *Соглядатай*, questo potrebbe forse essere la ricerca dell'identità del protagonista<sup>15</sup>. Difatti, come nota Jurij Levin, “[м]аниакальное стремление героя глядеть на себя со стороны, глазами других, обуславливает и повествовательную структуру ‘Соглядатай’”<sup>16</sup> (Levin 1998: 574). Questa ipotesi è anzitutto corroborata, ad un livello superficiale, dalla trama: la narrazione, infatti, ruota attorno ad un misterioso narratore particolarmente sfortunato e frustrato (dietro il cui abito nero si nasconde la maschera di Akakij Akakievič<sup>17</sup>), che, oppresso dalla triste realtà che lo circonda, decide di suicidarsi. In congiunzione con la sua morte, si innesta la narrazione postuma: lo spirito inizia dunque una nuova vita di sua invenzione, attribuendo eventi e conoscenze ad un residuo della sua potente fantasia. Nel suo mondo di finzione, il narratore entra in contatto con una famiglia, russa come lui ed emigrata a Berlino in seguito alla Rivoluzione d'Ottobre; preso dalla curiosità di conoscere meglio queste persone, diventa *habitué* delle loro serate. Tra tutti i personaggi che si presentano alla casa di via del Pavone, 5, l'individuo che suscita maggior curiosità nel narratore è un certo

<sup>14</sup> Trad.: “una piccola signora dal volto roseo e capelli rossi con manine grasse, molto profumata e perennemente ammalata”.

<sup>15</sup> In maniera molto suggestiva, Johnson paragonerà poi la ricerca dell'identità del protagonista ad una *quest* dal gusto mitologico: “[t]he common French name for the Scarce Copper is ‘argus’ whose eye-like wing dots evoke the hundred-eyed giant Argus that Hera assigned to watch over Io. *The Eye's* narrator is, of course, the eye of the English title and the surreptitious watcher of the Russian original” (1997: 11).

<sup>16</sup> Trad. It.: “[l]a maniacale tensione dell'eroe a guardarsi dall'esterno, con gli occhi degli altri, condiziona anche la struttura narrativa di *Sogljadataj*” (Levin 1997: 149).

<sup>17</sup> Protagonista di “Шинель” [“Il Cappotto”, 1842] di Gogol'.

Smurov, anche lui in apparenza un nuovo frequentatore di questo ristretto circolo. L'interesse del narratore si trasforma ben presto in ossessione: lo scopo della sua 'esistenza' diventa infatti la ricerca della vera identità di Smurov, che cerca di carpire attraverso i racconti e i punti di vista degli altri personaggi. L'avventurosa *quest* dal sapore investigativo, che spesso rivela tratti puramente maniacali, si risolve in seguito ad un climax ascendente, attraverso il quale il lettore arriva a capire che in realtà il narratore è Smurov.

La soluzione dell'enigma, invero, viene sottilmente indicata dall'autore tramite piccoli indizi sparsi sin dalle prime pagine della narrazione. Paragonando la scrittura di Nabokov ad un ologramma, Belpoliti nota in maniera molto pertinente che "tutto è lì, davanti agli occhi di chi legge, tridimensionale, ma al tempo stesso non c'è, è un inganno, un magnifico imbroglio del linguaggio; e come in un ologramma in ogni pagina c'è tutto: l'insieme è contenuto in ogni dettaglio" (Belpoliti 1999: 230).

Al di là della trama, la questione dell'identità del personaggio come nucleo tematico centrale emerge già dal titolo stesso del romanzo, che ha procurato a Nabokov non pochi tormenti dal punto di vista autotraduttivo. Nella *Foreword* all'edizione americana del 1965 lo scrittore esprime i suoi dubbi:

[t]he Russian title of this little novel is SOGLYADATAY (in traditional transliteration), pronounced phonetically 'Sugly-dart-eye', with the accent on the penultimate. It is an ancient military term meaning 'spy' or 'watcher', neither of which extends as flexibly as the Russian word. After toying with 'emissary' and 'gladiator', I gave up trying to blend sound and sense, and contented myself with matching the 'eye' at the end of the long stalk (Nabokov 2010: I).<sup>18</sup>

Al paratesto viene dunque demandata una importantissima funzione esplicativa che prelude al lavoro svolto sul tessuto narrativo vero e proprio.

Effettivamente, 'созлядатай' [/sogljadataj/] è un antico termine militare che denota proprio i concetti lucidamente esposti da Nabokov<sup>19</sup> ai quali va aggiunto il significato di 'agente investigativo'. L'elemento della vista e l'atto dello spiare derivano direttamente dalla base lessicale della parola che si compone di un prefisso ('co-', 'so-'), della radice

<sup>18</sup> Riguardo questa citazione vale la pena proporre una piccola riflessione sulla parola inglese "stalk": come sostantivo si riferisce indubbiamente al dettaglio botanico, mentre come verbo, 'to stalk', assume il significato di 'avvicinarsi furtivamente a', 'perseguire', 'seguire', andando in un certo senso a recuperare la dimensione spionistica contenuta nel titolo russo del romanzo.

<sup>19</sup> Il *Русско-Итальянский Словарь* [Dizionario Russo-Italiano, 1972: 786] riporta esattamente i medesimi significati, mostrando inoltre la dicitura tra parentesi "ust.", ovvero parola o espressione antiquata. La stessa indicazione si trova anche nel *Толковый Словарь Русского Языка* [Dizionario Esplicativo di Lingua Russa, 1940, tomo 4, 350] e nel *Словарь Русского Языка* [Dizionario di Lingua Russa, 1961, tomo 4, 249].

‘зляд’ (‘gljad’, dal verbo ‘злядеть’, ‘gljadet’, osservare) e di un suffisso (‘-атай’, ‘-ataj’).<sup>20</sup> Pur ammettendo l’impossibilità di rendere in inglese la complessa struttura morfologica e semantica della parola nella flessibile lingua madre, Nabokov propone un’ironica e divertente variante anglicizzata della pronuncia di questo vetusto lemma, “[s]ugly-dart-eye”. Una trascrizione ‘fonetica’ che rivela il tortuoso processo tramite il quale Nabokov è pervenuto alla sua scelta auto-traduttiva. Il prefisso ‘co-’ (‘so-’), fondendosi con metà della radice di ‘зляд’, ‘gljad’ (‘зля’, ‘glja’)<sup>21</sup> si trasforma in ‘sugly’, che ricorda molto l’aggettivo ‘ugly’ (‘brutto’). Il resto della radice russa, unitamente alla prima parte del suffisso ‘-атай’, ‘-ataj’ (‘ar’, ‘at’) diventa ‘dart’, un termine inglese di senso compiuto che equivale non solo ad un sostantivo (‘freccia’, ‘dardo’), ma anche ad un verbo, non a caso impiegato nell’espressione “to dart a glance at sb/sth” (‘lanciare un’occhiata veloce a qualcuno o qualcosa’), particolarmente calzante quindi al contesto. Infine, il restante ‘ай’, ‘aj’ (foneticamente identico, a livello speculare, al pronome russo di prima persona singolare ‘Я’, ‘Ja’) viene associato, per omofonia, al sostantivo inglese “eye” (occhio), che eredita il significato portato dalla radice russa ‘зляд’, ‘gljad’. Ma il sostantivo “eye” a sua volta è omofono del pronome di prima persona ‘I’ (‘io’). Si chiude in questo modo il cerchio di assonanze e somiglianze che dominano sia la variante russa che quella, esteriormente meno duttile, inglese (vedi Fig. 1).

Nonostante un’apparente maggiore semplicità morfologica e semantica del titolo inglese, esso conserva il nucleo semantico del breve romanzo, il problema dell’identità e l’elemento dello sguardo; come osserva Sweeney (1999: 257) “[it] neatly expresses the split in his narrator’s psyche between ‘I’ (his self) and ‘eye’ (his acute self-consciousness)”. Lo sdoppiamento del protagonista avviene dunque ad un livello profondo: Smurov diventa al contempo l’osservatore, ma anche l’osservato. Significativamente, Levin sostiene che anche l’occhio, dal punto di vista semiotico, può

<sup>20</sup> *Словообразовательный Словарь Русского Языка* [Dizionario di Lingua Russa della Formazione delle Parole, 1985, vol. I, 226]. È interessante notare un modo di dire legato alla parola *созлядатай* riportato nel *Толковый Словарь Великорусского Языка* [Dizionario Esplicativo della Lingua Russa, 1882, tomo 4, 259]: “Созлядатай дорогъ на часъ, а тамъ - не знай нас!” (Trad. It.: “La spia [ci] è cara per un’ora, ma poi chi si è visto si è visto”). Questa vetusta espressione russa si sposa particolarmente bene con il tema centrale del romanzo: il narratore diventa una spia con una certa facilità, ma una volta raggiunti i suoi scopi non impiega molto tempo per ritornare la persona di prima. Anticamente, i *созлядатай* venivano inviati, anche su ordine dello Zar, in mezzo alla folla, nella quale dovevano mimetizzarsi al fine di carpire informazioni utili. Per confondersi nella massa del popolo, queste spie spesso dovevano ricorrere al travestimento, e cercare di ascoltare con la massima attenzione i punti di vista espressi. Non di rado, al termine della missione, venivano uccisi.

<sup>21</sup> Lo scopo principale di Nabokov è quello di ricavare dall’espressione russa un insieme di parole che possa aver senso anche in inglese. Per privilegiare la semantica nella lingua di arrivo, lo scrittore si affida alla fonetica del termine originale: scompone la radice ‘gljad’ ottenendo ‘glja’, utile per la ‘formazione’ della prima parola inglese. Va specificato che ‘glja’, essendo atono in ‘*созлядатай*’ (/sə.ɡlʲɪ.ˈda.təj/), si pronuncia /ɡlʲɪ/. Di qui la perfetta aderenza con la pronuncia di ‘sugly’ (/sʰʌɡlɪ/), e l’assenza della ‘a’ nella rielaborazione.

essere considerato uno specchio: “[з]рачок играет здесь - метафорически - роль прозрачного зеркала: в нем видно и отражение [...] и то, что ‘за’ зеркалом; это ‘непостижное сочетание’ создает своеобразную двойную экспозицию”<sup>22</sup> (Levin 1998: 568).

Nel testo si trovano frequenti riferimenti a questa situazione ambigua, ad esempio attraverso delicate sfumature oniriche:

[a]fter all, in order to live happily, a man must know now and then a few moments of perfect blankness. Yet I was always exposed, always wide-eyed; even in sleep I did not cease to watch over myself, understanding nothing of my existence, growing crazy at the thought of not being able to stop being aware of myself (Nabokov 2010: 7).

In seguito al suicidio, la consapevolezza di essere spia di se stesso diventa più forte nel narratore, a tal punto da determinare una circostanza decisamente singolare:

Ever since the shot – that shot which, in my opinion, had been fatal – I had observed myself with curiosity instead of sympathy, and my painful past – before the shot – was now foreign to me. This conversation with Weinstock turned out to be the beginning of a new life for me. In respect to myself I was now an onlooker. My belief in the phantomatic nature of my existence entitled me to a certain amusement (Nabokov 2010: 27).

L’atto dell’osservazione si sviluppa nel romanzo su due binari: l’Io narrante che si guarda dall’esterno (a parte diversi accenni, risulta evidente solo nei pressi dell’epilogo), e che scruta gli altri personaggi, in particolare Smurov. L’abilità di Nabokov, come anche Johnson<sup>23</sup> ha notato (1995: 131), risiede proprio nel riuscire a mantenere, con un abile gioco tra prima e terza persona singolare, la distanza tra il narratore e Smurov. Tuttavia, la perizia tecnica nella manipolazione del punto di vista ha il merito non solo di mantenere in piedi l’illusione sulla quale poggia l’intero romanzo, ma ne sostiene anche l’architettura.

#### **V. 4. L’autotraduzione e il personaggio: il caso della parola ‘eidolon’**

Se nel titolo si assiste ad una sorta di ‘riduzione’, nel tessuto testuale si può in certi casi ravvisare una maggior ricercatezza terminologica; ciò avrà significative

<sup>22</sup> Trad. It.: “[l]a pupilla svolge [...], metaforicamente, il ruolo di specchio trasparente, in cui si vedono sia l’immagine riflessa [...], sia ciò che sta ‘oltre’ lo specchio [...]; questa ‘inconcepibile unione’ crea un’originale esempio di doppia esposizione ” (Levin 1997: 141). Questo effetto è anche noto come ‘effetto Schlemihl’.

<sup>23</sup> “*The Eye* represents a considerable technical achievement”.

ricadute sulla costruzione stessa del protagonista Smurov. Ad esempio, al posto del più comune “*image*” che nel breve romanzo di solito traduce l’altrettanto consueto vocabolo russo “*образ*” (Nabokov 1978: 48), ovvero ‘immagine’, ‘aspetto’, ‘personaggio’, nella versione inglese, solo per una volta, in una posizione marcata dal punto di vista dello sviluppo della trama, viene usata la parola “*eidolon*” (Nabokov 2010: 56), che corrisponde all’italiano “immagine eidetica” (Nabokov 2006: 60): “Больше ничего нельзя было из нее вытянуть, и образ получался довольно бледный, малопривлекательный”<sup>24</sup>. Nella versione inglese, invece, si legge: “[t]here was nothing more to be wheedled out of her, and the resulting eidolon was rather pale and not very attractive”. Il contesto fornisce un indizio di fondamentale importanza: il narratore sta qui perseguendo la “classification of Smurovian masks [...] as [a] scientist [...] interested only in taxonomic characters” (Nabokov 2010: 54). Qui viene infatti descritto il primo, insoddisfacente risultato di questa ricerca volta a scoprire la reale identità dello sconosciuto Smurov. L’inglese “*eidolon*”, lemma letterario e sicuramente non di uso corrente<sup>25</sup>, ricalca, nei suoi significati di ‘persona o cosa idealizzata’ e di ‘spettro’, l’antica parola greca ‘*εἶδωλον*’ (*eidōlon*), che significa appunto ‘figura’, ‘rappresentazione’, ‘immagine mentale’, ‘fantasma’, ‘cosa incorporea’, ‘fantasia’, ‘simulacro’, ‘simulacro di divinità’. Ma ai fini dell’analisi testuale sono ancor più rilevanti i significati di ‘immagine riflessa in uno specchio’ (nel senso utilizzato da Platone) e di ‘immagine riflessa nell’acqua’. Non sfuggirà poi il fatto che ‘*eidōlon*’ deriva da ‘*εἶδος*’ (*eidos*), ‘vista’, e da ‘*εἶδω*’ (*eidō*), ‘io vedo’<sup>26</sup>. Il senso della vista, il vedere, e l’oggetto della percezione stessa, ovvero l’immagine, mentale o creata materialmente, convivono dunque in questo unico termine, ‘*eidolon*’, introdotto da Nabokov nella sua versione inglese di un romanzo che costituisce una magistrale variazione sul tema del Doppio e degli specchi. Prestare attenzione a questo dettaglio è decisamente importante; come spiega Dale Peterson, “Nabokov employs arcane words when he has something rare to say” (2008).

Alla stratificazione semantica, che vede sedimentarsi i significati di ‘immagine’, ‘rappresentazione’, ‘vista’, ‘specchio’, ‘fantasma’, va aggiunta anche l’accezione tassonomica vicina al concetto di ‘specie’, a cui l’autore stesso accenna nel brano sopra

<sup>24</sup> Trad. It.: “Non fu possibile carpire altro da lei, e l’immagine risultò molto pallida, non molto affascinante”.

<sup>25</sup> La parola compare in pochi dizionari; il vocabolario *Hazon Garzanti* (2010: 391) riporta la dicitura “non com.”, mentre l’*Oxford Dictionary of English* (2003: 563) contrassegna la parola come “literary”.

<sup>26</sup> Per non parlare della somiglianza morfologica tra ‘*ei*’ di ‘*eidō*’ e ‘*eye*’. Per quanto riguarda definizioni ed etimologia del termine, vedi *Vocabolario Greco-Italiano* (1965: 547), *Dizionario Illustrato Greco-Italiano* (1975: 377).

citato<sup>27</sup> e che mostra notevoli somiglianze con il metodo di riduzione eidetica elaborato da Edmund Husserl (1859-1938). Nell'ambito della fenomenologia questo procedimento prevede infatti di ridurre l'idea di un fenomeno alla sua essenza percettiva prima e originale, privata di tutti gli elementi complementari e accessori:

»In« der reduzierten Wahrnehmung (im phänomenologisch reinen Erlebnis) finden wir, als zu ihrem Wesen unaufhebbar gehörig, das Wahrgenommene als solches, auszudrücken als »materielles Ding« [...]. Alles, was dem Erlebnis rein immanent und reduziert eigentümlich ist, was von ihm, so wie es in sich ist, nicht weggedacht werden kann und in eidetischer Einstellung eo ipso in das Eidos übergeht, ist von aller Natur und Physik und nicht minder von aller Psychologie durch Abgründe getrennt<sup>28</sup> (Husserl 1913, Parte Terza, § 89, p. 184).

Per arrivare all'oggetto eidetico Husserl avanza il metodo della variazione: presi tutti gli aspetti relativi alla percezione di un dato fenomeno, si sottopongono a variazione. Ciò che non modifica il significato del fenomeno ne costituirà la struttura invariabile, mentre invece ciò che mutando cambierà il significato del fenomeno verrà escluso, essendo in rapporto ad esso contingente e accidentale. Similmente, il narratore in *Создатель - The Eye* manifesta la precisa volontà di voler cogliere la vera essenza di Smurov: per raggiungere tale scopo inizia a 'collezionare' le impressioni, spesso profondamente differenti, che gli altri personaggi ne hanno.

Si aggiungerà poi che in neuroscienza e in psicologia l'immagine eidetica consiste nella "percezione di cose non presenti [...], nitida come un'allucinazione, ma della cui natura puramente mentale il soggetto è consapevole"<sup>29</sup>, e che similmente, nel ramo della psichiatria, la memoria eidetica contraddistingue un particolare tipo di memoria, comunemente intesa come fotografica o visiva, caratteristica tipica dell'infanzia e della preadolescenza. Un tipo di memoria che sembra inoltre essere associata alla sindrome di Asperger, malattia non rara in soggetti affetti da ritardo mentale<sup>30</sup>. Come spiega Attwood (1998), i portatori di questa sindrome (la cui eziologia è ancora ignota) sono caratterizzati dall'avere una scarsa capacità di empatia, che

<sup>27</sup> Il discorso sulla specie è ulteriormente tematizzato nella lunga digressione riguardante l'entomologia posta al centro del romanzo (Nabokov 2010: 53-54).

<sup>28</sup> Trad. It.: "Nella percezione ridotta (nell'*Erlebnis* fenomenologicamente puro) noi troviamo, come ineliminabilmente appartenente alla sua essenza, il percepito come tale, ossia la 'cosa materiale' [...]. Tutto ciò che, in maniera puramente immanente e ridotta, è proprio dell'*Erlebnis*, ciò che ad esso, così come è in sé, non può essere tolto via col pensiero e si solleva *eo ipso* a *eidōs*, è separato da un abisso da ogni natura e scienza fisica, e non meno da ogni psicologia" (Husserl 1976: 203).

<sup>29</sup> *Dizionario Garzanti della lingua italiana* (2009). La voce si può consultare online all'indirizzo: <http://garzantilinguistica.sapere.it/it/dizionario/it/lemma/4604f552b2a9629da00cd6673bdd66cc944baaa4>.

<sup>30</sup> Per approfondimenti sulla sindrome di Asperger, cfr. Attwood (1998).

comporta una persistente compromissione delle interazioni sociali (generalmente molto limitate), schemi di comportamento ripetitivi e stereotipati, attività e interessi molto ristretti. Nonostante sia dimostrata una stretta correlazione con l'autismo classico, non si riscontrano significativi ritardi nello sviluppo del linguaggio o cognitivo. Tra i disturbi associati a questa malattia della personalità vale la pena ricordare quello schizoide della personalità, depressione, ansia e disturbo ossessivo-compulsivo. Gli individui affetti da questa sindrome affrontano un'ulteriore difficoltà: quella di non saper 'leggere tra le righe', interpretando le informazioni quasi soltanto ad un livello letterale.

È stato anche scientificamente dimostrato<sup>31</sup> che molte persone affette dalla sindrome di Asperger sono dotate di grande intelligenza, addirittura superiore alla norma, manifestando ragionamenti estremamente sofisticati e un'abilità non comune per i doppi sensi o i giochi linguistici. Possiedono inoltre una spiccata facilità di lettura e scrittura, tanto da poterli definire 'iperlessici' o grafomani. Infine, è importante sottolineare che queste persone sono attratte da attività in cui si possa ritrovare un certo ordine, una determinata logica, come per esempio le classificazioni.

Leggendo queste informazioni, sembra di trovarsi di fronte al caso clinico di Smurov: non ha una vita sociale particolarmente attiva, le sue attività seguono uno schema ripetitivo (la scrittura, le relazioni con la stessa tipologia di donna, l'impossibilità di rompere il cerchio della sua *routine*), non è capace di interpretare correttamente le impressioni che riceve dagli altri personaggi, ma al contempo fa sfoggio di un linguaggio ricco di sfumature e giochi interlinguistici, segue d'istinto il forte impulso alla scrittura, ed è attirato in maniera incontrollabile dal principio di osservazione finalizzata alla classificazione, di se stesso. Non di rado *The Eye* è stato definito come il prodotto di una mente disturbata dalla personalità dissociata; mi riferisco, ad esempio, alle affermazioni di Field (1967). Il narratore ha un evidente problema con la propria identità, ed è questa incertezza a mettere in moto la macchina narrativa: Smurov non è soddisfatto della propria vita, perciò, secondo diversi critici, si inventa un doppio. Connolly, ad esempio, sostiene che:

the central character perceives a devastating blow to his self-esteem in front of others. This rebuff then precipitates a kind of extinction of the basic, integrated personality, and this is then followed by a strange new sensation of something like life after death, during which the core personality is reproduced or multiplied (Connolly 1991: 133).

---

<sup>31</sup> Muir, 2003; James, 2003; Fitzgerald, 2004.

Secondo Connolly, l'espedito della malattia mentale fornisce a Nabokov l'opportunità di esplorare la complessa relazione tra immaginazione e realtà: “[f]or Nabokov, the very same concept provides an opportunity to explore how mental instability and inspired imagination can lead to a possible defense against the vicissitudes of ‘real’ life” (Connolly 1991: 135). Come si vedrà in seguito, l'applicazione di un modello ‘liquido’ di personaggio consentirà di interpretare la questione in termini diversi, che enfatizzino l'elemento ‘unnatural’ della narrazione senza cercare di naturalizzarla. Gli esiti saranno discordi rispetto a quelli qui esposti.

E dunque, come un ricco scrigno, la parola inglese ‘*eidolon*’, perfetto calco dal greco, sembra racchiudere la multiforme chiave di volta di *Созлядатай* che, in sé, può essere considerato un vero e proprio *roman-à-clef*. La tensione dell'autotraduzione inglese verso una resa formale più sofisticata, semanticamente più densa ed evocativa (anche di rimandi intertestuali) viene quindi testimoniata *en abyme* in questo piccolo ma significativo termine<sup>32</sup>. Termine che peraltro mostra un *altro* significato, quello di ‘doppio astrale’. Nel *Webster's Online Dictionary* è infatti riportata la seguente definizione:

In Theosophy, an eidolon [...] is the astral double of a living being; a phantom-double of the human form; a shade or perispirit; the kamarupa after death, before its disintegration. The phantom can appear under certain conditions to survivors of the deceased<sup>33</sup>.

Questa accezione del termine indirizza l'interpretazione verso una comprensione del protagonista ben diversa da quello di grafomane malato mentale affetto dalla sindrome di Asperger. Si tratta piuttosto di uno spirito, ovvero del doppio incorporeo della forma umana, che continua tranquillamente a vivere dopo la morte svolgendo le azioni di sempre. Una simile lettura concepisce il personaggio come un morto, impegnato in una *gestualità impossibile*, poiché avviene in condizioni del tutto innaturali. Una di queste azioni è la *narrazione post-mortem*.

---

<sup>32</sup> Alcuni critici tuttavia ritengono che l'autotraduzione abbia in realtà impoverito l'originale. A proposito di certe allusioni letterarie che potevano essere chiare al lettore russo dell'epoca, Johnson parla di “loss of one of the novella's original dimensions” (Johnson 1985b: 402). Johnson sostiene infatti che “[t]heir effectiveness has been badly eroded with the passage of time and by the translation of the novella into a new language with a readership of very different cultural background. These factors account for some of the obscurity into which the book has fallen” (Johnson 1985b: 402).

<sup>33</sup> Dizionario consultabile online: [http://www.websters-dictionary-online.com/definitions/Eidolon+%28astral+double%29?cx=partner-pub-0939450753529744%3Av0qd01-tdlq&cof=FORID%3A9&ie=UTF-8&q=Eidolon+\(astral+double\)&sa=Search#906Wikipedia](http://www.websters-dictionary-online.com/definitions/Eidolon+%28astral+double%29?cx=partner-pub-0939450753529744%3Av0qd01-tdlq&cof=FORID%3A9&ie=UTF-8&q=Eidolon+(astral+double)&sa=Search#906Wikipedia)



## V. 5. Memorie dal sottosuolo

Da un punto di vista strutturale, l'apparente scissione del protagonista in due personaggi separati ed indipendenti (il narratore e Smurov) rende possibile anche la distinzione tra due piani narrativi: il resoconto che il narratore fa della sua vita (che chiamerò L<sub>1</sub>) e la narrazione postuma, sempre ad opera del narratore, della sua vita *post-mortem*, focalizzata principalmente sulla descrizione di Smurov (che chiamerò L<sub>2</sub>). I due livelli L<sub>1</sub> - L<sub>2</sub> arrivano a convergere nel momento in cui si riesce a carpire una delle poche cose certe del libro, ovvero che Smurov e il narratore sono la stessa persona, nel contesto di una suggestiva immagine che coinvolge lo specchio, oggetto principe del romanzo: “[a]s I pushed the door, I noticed the reflection in the side mirror: a young man in a derby carrying a bouquet hurried toward me. That reflection and I merged into one. I walked out into the street” (Nabokov 2010: 97). Poche righe dopo, l'ex marito di una delle sue amanti svela il mistero, chiamando, alla russa, direttamente per nome il narratore, 'Gospodin Smurov'.

Ciò che distingue maggiormente le due narrazioni L<sub>1</sub> - L<sub>2</sub>, peraltro molto simili, è un elemento non di poco conto: la morte. È precisamente in questo evanescente interstizio che si inserisce un processo di separazione dell'atto percettivo dalla sua base organica. Per via della narrazione inattendibile<sup>34</sup>, che permea l'intero romanzo, i critici non credono alla morte del protagonista; di conseguenza, il supposto suicidio e gli elementi ad esso collegati vengono 'naturalizzati' (come direbbe Alber), cercando una spiegazione plausibile nel mondo della realtà. La consapevolezza di trovarsi di fronte ad una diegesi in cui non ci si può fidare ciecamente del narratore porta a dunque a considerare il suicidio come un semplice stratagemma per introdurre e mantenere la distanza tra i due punti di vista appartenenti ad uno stesso personaggio. (Grayson, 1977: 82; Johnson 1985b: 393; Gourg, 1993; Skonečnaja, 1996: 35; Sweeney<sup>35</sup>, 1999: 257; Rodgers, 2009). Boyd, invece, pone l'accento sull'elemento dell'intensa creatività che caratterizza la mente del narratore; questo estro viene letto come testimonianza di grande vitalità:

[a]nd yet Nabokov suggests the very force of Smurov's attempt to escape the conditions of life – the rawness of the self-conscious mind, the pangs of solitude, the nauseating pitch and toss of the emotions – testifies to a soul operating at full intensity, and that is

<sup>34</sup> Ne è un esempio eloquente la scarsa memoria del protagonista, incapace di riportare con precisione determinati avvenimenti o addirittura di ricordare il nome di una sua amante, che viene costantemente indicata come Gretchen o Hilda. Per ulteriori approfondimenti sulla narrazione inattendibile in *The Eye* cfr. Gourg, 1993.

<sup>35</sup> Nelle parole di Sweeney, “he fails to enact his own death convincingly – either in actuality, or in the tale that he tells about it” (1999: 257).

its own reward. Impatience with the limits of life, Nabokov implies, may be one of the surest signs of being fully alive (Boyd 1990: 349).

Una simile chiave di lettura è certamente legittima, ma, oltre a non dar sufficiente risalto alla particolarità del fenomeno, comporta un'ulteriore conseguenza sul giudizio legato al talento di Smurov come scrittore.

Il fatto di cercar conforto nella creazione letteraria per sfuggire alle umiliazioni della propria vita, porta il narratore a scrivere il resoconto contenuto in L<sub>2</sub>; questo testo, in cui vengono minuziosamente riportati i pareri degli altri personaggi sul misterioso Smurov, si rivela, secondo molti critici<sup>36</sup>, anch'esso fallimentare, soprattutto a causa dell'errata percezione che il narratore ha delle opinioni altrui<sup>37</sup>. Non a caso, anche Sweeney ritiene che “[h]e apparently bungled the suicide that he thought would allow him to escape his identity; more pathetically, he also fails in his ludicrous effort to obviate that failure – and to try, once more, to escape from himself – in the way that he narrates his tale” (Sweeney 1999: 257). Ancor più aspramente, Boyd sancisce il fiasco letterario di Smurov, giudicandolo al pari di altri tentativi non riusciti di sfiorare l'immortalità, come le sedute spiritiche di Weinstock e l'esperienza del diario epistolare di Bogdanovič:

Smurov's fiction that he can elude the humiliations of his mortal state fails utterly. And that leads to the real aim of *The Eye*: to let the terms of his failure define the human condition by contrast with a genuine beyond – which for Nabokov would be quite incompatible with Smurov's tightly tethered selfhood (Boyd 1990: 349).

In sostanza, Smurov è quindi autore di due romanzi: il primo, che narra la sua umiliante vita in prima persona, e il secondo, contenuto *en abyme* nel precedente, in cui gli stessi fatti vengono riletti in terza persona. Il romanzo nel romanzo in apparenza sembra far emergere una miglior immagine di Smurov, che però si rivela parimenti negativa. Il binomio morte-arte, tema che verrà ampiamente sviluppato nei romanzi successivi, appare come un punto interpretativo critico. Sweeney, ad esempio, sostiene che “Nabokov's protagonists [...] seek literary immortality, but they pursue it by becoming narrators instead of characters. His novels express this metafictional search for identity, moreover, in detective-story terms”<sup>38</sup> (Sweeney 1999: 256). Significativamente, la studiosa aggiunge anche che “two early works, in particular –

<sup>36</sup> Bisogna segnalare, a questo proposito, il contributo di Susan Fromberg Schaeffer (1972), che invece riscontra un successo nella prosa proposta da Smurov.

<sup>37</sup> Ne è un esempio lampante il fatto che il narratore creda che Smurov sia l'amante segreto di Vanja, prendendo un grosso abbaglio.

<sup>38</sup> In questo contesto, può essere utile ricordare la passione dello scrittore per Poe, Doyle e Chesterton.

*The Eye* (1930) and *Despair* (1934) – depict protagonists who try to stage their own deaths at both diegetic and extradiegetic levels” (Sweeney 1999: 256-257). Nel ritrarre il protagonista, Boyd invece nota che

[i]n *The Eye*, for the first time in his career, Nabokov writes a novel in the first person. Having already drawn on negative versions of his own life and his values in *King, Queen, Knave* and *The Defense*, he now selects a first-person point of view to allow him still closer to an inversion of himself, of his very sense of self (Boyd 1990: 346).

Seguendo invece una logica più aderente all'*unnatural narrative theory*, l'unico studioso<sup>39</sup> che si pone al di fuori del cerchio è Rowe: nel suo *Nabokov's Spectral Dimension* (1981: 92-97), il critico espone la teoria secondo cui *The Eye* (similmente a *Transparent Things*, 1972) sia stato scritto da un fantasma<sup>40</sup>. La chiave di volta per risolvere il complesso gioco dei punti di vista sembra risiedere nella veridicità dell'informazione che ci viene data dal narratore riguardo la sua morte. Il narratore ha davvero compiuto un gesto così estremo come il suicidio? L'esistenza *post-mortem* del personaggio corrisponde a realtà o è una semplice paranoia?

Il testo è chiaro in proposito, soprattutto nei punti in cui il narratore riflette sul suo stato innaturale in relazione alla realtà:

I walked along remembered streets; everything greatly resembled reality, and yet there was nothing to prove that I was not dead and that Passauer Strasse was not a post-existent chimera. I saw myself from the outside, treading water as it were, and was both touched and frightened like an inexperienced ghost watching the existence of a person whose inner lining, inner night, mouth, and taste-in-the-mouth, he knew as well as that person's shape (Nabokov 2010: 23).

Anche in caso di dubbio, che come un coperchio pesa sull'intero libro, il narratore trova il modo per riaffermare (in se stesso, ma anche nel lettore) un minimo di sicurezza: “[w]ith my hand pressed to my heart I gazed at the secret mark of my bullet: it was my proof that I had really died; the world immediately regained its reassuring insignificance – I was strong once again, nothing could hurt me” (Nabokov 2010: 99).

Tenendo conto dell'inattendibilità della narrazione, parrebbe ragionevole supporre che la scena del suicidio descritta prima del racconto *en abyme* non sia avvenuta in quel

<sup>39</sup> Nonostante Connolly (1991) non si esprima apertamente, sembra anche lui credere al suicidio.

<sup>40</sup> “[t]he secret of Smurov's immortality' [...] turns on the fact that our narrator is, unwittingly, his own ghost” (Rowe 1981: 94).

momento<sup>41</sup>, ma anche che non sia una farsa. In questo senso, si potrebbe ‘superare’ il giudizio di Rowe in merito. Se lo specchio e il principio della specularità sono gli elementi che costituiscono la *vera* impalcatura architettonica del romanzo, a maggior ragione bisognerà pensare in questa chiave nell’interpretazione di un momento così cruciale e delicato. Pertanto, la descrizione del suicidio di Smurov che leggiamo altro non sarà che il resoconto di qualcosa accaduto *prima* dell’inizio della narrazione. In poche parole, il vero suicidio viene visto attraverso il suo riflesso, prodotto da una sorta di ‘specchietto retrovisore’. Lo specchio, innestato in una posizione strategica, demarca i limiti delle due narrazioni  $L_1$ ,  $L_2$ , e assume quella funzione descritta da Levin di riverberare parte dell’originale anche quando questo non si trova perfettamente frontale alla superficie riflettente. In presenza di una costruzione narrativa così complessa, come non pensare ad una genialità del protagonista nella sua attività di scrittore? Si noterà inoltre che gli eventi presenti nel romanzo si possono ritrovare nella duplice interpretazione da un punto di vista ‘vivo’ ( $L_1$  bianco) e morto ( $L_2$  nero)<sup>42</sup>. Al centro di questi due mondi ontologici si trova il protagonista del romanzo, il grigio<sup>43</sup> Smurov, già morto prima dell’inizio della narrazione; come afferma giustamente Meyer, “[i]n all his novels Nabokov shows the only true doubles to be this world and the otherworld” (Meyer 1997: 58).

Questa ipotesi sembra effettivamente fondata: infatti i momenti vissuti dal narratore come fantasma vengono spiegati in una maniera talmente semplice da sembrare quasi naturali: “oh how cunningly, in what simple, everyday terms my thought explained the ringing and the gurgling that had accompanied me into nonexistence” (Nabokov 2010: 22). All’esistenza ultraterrena, che il narratore descrive come un normale prolungamento della vita, viene anche associata una straordinaria capacità creativa, sottolineata da Smurov con l’intento di giustificare questa sua bizzarra ispirazione letteraria postuma:

Some time later, if one can speak here of time at all, it became clear that after death human thought lives on by momentum. [...] With mischievous and carefree logic I progressed from the incomprehensible sensation of tight bandages to the idea of a

<sup>41</sup> E, in questo senso, mi allineo con l’opinione degli altri critici.

<sup>42</sup> Vorrei chiarire ulteriormente questo punto. La prima narrazione,  $L_1$ , può essere interpretata come il racconto della vita di Smurov fedele alle impressioni da lui provate in vita. Non è un caso che la scena del suicidio sia inserita esattamente dopo questa porzione testuale; una simile sequenzialità fornisce logicità alla narrazione. Inoltre, Nabokov solitamente associa la vita con il colore bianco. Dopo la descrizione del ‘falso’ suicidio, Smurov inizia una nuova narrazione, che può essere intesa come il racconto della sua vita sempre dal suo punto di vista, che però ora è quello di un morto. Si tratterà dunque della prospettiva di un morto. In contrasto con il mondo dei vivi, la dimensione dell’aldilà è spesso associata a colori scuri.

<sup>43</sup> La ragione di questa associazione verrà chiarita in seguito, nella sezione dedicata al significato del cognome.

hospital, and, at once obedient to my will, a spectral hospital ward materialized around me, and I had neighbors, mummies like me, three on either side. [...] How persistently, though, and how thoroughly [...] my thought went about contriving the semblance of a hospital, and the semblance of white-clad human forms moving among the beds, from one of which issued the semblance of human moans. I good-naturedly yielded to these illusions, exciting them, goading them on, until I had managed to create a complete, natural picture, the simple case of a light wound caused by an inaccurate bullet passing clean through the serratus; here a doctor (whom I had created) appeared, and hastened to confirm my carefree conjecture (Nabokov 2010: 20-22).

Il lettore si troverà di fronte ad una cronaca *post-mortem*, narrata in prima persona. Una simile infrazione di ogni patto di verosimiglianza e di logicità fisica e linguistica si è verificata, come rileva Barthes nel 1973, anche nel racconto di Edgar Allan Poe, *The Facts in the Case of M. Valdemar* (1845):

[la] mise en scène de *la parole impossible en tant que parole: je suis mort*. [...] [C'est un] scandale de l'énonciation, c'est le retournement de la métaphore en lettre. Il est en effet banal d'énoncer la phrase 'je suis mort!': c'est ce que dit la femme qui a fait tout l'après-midi des courses au Printemps, qui est allée chez son coiffeur, etc. Le renversement de la métaphore en lettre, *précisément pour cette métaphore-là*, est impossible: l'énonciation 'je suis mort', selon la lettre, est forclosé (alors que 'je dors' restait littéralement possible dans le champ du sommeil hypnotique). Il s'agit, donc, si l'on veut, d'un scandale de langage. [...] Dans la somme idéale de tous les énoncés possibles de la langue, l'accolement de la première personne (*Je*) et de l'attribut '*mort*' est précisément celui qui est radicalement impossible: c'est le point vide, la tache aveugle de la langue, qui le conte vient très exactement occuper<sup>44</sup> (Barthes 1985: 351-352).

Se, come ha notato anche Stanzel, la narrazione postuma in terza persona non costituisce alcuna novità in campo letterario, quella in prima persona invece mostra dei tratti decisamente originali. Come spiega in "Sterben in der Ich-Form" ["Morire in Prima Persona"],

<sup>44</sup> Trad. It.: "[v]i è qui [...] [una] messa in scena della *parola impossibile in quanto parola: sono morto*. [...] [Si tratta di uno] scandalo dell'enunciazione, [che] consiste nel rovesciamento della metafora nella lettera. Infatti è piuttosto banale enunciare la frase 'sono morto!': è ciò che dice la donna che è stata a fare spese tutto il pomeriggio ai grandi magazzini *Printemps*, che è stata dal parrucchiere, ecc. Il rovesciamento della metafora in lettera, *nel caso di questa particolare metafora*, è impossibile: l'enunciazione 'sono morto', secondo la lettera, è esclusa (mentre 'dormo' è letteralmente possibile nel campo del sonno ipnotico). Si tratta dunque, se vogliamo, di uno scandalo del linguaggio. [...] Nell'insieme ideale di tutti gli enunciati possibili della lingua, l'accostamento della prima persona (*Io*) e dell'attributo 'morto' è precisamente ciò che è radicalmente impossibile: è il punto vuoto, la macchia cieca della lingua, perfettamente occupata dal racconto" (Barthes 1991: 207-208).

[d]ie Schwierigkeiten, die sich bei der Darstellung des Todes eines Erzähler-Ich ergeben, haben die Autoren nicht davon abgehalten, die Ich-Form für die fiktionale Gestaltung dieser Grenzsituation zu wählen. Im älteren Roman ist es vor allem die Briefform, die dafür verwendet wird. Sie gestattet dem Autor, die intime Selbstdarstellung der Gedanken und Gefühle des dem Tode Geweihten bis an die äußerste Schwelle des Lebens zu bringen. Nach dem Tode ergreift dann, wie im *Werther*, ein auktorialer Erzähler in der Rolle des Herausgebers der Briefe das Wort, um die Geschichte zu vollenden; oder aber die anderen Korrespondenten runden die Erzählung ab, wobei manchmal auch noch, wie in *Clarissa Harlowe*, der fiktionale Herausgeber der Briefe in die Erzählung eingreift. In allen diesen Fällen wird also der Ich- Erzähler nach seinem Tod durch andere Erzähler abgelöst<sup>45</sup> (Stanzel 1982: 290).

In tempi più recenti, Lubomír Doležel ha fornito un primo tentativo di definizione del fenomeno; citando il romanzo breve di Bohumil Hrabal *Ostře sledované vlaky* [*Treni strettamente sorvegliati*, 1965] il critico propone il termine “‘text after death’ [...] for such narratives where the *Ich*-narrator narrates his or her own death. [...] Here we have reached the limits of narrating. Text after death is more than nonnatural, it is the product of a physically impossible act – of posthumous writing” (Doležel 1998: 159). Contestualizzato in questo dibattito critico, *The Eye* costituisce indubbiamente un testo che meriterebbe ulteriori studi dal punto di vista narratologico, dato il suo alto grado di sperimentazione.

Perché dunque non credere alle parole di Smurov riguardanti il suo suicidio? Se il suo intento era davvero, come hanno cercato di dimostrare gli studiosi che propongono un’ipotesi interpretativa più ‘naturale’, quello di sondare il problema dell’identità attraverso il punto di vista dell’‘altro’, per quale motivo avrebbe inscenato la sua morte? Perché una scelta tanto estrema? Con ogni probabilità, l’autore implicito (e il narratore) avrebbe potuto trovare più di una soluzione alternativa. Provando a seguire la logica proposta da Smurov, cambia significativamente la lettura della struttura del testo: pur mantenendo intatto l’impianto del romanzo nel romanzo, e non mettendo in dubbio la paternità di entrambi attribuita a Smurov, viene offerta al lettore la possibilità di una prospettiva non solo legata all’ ‘altro’ inteso come persona, ma anche allacciata ad una dimensione *post-mortem*. Oltre a mettere in campo il

---

<sup>45</sup> Trad. It.: “[l]e difficoltà legate alla presentazione della morte dell’ ‘io’ narrante non hanno impedito agli autori di scegliere la narrazione in prima persona per la presentazione finzionale di questa situazione estrema. In questo ambito, il romanzo tradizionale usava soprattutto la forma epistolare, che permetteva all’autore di condurre l’auto-presentazione intima dei pensieri e dei sentimenti della persona morente fino alle soglie della vita. Dopo la morte, appare di solito un narratore autoriale nei panni del curatore, come nel *Werther*, al fine di completare la storia; oppure gli altri corrispondenti concludono la narrazione [...] come in *Clarissa Harlowe*. In tutti questi casi, la narrazione viene continuata da altri narratori dopo la morte del narratore in prima persona”.

problema della morte dell'autore, questa circostanza offre lo spunto per qualche considerazione riguardo al genere letterario<sup>46</sup>. Seguendo la prima ipotesi, 'naturale', ci si troverebbe davanti ad una sorta di autobiografia del personaggio in cui è contenuto un resoconto finzionale, consolatorio, di pura invenzione. Prendendo invece in considerazione la lettura '*unnatural*', si avrebbe invece la narrazione da parte di un deceduto che ripercorre retrospettivamente le tappe della sua esistenza, da un punto di vista 'vivo' e da un punto di vista 'morto', andando a costituire una sorta di *obituary memoir*, genere che peraltro Nabokov riprende nei suoi successivi romanzi, come in *The Real Life of Sebastian Knight*<sup>47</sup>. Pertanto, oltre a offrire un'originale interpretazione, questa lettura fornisce un prezioso anello di congiunzione volto a collocare in modo pertinente *The Eye* nel contesto della produzione nabokoviana.

## V. 6. Caleidoscopiche prospettive. L'artificialità del personaggio

L'ossessione per la classificazione è, a ben vedere, uno dei temi centrali e fondanti del romanzo; Grayson, infatti, definisce *The Eye* come "a study of personality and identity" (1977: 82), mentre Joann Karges identifica più precisamente nella 'sistematizzazione' il principio organizzativo dell'opera (1985: 65-66). L'intera narrazione *en abyme* è dedicata alle numerose 'versioni' di Smurov che ne danno gli altri personaggi: in questo elemento è possibile ravvisare una artificiosità nella costruzione del personaggio, che certamente non si iscrive nell'arco delle teorie mimetiche classiche.

La realtà, e la sua conseguente molteplicità, vengono rese attraverso la registrazione delle impressioni decisamente contraddittorie che Smurov suscita tra i personaggi, ognuno dei quali esprime in vario modo la sua opinione su di lui. Al pari delle emozioni provocate da Smurov nei personaggi del romanzo, le immagini che emergono dalle descrizioni fornite da punti di vista diversi sono estremamente variegate; per capire la vera natura di Smurov, il narratore si diverte a collezionare queste impressioni<sup>48</sup>. Evgenija, ad esempio, dopo aver ascoltato il racconto di come Smurov è scampato miracolosamente alla morte a Yalta, prova un sentimento di compassione nei suoi confronti (Nabokov 2010: 49); su richiesta pressante del narratore, la donna infine

<sup>46</sup> Il problema del genere letterario può essere ulteriormente complicato prendendo in considerazione il fatto che oltre al romanzo nel romanzo, *The Eye* contiene anche altre storie, come il resoconto mendace che Smurov fa della sua esperienza a Yalta (in seguito smentito da Muchin), ben definito dalla cornice tipografica delle due virgolette, e le pagine di diario scritte in forma epistolare da un frequentatore della famiglia *émigrée* russa Roman Bogdanovič.

<sup>47</sup> Nel caso del Sebastian, però, il narratore è vivo, mentre il morto è citato attraverso i suoi libri.

<sup>48</sup> Per avere un quadro schematico della situazione, vedi figura 2.

dichiara di apprezzarne timidezza e sensibilità (Nabokov 2010: 56). Dopo aver sentito lo stesso racconto, Muchin si mostra dapprima commosso e a tratti invidioso (Nabokov 2010: 49); tuttavia, dopo aver smascherato la falsità delle affermazioni del protagonista, inizia a sentire un senso di palese vergogna. Negli ultimi atti della narrazione, invece, il riflesso di Smurov agli occhi di Muchin cambia ulteriormente, diventando una sorta di mascalzone (Nabokov 2010: 96).

Il buffo Weinstock, invece, nonostante sia il datore di lavoro dell'uomo (Smurov è infatti assistente del libraio), prova una mal celata diffidenza nei suoi confronti, che cresce vertiginosamente in seguito ad una seduta spiritica in cui lo spettro Azef lo addita come doppio agente segreto della vecchia Russia (Nabokov 2010: 52). Marianna Nikolaevna, il medico pacifista, mostra un atteggiamento simile a quello di Weinstock: nonostante riconosca a Smurov la qualità di brillante ufficiale dell'Armata Bianca (Nabokov 2010: 55), non ne condivide i modi brutali e la differente educazione ricevuta. Completamente diverse sono le immagini rispecchiate in altri personaggi minori: zio Paša proietta l'immagine di Smurov felicemente sposato con Vanja (Nabokov 2010: 67), mentre la servetta Gretchen o Hilda lo dipinge, seppur indirettamente, come un poeta straniero sopravvissuto ad un amore tragico e a difficoltà patrimoniali legate alla famiglia d'origine (Nabokov 2010: 75). Ma il riflesso più sconcertante è quello offerto da Bogdanovič, che senza mezzi termini sostiene di trovarsi di fronte ad un "mancino sessuale", ovvero ad un omosessuale, con tendenze cleptomani (Nabokov 2010: 84). Il punto di vista del narratore, infine, dapprima positivo (Nabokov 2010: 48-49) se non addirittura entusiasta (quando vede Smurov come uomo particolarmente coraggioso e temerario, Nabokov 2010: 49), oscilla a seconda dell'opinione altrui, passando anche per uno stato di indifferenza: "[p]ersonally, I viewed Smurov without emotion. A certain bias in his favor that had existed at the outset, had given way to simple curiosity" (Nabokov 2010: 54). Tuttavia, rimane fuori da questa carrellata un unico personaggio, peraltro significativo: Vanja. La donna, caratterizzata da forte miopia<sup>49</sup>, si ostina a non voler dare una propria opinione sul protagonista; una volta costretta, come accaduto in precedenza alla sorella Evgenija, la ragazza ne elogia l'immaginazione poetica, la sua tendenza ad esagerare e la gentilezza (Nabokov 2010: 94).

La risultante galleria di immagini va dunque a comporre l'identità di un unico personaggio; questo particolare processo di decostruzione contenuto all'interno della costruzione del protagonista è reso possibile da un complicato gioco di specchi, che Nabokov stesso presenta come dispositivo centrale del romanzo: "[t]he theme of *The*

---

<sup>49</sup> Questo tratto peculiare è condiviso da Vanja con altri personaggi femminili nabokoviani, come ad esempio Clare Bishop in *The Real Life of Sebastian Knight*.



*Eye* is the pursuit of an investigation which leads the protagonist through a hell of mirrors and ends in the merging of twin images” (Nabokov 2010: IV). Le diverse identità che man mano si creano durante la narrazione divergono sensibilmente da quella che si pensa essere la reale identità di Smurov; tuttavia, esse sembrano comunicare al protagonista un senso di protezione, andando a costituire un solido involucro per una figura sostanzialmente vuota. Smurov, il narciso, quell'*eidolon* che si rispecchia nell'acqua, accoglie con particolare favore la diffusione dei suoi simulacra; un espediente, questo, che Connolly nota in altri successivi romanzi di Nabokov<sup>50</sup>: “[t]he narrator of *The Eye* [...] welcomes the proliferation of new selves, for they represent both an extension and diversification of the basic self at no cost to that self” (Connolly 1991: 135).

Tutti i personaggi, compreso il narratore, sono spiccatamente marcati dalla loro funzione di specchi, come spesso viene ricordato nel corso della narrazione: “[t]here is no use to dissemble – all these people I met were not live beings but only chance mirrors for Smurov. For me, their entire existence has been merely a shimmer on a screen” (Nabokov 2010: 89). In questa narrazione, i personaggi svolgono la funzione di riflettere una parte dell'originale, dunque un lato diverso del protagonista. Il sinuoso intreccio di punti di vista che costituiscono le varie immagini del personaggio denotano, secondo Levin, il forte narcisismo che caratterizza questa figura. Smurov brama di vedersi dall'esterno, “эму нужно обставить себя как можно большим числом зеркал и, по возможности, увековечить свои отражения в них”<sup>51</sup>; per converso, le altre figure “нужны лишь как зеркала”<sup>52</sup>. Questa “лихорадочной экстенсивностью”<sup>53</sup> (Levin 1998: 574) porta Levin a concludere che “[д]урная замкнутость героя на себе, на своих отражениях, приводит к представлению о пустом и замкнутом зеркальном мире, где нет ничего, кроме накопления отражений, - возникает как бы негатив солипсизма”<sup>54</sup> (Levin 1998: 575).

L'esistenza stessa del protagonista viene messa in dubbio, sostituita dalle immagini fantasma che vengono riflesse dagli altri personaggi: “For I do not exist: there exist but the thousands of mirrors that reflect me. With every acquaintance I make, the population of phantoms resembling me increases” (Nabokov 2010: 103).

<sup>50</sup> “his explorations of the possibilities inherent in creating multiple identities for oneself finds later reflection in *The Real Life of Sebastian Knight* and *Pale Fire*” (Connolly 1991: 136).

<sup>51</sup> Trad. It.: “ha bisogno di circondarsi del maggior numero possibile di specchi e, possibilmente, di perpetuare la sua immagine in essi” (Levin 1997: 149).

<sup>52</sup> Trad. It.: “non sono necessarie se non come specchi” (Levin 1997: 149).

<sup>53</sup> Trad. It.: “febrile volontà di estensione” (Levin 1997: 149).

<sup>54</sup> “L'opprimente chiusura dell'eroe in se stesso, nei suoi riflessi, conduce alla raffigurazione di un mondo di specchi vuoto e isolato, dove non c'è niente se non un cumulo di riflessi. Compare una sorta di negativo del solipsismo” (Levin 1997: 149).

Questa originale tecnica di costruzione del personaggio, composta da variegata impressioni, è paragonabile, in un confronto intersemiotico, con il movimento artistico del cubismo. In questa direzione si sono mosse le ricerche di Matthew Brennan (1990), che, prendendo in considerazione *The Real Life of Sebastian Knight*, introduce nel campo degli studi nabokoviani un nuovo elemento da tenere in considerazione: un metodo di costruzione del personaggio definito 'cubista'. Questa possibile ibridazione di tecnica artistica e letteraria ha portato alla possibilità, nell'arte di Nabokov, di poter donare un'impressione multidimensionale al suo personaggio. Nelle parole di Brennan,

this narrative technique resembles Cubism not only because it denies the idea of a single identity; it also shows, to quote Sypher's definition of Cubism, that 'things exist in multiple relations to each other and change their appearance according to the point of view from which we see them from innumerable points of view' (Brennan 1990: 42).

Questo collegamento all'arte picassiana non è affatto casuale, e mostra la sua plausibilità se posto in parallelo con un'affermazione dell'autore stesso, che in *Strong Opinions* loda "Picasso's masterly technique" (Nabokov 1973: 167).

Un'ulteriore indicazione sulla tecnica di costruzione artificiale del personaggio, e sulla sua reale identità, deriva da un importantissimo riferimento che compare in un punto centrale del libro: la ricerca entomologica. Il problema del personaggio è infatti messo in parallelo con lo studio del prototipo, dell'originale di una farfalla, identificata *in pratis Westmanniae*, da Linneo<sup>55</sup>:

[t]he situation was becoming a curious one. I could already count three versions of Smurov, while the original remained unknown. This occurs in scientific classification. Long ago, Linnaeus described a common species of butterfly, adding the laconic note '*in pratis Westmanniae*.' Time passes, and in the laudable pursuit of accuracy, new investigators name the various southern Alpine races of this common species, so that soon there is not a spot left in Europe where one finds the nominal race and not a local subspecies. Where is the type, the model, the original? Then, at last, a grave entomologist discusses in a detailed paper the whole complex of named races and accepts as the representative of the typical one the almost 200-years-old, faded Scandinavian specimen collected by Linnaeus; and this identification sets everything right. In the same way I

<sup>55</sup> Il dato entomologico appare rilevante non solo per la posizione in cui è inserito nella narrazione e per la funzione che svolge al suo interno, ma anche da un punto di vista 'extra-testuale'. Durante la stesura del romanzo Nabokov era infatti impegnato in diverse ricerche entomologiche, che diedero come esito, tra gli altri, l'articolo "Notes on the Lepidoptera of the Pyrénées Orientales and the Ariège" pubblicato nel 1931 per la rivista *The Entomologist*. In seguito si occupò del racconto "Pilgram" ("l'Aureliano"), uno dei pochi incentrati sulle farfalle. Negli anni in cui autotradusse *Созлядатай*, invece, Nabokov stava lavorando al suo studio, mai completato, "Butterflies of Europe".

resolved to dig up the true Smurov, being already aware that his image was influenced by the climatic conditions prevailing in various souls – that within a cold soul he assumed one aspect but in a glowing one had a different coloration (Nabokov 2010: 53-54).

Si viene a sapere, nel corso della narrazione, che tramite il confronto minuzioso tra i vari esemplari trovati nei decenni successivi, l'originale era davvero quello trovato in un primo momento da Linneo. Donald Barton Johnson, nel suo articolo "Eyeing Nabokov's *Eye*" (1985a), arriva persino ad identificare, in seguito a tortuose ricerche, la farfalla associata a Smurov, ovvero una *Lycaena virgaurae virgaurae*. Questo metodo di classificazione scientifica, che in seguito al vaglio delle varie razze denominate identifica una rappresentante tipica (olotipo), la quale verosimilmente accoglie in sé i tratti salienti di tutte le altre, richiama alla mente il modello filosofico discusso in relazione alla parola 'eidolon'. In maniera analoga a quando succede con la comparazione delle farfalle, lo stesso avverrà con Smurov: tutte le immagini, ma nessuna in specifico, costituiranno la sua vera essenza; lo Smurov 'finale' sarà uguale al narratore presentato nelle prime pagine. Johnson infatti sostiene che "[t]he various descriptions of Smurov furnished by *The Eye's* characters are equivalent to the scientific investigators' descriptions of the geographical subspecies of Linnaeus' original butterfly" (Johnson 1997: 3).

La moltiplicazione delle identità costituisce quello che si può definire come primo livello di artificiosità del personaggio; un secondo livello è legato alla sua intrinseca intertestualità, che a sua volta riflette la marcata intertestualità del testo stesso. Diversi sono gli studi che si basano sulla comparazione tra *The Eye* e altri romanzi, principalmente russi; ne sono esempio i saggi di D. B. Johnson (1985a, 1985b, 1995) e di Skonečnaja (1996). Connolly (1991), invece, si è concentrato sul rapporto tra questo romanzo e *Dvojniki* di Dostoevskij, non trascurando anche i riferimenti ad altre sue opere.

Un'ulteriore indicazione verso questa direzione può venire dalla critica tematica: Smurov viene infatti spesso associato al colore lilla. Il narratore sostiene, in un'occasione, che le sigarette inglesi "always smell of candied prunes" (Nabokov 2010: 50); in un altro punto della narrazione, Smurov in procinto di leggere l'opinione che ha di lui Roman Bogdanovič, viene distratto da: "a milk chocolate advertisement with lilac alps" (Nabokov 2010: 83). Una simile associazione mette in collegamento *Созлядатай* con altri romanzi nabokoviani, come *Despair* e *The Real Life of Sebastian Knight*. Come si vedrà, Sebastian è caratterizzato proprio dal colore viola, a sua volta legato al mito di Narciso. In questo senso, è possibile rivedere un'affermazione di Johnson riguardo l'intertestualità del romanzo. Il critico sostiene che "Nabokov habitually inserted

references to his other works into his novels. *The Eye* as an early novel had a rather limited range for auto-allusion. Nabokov rectified this in the late English version" (Johnson 1985a: 341). In realtà, i riferimenti al color lilla presentati qua a titolo esemplificativo si ritrovano sia nella versione originale russa che nell'autotraduzione inglese; probabilmente, però, nella riscrittura *altre* allusioni vengono rafforzate.

I numerosi rimandi intertestuali giocano a favore di un'interpretazione del personaggio dai confini labili, non fissi; ne sono un esempio eloquente anche i frequenti richiami ad elementi appartenenti alla sfera acquatica. Anche ad un livello microscopico è possibile riscontrare un senso di indeterminatezza che, come discusso sinora, domina la scena del romanzo. Difatti, mettendo sotto una lente d'ingrandimento il nome del protagonista, si possono ricavare elementi interessanti.

### V. 7. Autocancellazione? A mo' di conclusione.

Smurov, *nome* privo di significato in lingua inglese, deriva dal tema-base lessicale russo 'смур' ('smur'), che significa fosco, indistinto, fantasmatico, vago; il *Словарь Синонимов* [Dizionario dei Sinonimi, 1975] identifica come sinonimi dell'aggettivo 'смутный' i termini 'туманный', (tempestoso) e 'темный' (scuro), ma anche 'неясный' (non sincero). Il *Словарь Морфем Русского Языка* [Dizionario dei Morfemi della Lingua Russa, 1986], invece, illustra chiaramente, oltre alla radice, i composti da essa derivabili:

#### Radice: смур

смур - ый

Па - смур - ь

Па - смур - н - ый (nuvoloso, nebuloso, fosco, in relazione al tempo; fosco, cupo, tetro, di persona)

Па - смур - н - ост - ь (nuvolosità, foschia)

È interessante notare come i composti di 'смур' preceduti dal prefisso aggettivale/nominale 'на-' ('pa-') hanno tutti a che vedere con condizioni meteorologiche che prevedono nebbia, foschia, elementi che suggeriscono fortemente un senso di indeterminatezza; similmente, gli aggettivi 'смурной', 'смурый', riferiti a persone, mantengono lo stesso significato dei composti, come mostrato sopra. Spingendo il ragionamento oltre, si può pensare che, in condizioni climatiche in cui prevale la nuvolosità, la foschia e la nebbia, ci sia un'alta probabilità di pioggia.

L'elemento piovoso, non a caso, è predominante; spesso infatti viene reso noto che nei suoi movimenti Smurov incontra spesso questa condizione avversa. Vale la pena notare, in questo frangente, che la pioggia è un fenomeno atmosferico che, per sua natura, è collegabile all'acqua, e dunque ad un senso di liquidità che, come mostrato poc'anzi, caratterizza marcatamente il protagonista. Inoltre, si può aggiungere che in condizioni climatiche di questo tipo prevale un colore del cielo grigio, che a sua volta richiama i significati attribuiti alla radice 'смур'.

Un ulteriore spunto di riflessione in relazione a Smurov potrebbe derivare anche dal fatto che il suo nome e il suo patronimico non vengono mai rivelati; si sa solo il suo cognome. In maniera pertinente, Marianne Gourg (1993) sottolinea l'importanza di questo aspetto se rapportato al nome di un altro personaggio, Roman Bogdanovič, del quale si conoscono invece nome e patronimico. Questi due personaggi sembrano essere complementari, non soltanto per una questione prettamente onomastica, ma anche ad un livello più profondo. Roman, infatti, in russo non è solo un nome proprio, ma significa anche romanzo; si ricorderà a questo proposito che Smurov è uno scrittore. In aggiunta a questo elemento, si può considerare il patronimico: Bogdanovič deriva dalla radice 'бог' ('bog'), che vuol dire Dio; questo significato rispecchia perfettamente l'essenza quasi 'divina' che le figure coinvolte nell'attività letteraria hanno agli occhi di Nabokov. In conclusione, si può supporre che l'identità dell' 'Io' smuroviano sia in realtà composto da una fusione dei due personaggi.

Queste immagini indeterminate, dai contorni decisamente sbavati, portano a toccare un ultimo punto rilevante nell'ambito della presente discussione, ovvero la dicotomia presenza-*assenza*. I riferimenti a fantasmi, a vaghe entità sovranaturali permeano l'intero tessuto narrativo, connotandolo; il narratore sostiene di esser morto e di frequentare il salotto della famiglia *émigrée* russa sottoforma di fantasma. Tuttavia, in alcuni punti, sembra ritornare in tutta la sua consistenza: "I grew heavy, surrendered again to the gnawing of gravity, donned anew my former flesh, as if indeed all this life around me was not the play of my imagination, but was real, and I was part of it, body and soul" (Nabokov 2010: 69). In aggiunta agli elementi visivi del testo, va considerata anche la sua componente 'sonora': la voce del narratore, unitamente alla coralità degli altri personaggi, sopperiscono alla mancanza di una corporeità fondo. Come una bolla vuota, l'assenza del personaggio regge l'intera impalcatura del romanzo; celata dietro alla sua stessa scrittura e ri-scrittura, sembra esserci un *gesto* di auto-cancellazione volto ad una nuova creazione. Una decostruzione dall'interno per ripartire da zero con una nuova illusione, che costantemente punta a mostrare la sostanziale inconoscibilità del personaggio: "[a]fter all, you don't know me... But actually I wear a mask – I am always hidden behind a mask..." (Nabokov 2010: 93).

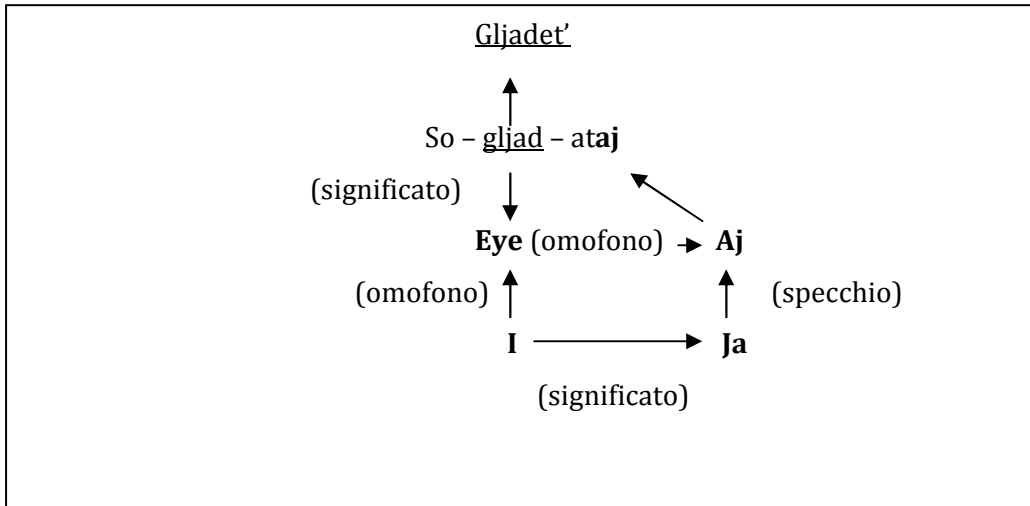


Fig. 1. Schema di derivazione dei titoli (russo e inglese).

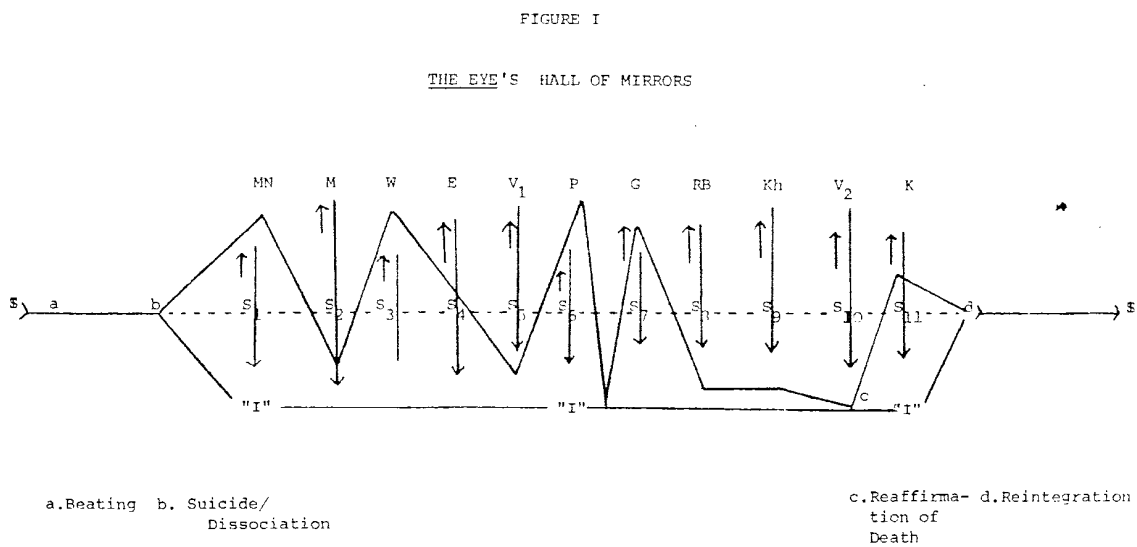


Fig. 2. "The Eye's Hall of Mirrors": schema dei personaggi-specchio proposto da D. B. Johnson (1985a: 334).

## VI – UN ANELLO ATTORNO ALLO ‘ZERO’ DEL PERSONAGGIO. I ROMANZI IN LINGUA INGLESE

### VI. 1. Introduzione

*The Real Life of Sebastian Knight* (1941) si colloca al centro del momento di passaggio verso l'inglese come lingua ufficiale di composizione letteraria; questo testo costituisce dunque un terreno privilegiato per l'analisi, volta a mettere in luce la natura liquida del personaggio. Come nota acutamente Dale Peterson (2008), in “[a]n odd mixture of mischief and melancholia, the novel stands bravely at the beginning of a new career path [...] With his usual deliberation and composure, Nabokov undertook the daunting task of transporting a distinctive *literary persona* into a foreign environment, translating a defunct Russian artist into a lively new tongue”<sup>1</sup>. Questo trasferimento, prosegue il critico, ha reso necessaria la scelta di una determinata forma romanzesca, quella dell’ *obituary memoir*. L’aderenza a questo genere si può già notare in superficie, a livello della trama, che ruota attorno alla figura di V., un piccolo commerciante che per la prima volta si cimenta senza successo in un’impresa letteraria: la scrittura di una biografia attendibile del fratellastro prematuramente scomparso, un poeta dal grande genio e talento artistico. Il pretesto per la nascita del romanzo di V., rigidamente incastonato nell’opera di Nabokov per mezzo di un’elegante *mise en abyme*, è dato dalla “falsa” biografia redatta dal suo rivale, Mr. Goodman, il segretario di Sebastian Knight. In questo senso, il libro stesso, contemporaneamente raccontato (immateriale) e fisicamente nelle mani del lettore (materiale), rappresenta un passaggio di testimone: Knight, il brillante poeta fatalmente deceduto prima del dovuto, al culmine delle sue capacità creative, lascia alle sue spalle un ultimo lavoro incompiuto, una biografia fittizia su un tale ‘Mr. H.’. Cede inoltre il passo al fratellastro, un personaggio caratterizzato da una profonda insicurezza nei confronti di questo nuovo compito che si sente in dovere di svolgere. Una galleria caleidoscopica di personaggi galleggia attorno la ricerca senza speranza di V., che sembra perdersi in un

---

<sup>1</sup> Corsivo mio. L’articolo è stato pubblicato online, pertanto non è possibile fornire il numero di pagina esatto.

labirinto ricco di silenzi, informazioni errate, incontri con personaggi apertamente bugiardi o precedentemente irreperibili.

Sin dalle prime battute, nonostante un *incipit* sembri tener fede alle convenzioni del genere inaugurate nel mendace titolo, il lettore attento inizia ad esperire, attraverso le macerie della 'real life', la disillusione delle proprie aspettative: non sta infatti leggendo un libro su Sebastian Knight, ma tutt'altro. Significativamente, come sottolinea nel suo *B. Набоков. Авто-биография* [*V. Nabokov. Avto-biografija*] Marija Malikova il romanzo è il risultato della transizione dalla biografia all' autobiografia (2000).

La domanda centrale attorno alla quale sembra ruotare la narrazione non è tanto *chi era* Sebastian Knight (come ci si aspetterebbe dal titolo del libro, che si inserisce nella cornice del genere biografico), ma "*who is speaking of Sebastian Knight?*" (Nabokov 2001: 44). Nel porre questo problema al centro del romanzo, Nabokov sottolinea la questione della creazione di un'opera utilizzando gli strumenti della metafinzionalità. Il mestiere di scrittore assumerà quindi una rilevanza particolare nel caso di una *mise en abyme* autenticatrice (seguendo la terminologia offerta dalla classica partizione proposta da Dällenbach, 1977), quella particolare figura che ha come soggetto l'artista intento a comporre la sua opera. Brian Stonehill (1988) ricorda come la messa in evidenza dell'atto della creazione del romanzo sia cruciale per il 'genere' del *self-conscious novel* postmoderno, mentre McHale (1987: 198) riconosce questa immagine come una sua caratteristica imprescindibile:

In an effort to stabilize this dizzying upward spiral of fictions, metafiction, meta-metafiction, and so on to infinite regress, various postmodernist writers have tried introducing into their texts what appears to be one of the irreducibly real reality in their performance as writers – namely, the act of writing itself. Thus arises the postmodernist *topos* of the writer at his desk, or what Ronald Sukenick has called 'the truth of the page'.

Parallelamente alla decostruzione del genere e delle aspettative del lettore procede il lavoro fatto sulla costruzione del sistema dei personaggi. La struttura *en abyme*, che crea una confusione di livelli ontologici, avrà significative ripercussioni sui personaggi, creando un infernale teatrino di specchi simile a quello precedentemente imbastito in *The Eye*. Il lettore, che si aspetta una monografia di ampio respiro, in cui ogni pagina viene completamente imbevuta nella rappresentazione mimetica del pensiero e della figura del grande artista, si troverà di fronte ad un'opera in cui i personaggi mettono in scena il mito platonico-solov'eviano della perdita della propria metà ideale, resa



ulteriormente complessa dall'intricato sistema di riferimenti intertestuali che si giocano al livello dell' 'unità minima' costituente il personaggio, il nome.

## VI. 2. Nome e intertestualità

### VI. 2. 1. *Knight is absent*

Come prassi consolidata nella pratica nabokoviana, l'artificialità del personaggio emerge prepotentemente già dalla scelta onomastica. Non è raro trovarsi di fronte a nomi apertamente 'parlanti', come nel caso dell'anziano dottor Starov, cognome chiaramente derivato dall'aggettivo russo 'старый' 'anziano'. La particolare scelta aggettivale può essere apprezzata dal lettore bilingue che, traducendo simultaneamente dall'inglese e dal russo, nota la ridondanza insita nel nome del personaggio 'l'anziano dottor anziano'. La natura di artefatto 'bidimensionale', già contenuta in nuce nel nome, trova più ampia espressione nella strana concatenazione di eventi che lo lega a Sebastian: infatti, in seguito ad un incontro casuale, Starov diventerà il suo medico; sarà sempre lui a mandare il telegramma a V. informandolo dell'imminente morte del fratellastro.

Similmente a quanto accade per Starov, il cognome di Mr. Silbermann svela senza troppe difficoltà, la sua natura di invenzione letteraria. 'Silbermann' può essere scomposto in 'Silber' + 'Mann', cioè 'l'uomo d'argento'. "Silber" a sua volta rimanda al cognome 'Siller' del protagonista del knightiano *The Back of the Moon*, ed entrambi assomigliano (quando non coincidono) al vocabolo che designa il colore 'argento', 'Silver' (inglese), 'Silber' (tedesco). Il riferimento a questo colore costituisce un elemento di coesione all'interno del romanzo, in quanto l'argento, oltre a comparire diverse volte nel testo<sup>2</sup>, è simile al colore grigio, che è costantemente presente nello svolgimento narrativo dell'opera; significativamente, sarà di questo colore il dono fatto da Silbermann a V.: "an extraordinarily nice new notebook enclosing a delightful silver pencil" (Nabokov 2001: 106-107).

Inoltre, se si cambia l'ordine delle lettere del cognome **Silbermann** si scopre che contiene la parola 'Sirin' che, come noto, era il *nome de plume* di Nabokov.

L'iscrizione del primo *nome de plume* dell'autore all'interno di quello di un personaggio chiave come Silbermann mediante un anagramma imperfetto può essere considerata

---

<sup>2</sup> I riferimenti all'argento sono presenti nel testo a queste pagine: (Nabokov 2001: 63, 73, 86, 106-107, 113, 158); i riferimenti al grigio si trovano invece qui: (Nabokov 2001: 38, 60, 61, 63, 74, 100, 109, 163, 165, 168).

alla stregua di una delle tante apparizioni hitchcockiane di Vladimir Nabokov stesso nei suoi romanzi. L'artificiosità dei nomi suggerisce quindi che Mr. Silbermann, come del resto Mr. Siller, per quanto apparentemente presentati come 'veri' individui, altro non sono che personaggi fittizi, entrambi parte di un mondo inventato. La figura di Silbermann, analogamente a molte altre nel romanzo, è solo abbozzata. Lo stesso procedimento viene utilizzato nella creazione di Mr Goodman, 'il signor buon uomo'<sup>3</sup>, il misterioso biografo, segretario di Sebastian, che l'inaffidabile voce narrante di V, il suo concorrente, dipinge a tinte fosche. Il significato apparente del nome è in evidente contrasto con il giudizio parziale e negativo, peraltro non corroborato da informazioni sufficienti, fornito dal narratore che del resto, come dimostra il testo in più punti, è completamente inattendibile<sup>4</sup>. E dunque il personaggio di Goodman è caratterizzato da una duplice natura alla Dr. Jekyll e Mr. Hyde, giocata tra la descrizione oscura e negativa fornita da V., e il suo opposto contenuto nel nome.

Il riferimento intertestuale al romanzo di Stevenson, molto amato da Nabokov, è contenuto anche nel surrogato di nome attribuito ad un personaggio fittizio al quale stava lavorando Sebastian Knight prima di morire, e cioè l'eroe del suo ultimo romanzo di argomento biografico: Mr. H. Un nome che risulta particolarmente ambiguo: se infatti il grafema 'H' viene letto come appartenente all'alfabeto cirillico, esso corrisponde a 'N' e cioè alla lettera iniziale del cognome di Nabokov<sup>5</sup>. Mentre invece lo si riferisce all'alfabeto latino, Mr. H. può riferirsi anche al Mr. Hyde di *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*<sup>6</sup> (1886). Un'allusione che viene rinforzata dalla descrizione dell'aspetto fisico del personaggio: "a rather repellent bulldog type of man, getting steadily fatter in a world of photographic backgrounds and real front gardens" (Nabokov 2001: 34). Nel racconto di Stevenson, il ritratto è molto simile:

There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity, although I couldn't specify the point. He's an extraordinary-looking man, and yet I really can name nothing out of the way (Stevenson 2010: 12).

<sup>3</sup> Si segnala la medesima componente morfologica '-man' presente anche in Silbermann.

<sup>4</sup> Basti pensare soltanto al tradimento della promessa iniziale: il libro dovrebbe trattare della vera vita di Sebastian Knight, ma in realtà presenta fatti che non collimano con l'intento preannunciato nel titolo.

<sup>5</sup> Nell'ottica di uno studio sulla *mise en abyme* strutturale del romanzo questo dettaglio può rivelarsi fondamentale; la lettera 'N', infatti, simboleggiando l'iniziale di Nabokov, chiude in un certo senso il cerchio delle biografie, inaugurato dal narratore V., il cui surrogato di nome corrisponde all'iniziale del nome e del patronimico dell'autore, Vladimir Vladimirovič.

<sup>6</sup> Si noterà peraltro che il libro è presente nella biblioteca di Sebastian (Nabokov 2001: 35).

Oltre a tematizzare la questione del doppio<sup>7</sup>, chiaramente presente anche in Dr. Jekyll e Mr. Hyde, l'opposizione polare che sussiste nel *Sebastian* tra V. e il fratellastro sembra replicare anche un altro aspetto del romanzo stevensoniano: la duplice natura del personaggio. Noteremo inoltre che in lingua inglese Hyde è omofono di 'to hide', che significa celare; in maniera analoga, V. depista continuamente il lettore durante la sua narrazione, che invece di far emergere il profilo di Sebastian, lo nasconde.

Anche nel nome di Palchin, il personaggio che avrà la funzione di uccidere il padre di Sebastian alla fine del primo capitolo, può essere ravvisato un analogo gioco linguistico decifrabile a partire dalla lingua russa secondo un procedimento che Nabokov adotterà sistematicamente nei successivi romanzi inglesi, ed in particolare in *The Original Of Laura* (2009). Il personaggio è infatti caratterizzato dal gesto che compie, ovvero quello di privare l'eroe del padre mediante l'uso delle mani<sup>8</sup>. Ed è proprio a questo arto che metonimicamente si riferisce il suo nome, derivato dal sostantivo 'палец', 'dito'. Un nome che acquista ulteriore rilevanza grazie alla somiglianza con quello di un altro personaggio, Pahl Pahlic, il vero marito di Nina Rechnoy. Nel nome di quest'ultimo personaggio osserveremo inoltre la ripetizione di nome e patronimico, una scelta questa che stabilisce un diretto precedente con il più celebre Humbert Humbert di *Lolita* (1955).

Un curioso caso che si avvicina ad una 'triplicazione' di una stessa base nominale è riscontrabile nel nome del primo personaggio intervistato dal narratore, "an old Russian lady" che lo prega "for some obscure reason [...] not to divulge her name" (Nabokov 2001: 5). Nonostante ciò V. decide di svelarlo, poiché dal suo punto di vista Olga Olegovna Orlova è "an [...] alliteration which it would have been a pity to withhold"<sup>9</sup> (Nabokov 2001: 5). Innanzi tutto questo nome funge quasi da stemma araldico del nostro eroe; come osserva Boyd (in Nabokov 1996: 675) Olga era il nome di una antenata del personaggio, la celebre principessa della Rus' Kieviana, vissuta fra l'890 e il 969. Anche il patronimico Olegovna, 'figlia di Oleg', richiama alla memoria il principe kieviano Oleg. Il cognome Orlova, risale invece ad 'орёл', 'aquila', animale che richiama alla mente il simbolo araldico dell'impero russo, ovvero l'aquila bicipite. Non sfuggirà infine che Orlov era anche una famiglia nobile coinvolta con il colpo di stato di Caterina II.

Oltre agli evidenti effetti sonori creati dall'allitterazione delle lettere 'o', 'l', 'g', 'a', 'v' [**Olga Olegovna Orlova**], sono presenti anche importanti effetti grafici nella forma "egg-

<sup>7</sup> In una sua variante, e non nella sua forma tipica.

<sup>8</sup> Palchin ha ucciso il padre dei fratelli Knight con un'arma da fuoco. Subito dopo aver compiuto questo gesto, la narrazione rimane focalizzata sul dettaglio della mano: "his hands trembling" (Nabokov 2001: 12).

<sup>9</sup> Si noterà qui l'interesse del narratore per la fonetica del nome, e la sua successiva spiegazione tecnica.

like” (Nabokov 2001: 5), rotondeggiante ed ovoidale<sup>10</sup> ricordata dalle iniziali del nome. Non sfuggirà che questa serie di ‘O’ corrisponde numericamente allo zero, una cifra che può essere considerata come l’equivalente dell’assenza. A livello testuale, questo numero è simile ad un punto in una mappa, rappresentante sia l’inizio della ricerca di V., sia l’origine del libro. Questo punto nello spazio cartesiano della narrazione può essere anche letto in una chiave diversa. Sebastian Knight, infatti, è orfano: il padre è morto in un duello, la madre scompare a causa di una malattia cardiaca, il morbo di Lehmann. L’eroe, apparentemente privo di radici, è in realtà un discendente della grande e mitica stirpe dei Rjurikidi che sta alle origini della formazione della Rus’ Kieviana prima e della Moscovia poi. In questo senso, in ciò si può intravedere in filigrana il bisogno di Nabokov di rinsaldare il legame con la Russia prerivoluzionaria zarista, manifestazione di una propaggine autoctona sradicata dallo sconvolgimento portato dalla Rivoluzione russa, e, negli anni seguenti, dall’opaco, asfissiante sistema culturale sovietico.

Un’altra possibile interpretazione viene avanzata da Ledenev (1997) secondo cui questa triplice serie di ‘O’ (‘o’ o ‘zeri’) nel nome della Orlova, forma lo schema di una mossa scacchistica, il cosiddetto arrocco, nella sua variante lunga: O-O-O.

Questo particolare, oltre ad introdurre uno dei temi centrali della produzione nabokoviana, ovvero quello del gioco, sottolinea la natura ‘antimimetica’ del personaggio. Olga Olegovna Orlova non ha alcuna funzione esplicita nel testo, non è capace di aiutare V. nella sua ricerca di informazioni precise; non compie alcuna azione significativa, manca persino una sua descrizione fisica o caratteriale. Dunque, nell’economia della storia, la donna può essere considerata come uno zero, ciò che conferma con la sua richiesta iniziale di anonimato. Il suo unico interesse sembra risiedere in ciò che sembra la sua funzione primaria, ovvero quella di introdurre il tema centrale del romanzo e cioè l’assenza. Zwart giustamente suggerisce che nell’“empty monogram” di Olga Olegovna Orlova “each [...] letter is a circle around [Sebastian’s] non-existence” (2003: 220).

Ed è proprio attorno al concetto di assenza che ruotano anche i nomi dei due personaggi principali del romanzo, V. e Sebastian. Il nome completo del narratore, ad esempio, non viene mai rivelato: il testo riporta unicamente la sua iniziale, V. che peraltro compare in un’unica occorrenza testuale, in un passo di fondamentale importanza dal punto di vista dello sviluppo narrativo, ovvero quando V. ricorda il suo accidentale incontro con il fratellastro a Parigi nel 1924. È proprio Knight a rivelare il

---

<sup>10</sup> Le scelte di Nabokov sono sempre estremamente calibrate: tutti i dettagli contribuiscono a creare un complesso intreccio di riferimenti. Vale la pena notare qui che l’uovo corrisponde anche alla prima fase, quella embrionica, dello sviluppo di un animale.

‘nome’, o meglio, il suo surrogato, del narratore: “‘Oh, hullo, V.,’ he said, looking up” (Nabokov 2001: 60). Questo elemento potrebbe costituire un importante indizio per stabilire la ‘paternità’ del romanzo, annosa questione che da anni non riesce a mettere d’accordo i critici. Solitamente si crede che V. abbia scritto la vera vita; in realtà, l’atto demiurgico<sup>11</sup> di ‘nominare’ una persona suggerirebbe Sebastian come reale autore. Di conseguenza V. sarà soltanto un personaggio della storia. Se non fosse stato per Sebastian, il lettore sarebbe stato definitivamente privato di uno dei pochi dettagli disponibili su questa figura. V., infatti, non svela mai il suo nome, nemmeno in risposta a domande dirette: “‘I am,’ I answered, ‘Sebastian Knight’s half-brother’” (Nabokov 2001: 48). Un simile atteggiamento persiste in tutto il romanzo: “‘But what is your real name,’ she asked peering at me with her dim soft eyes which somehow reminded me of Clare. ‘I think you mentioned it, but today my brain seems to be in a daze. ... Ach’, she said when I had told her” (Nabokov 2001: 112), “My name is [I mentioned my name]” (Nabokov 2001: 172)”. Il suo atteggiamento diventa in certi casi addirittura irritante, specialmente nell’uso di una formula che costituirà il leitmotiv del sokoloviano *Scuola degli Sciocchi*: si parlerà infatti di *имярек*, ovvero dello studente “такой-то” (“tal dei tali”).

La ripetuta e deliberata omissione del nome del narratore, svolge principalmente due funzioni: anzitutto, sottolinea il ruolo fondamentale dell’assenza nella costruzione del personaggio di questo universo finzionale (l’assenza non è dunque caratteristica esclusiva dell’eroe). In secondo luogo, crea un’aurea ludica attorno al personaggio, i cui confini tra esistenza letteraria (e quindi irrealtà) e realtà diventano sempre più indistinti. Nello spazio della lettera ‘V’ coincidono infatti l’iniziale del nome del narratore interno al testo e quella dell’autore in carne ed ossa del romanzo, Vladimir Nabokov. In questo caso, si potrebbe pensare ad una delle tante trappole tese dal lettore, che facilmente cede alla tentazione di sovrapporre il personaggio con le idee o addirittura la figura dell’autore del romanzo. Nabokov peraltro non si lascia sfuggire l’occasione per stornare da sé questo sospetto, ad esempio in una lettera datata 3 febbraio 1967, Nabokov spiega a Andrew Field che “V stands for Victor” (Nabokov 1996: 677). Ma è possibile prestare fede a Nabokov?

Al di là del complesso gioco che Nabokov instaura tra i suoi romanzi e le dichiarazioni rilasciate tramite interviste e lettere, va sottolineato il ruolo dell’elemento ludico che sottende tutta la sua opera, e specialmente *The Real Life of Sebastian Knight*. Particolarmente calzante in questo frangente sembra essere un riferimento alla *Repubblica* di Platone, in cui l’educazione non passiva svolge un ruolo primario nella

<sup>11</sup> Attribuendo un nome al personaggio, il creatore gli infonde ‘fiato’, e dunque ‘vita’.

formazione del futuro cittadino dello stato ideale; lo studente dovrà quindi seguire determinate regole: “οὐκ ἐνοῦσαι πρότερον ὕστερον ἐμποιεῖσθαι ἔθеси καὶ ἀσκήσεσιν”<sup>12</sup> (Platone, *La Repubblica*, Libro 7, [518ε]). In questo senso, sembrerebbe che l'intento ‘mimetico’ di Nabokov si giochi di più con il lettore che con il personaggio.

Se la sostanziale assenza del nome caratterizza il narratore, il concetto di assenza è ancor più saldamente marcato nella figura dell'eroe. Il nome stesso di Sebastian Knight sembra possedere il sapore dell'enigma, come osserva Gennadij Barabtarlo:

В имени Севастьян чувствуется что-то специально задуманное [...] По мере того, как постепенно разматываются пелены, в которые завернута ‘действительная жизнь’ Севастьяна, его сущность и личность делаются парообразными, и когда снимается последний слой, главное действующее и искомое лицо совершенно сходит на нет, испаряется... И вот я полагаю, что Набоков зашифровал этот процесс в самом имени героя, коего некоторая принужденность объясняется собственно тем, что оно должно содержать в себе этот шифр. Буквы, составляющие имя и фамилию ‘Sebastian Knight’ (в английском оригинале романа) можно переставить так, что получится ‘Knight is absent’, [...] — и на опустевшем литерном лотке останется только одинокий неопределенный артикль ‘a’ — да и тот может быть употреблен в дело (Barabtarlo 2003: 67)<sup>13</sup>.

Sembra evidente che tramite questo anagramma imperfetto Nabokov abbia voluto enfatizzare ulteriormente il tratto principale del suo eroe: l'assenza.

## VI. 2. Nella fucina dell'autore: il nome in *The Original of Laura*

Prima di proseguire con l'analisi del *Sebastian* attraverso la griglia fornita dal modello liquido, vorrei brevemente soffermarmi sull'ultima, incompiuta, opera di Nabokov per mettere in rilievo l'evoluzione che si può riscontrare nella costruzione del personaggio letterario grazie alla scelta onomastica.

<sup>12</sup> Trad. It.: “Poiché è vero che qualora esse [le virtù] non siano preesistenti, possono essere create attraverso l'abitudine e la pratica”.

<sup>13</sup> Trad. It.: “Nel nome di Sebastian si ha l'impressione di sentire qualcosa di pensato a tavolino [...] Man mano che si srotola il sudario, all'interno del quale è avvolta la ‘vera vita’ di Sebastian, la sua essenza e personalità diventano evanescenti, e quando l'ultimo strato viene rimosso, il personaggio principale e più ricercato si riduce completamente in nulla, evaporando... Ed ecco io credo che Nabokov abbia cifrato questo processo nel nome stesso del personaggio, la cui innaturalità si spiega proprio nel fatto che esso deve contenere in sé questa cifra. Le lettere che compongono il nome e cognome ‘Sebastian Knight’ (nell'originale inglese del romanzo) possono essere riorganizzate in modo tale da ottenere ‘Knight is absent’ [...] – e nell'ormai vuoto vassoio per i caratteri tipografici rimane solamente il solitario articolo indefinito ‘a’ – che può esser utilizzato per qualche scopo”.

In seguito alla pubblicazione nel 2009 di *The Original of Laura (Dying is fun)* l'attenzione dei giornalisti e dei critici si è focalizzata principalmente sulle questioni etiche riguardo all'uscita del manoscritto. Si è quindi parlato del cosiddetto 'Dmitri's dilemma', nonché delle difficoltà intrinseche in uno scritto così incompleto. A questo proposito, pare sintomatica l'opinione espressa da Christian Bourge in "Neither form nor function", una recensione in *The Washington Times* il 17 Novembre 2009); qui l'autore sostiene che "[t]he history of the narrative, which doesn't even rise to the level of short story in its incomplete form, is arguably more important than the writing itself"<sup>14</sup>.

In questa sede si ritiene più utile concentrarsi su una dettagliata analisi del testo, non soltanto per un'applicazione del modello liquido di personaggio, ma soprattutto perché ci si trova di fronte alla possibilità più unica che rara di poter entrare nella fucina dell'autore. In *The Real Life of Sebastian Knight* Nabokov scrive che "the heroes of the book are what can be loosely called 'methods of composition'" (Nabokov 2001: 79); l'importanza di una simile occasione si può comprendere non solo alla luce di questa affermazione, ma soprattutto se si considera un autore come Nabokov che non desiderava la sopravvivenza dei brogliacci all'opera compiuta.

A causa della sua natura frammentaria, è difficile commentare la struttura dello scritto; di conseguenza, risulta impossibile riassumere la presunta trama. Il manoscritto si compone infatti di centotrentotto schede, contrassegnate da numeri e sigle che dovrebbero segnalare l'ordine con il quale leggerle. Questo dato, però, non è una certezza: sappiamo infatti che Nabokov scriveva su questi cartoncini proprio per avere poi una certa facilità nel mischiarli; come risultato, la combinazione avrebbe prodotto linee insolite nello svolgimento degli eventi. Dalla lettura di queste schede si può intuire che ci sono due personaggi principali: Flora e il marito, il dottor Philip Wild. Risulta abbastanza ovvio che i due filoni narrativi principali ruotano attorno a queste due figure; allo stesso modo, attorno a loro si raggruppano anche i personaggi minori. A proposito dei personaggi di quest'opera, Maud Newton<sup>15</sup> (2010) sostiene che "[t]he story being unfinished, character development is slight"; una simile considerazione appare errata, soprattutto se si prende in considerazione il sistema dei personaggi, dal quale si può ben intuire la complessità che l'architettura definitiva avrebbe avuto.

Accanto a Flora si situano quelle che potrebbero considerarsi le 'ombre del suo passato', e cioè la madre Lanskaya e Adam Lind, un uomo che forse è suo padre, ma che

<sup>14</sup> <http://www.washingtontimes.com/news/2009/nov/17/neither-form-nor-function/>.

<sup>15</sup> Maud Newton, "Nabokov's *The Original of Laura* as performance art?", 23 Febbraio 2010. <http://maudnewton.com/blog/?p=11576>

sembra essere omosessuale. La paternità di Flora risulta dunque incerta: ad aumentare questo senso di inteterminatezza subentrano anche due 'patrigni', Hubert H. Hubert and Mr. Espensshade. Una particolarità che si riscontra è che la donna è circondata da numerose figure femminili, che sembrano svolgere la funzione di specchi: tra queste, ritroviamo Mrs Winny Carr, Montglas de Sancerre, la cameriera Cora e il suo 'doppio' Daisy. Una nutrita galleria di personaggi maschili, presumibilmente amanti, completa il quadro: nonostante il matrimonio, infatti, Flora stringe una serie di amicizie con un tale Jules, e persino, a quanto sembra, con il narratore. La vita della protagonista sembra già da queste prime pennellate piuttosto viva. Un discorso diverso andrà invece fatto per il marito, il neurologo sovrappeso Philip Wild. Anche Wild è legato a vario titolo ad altri personaggi, principalmente uomini; anche qui, la loro identità è piuttosto incerta. Alle volte nel manoscritto si trovano solamente i nomi, e non si riesce a determinare con precisione la loro posizione in questo mondo finzionale. Legati a Wild saranno un tale Eric, il dottor Aupert, l'enigmatico A. N. D., i suoi rivali Curson e Croydon, e la sua segretaria Miss Ure (o Sue? Non è chiaro). Nel manoscritto viene inoltre fatta menzione del suo primo amore, Aurora Lee, che in un certo senso chiude il cerchio attorno al sistema dei personaggi poiché sembra assomigliare molto alla moglie Flora, e non solo per un gioco di semplici assonanze.

Benché il materiale contenuto nelle schede sia veramente esiguo, emerge subito un fatto cruciale: il personaggio sembra essere l'indice narrativo allo stato di gestazione più avanzato. Nonostante si tratti di uno stadio di sviluppo ancora piuttosto prematuro, i personaggi paiono particolarmente vividi, e, soprattutto, mostrano quelle caratteristiche peculiari delle altre figure tipicamente nabokoviane.

\*\*\*

Sfogliando le pagine del libro, il lettore percepisce immediatamente che dietro la scelta del nome di Flora si cela un ragionamento particolare. Flora è infatti legata attraverso ad un gioco di specchi ad altri personaggi minori: Laura, Cora, Daisy, Aurora Lee. All'elenco si potrebbe anche aggiungere Montglas De Sancerre [Nabokov 2009, Two 12], per via di una spiccata somiglianza fisica. Come si vedrà, oltre all'evidente affinità dal punto di vista fonetico, tutte queste figure condividono con la protagonista una serie di tratti ben più significativi.

Un interessante caso di rapporto genetico tra Flora e uno dei suoi 'specchi' si può rintracciare nel rapporto con la sua serva mulatta Cora. Ad una prima lettura, non sfuggirà l'assonanza tra i due nomi, che inevitabilmente contribuisce ad una



caratterizzazione di tipo artificiale del personaggio. Come già evidenziato nelle precedenti analisi, una scelta onomastica che sottolinea l'artificialità del personaggio lo rende in certa misura 'anti-mimetico'. Il fatto di condividere un nome molto simile sembra implicare una intercambiabilità tra Flora e Cora, ipotesi che trova puntualmente conferma nel testo. Infatti, nella sua prima apparizione, per errore Cora ritira un mazzo di fiori che in realtà è per Flora (Nabokov 2009: 37, [1.19]); più avanti nel testo (Nabokov 2009: 163, [Wild 3]), diventa chiaro che le due giovani donne sono complici: spesso dormono insieme alle spalle di Philip. Perciò, dal punto di vista della trama, Cora dà l'impressione di riprodurre, rispecchiandole, le azioni di Flora, peraltro in una maniera piuttosto artificiale e teatrale, come viene chiarito nel testo. Cora si comporta infatti in "[a] fishy theatrical way" (37, [1.19]). Approfondendo il discorso onomastico, si scoprirà poi che il binomio Flora-Cora non è affatto nuovo in letteratura: l'associazione tra questi due nomi appare già nell'antichità classica. La dea romana Flora viene infatti menzionata in un'opera incompleta di Publio Ovidio Naso (Ovidio), i *Fasti*, un poema elegiaco che si propone di spiegare le origini di alcune importanti festività antiche romane. Nel presentare la ninfa Flora, divinità associata alla primavera e alla rinascita<sup>16</sup>, l'autore fonde due tradizioni diverse: quella greca, con la leggenda di χλωρίς (Chloris), e quella italica, con la vicenda di Flora. Attraverso la teofania<sup>17</sup>, una particolare strategia narrativa alla quale Ovidio spesso ricorre, la divinità rivela il suo vero nome, Chloris, modificato in seguito a causa della pronuncia latina che sostituisce l'iniziale 'C' con la lettera 'F':

Chloris eram, quae Flora vocor: corrupta Latino  
nominis est nostri littera Graeca sono.

Una lettura di *The Original of Laura* attraverso la lente intertestuale fornita dai *Fasti* di Ovidio consente di collocare il rapporto tra Flora e Cora sotto una nuova luce: se infatti le due donne sembrano essere, al livello superficiale della trama, amiche intime, in realtà vanno più correttamente intese come due facce di un'unica medaglia. Entrambe sono la medesima persona; una però è la 'variante' dell'altra. Inoltre, lo scambio consonantico tra le iniziali del nome, 'C' e 'F', giustificato da Ovidio con motivazioni di natura linguistica, riporta alla mente quel sintomatico scambio S/V che si può ritrovare

<sup>16</sup> Si dice infatti che Flora appare nel periodo tra la fine di aprile e l'inizio di maggio, dunque in un momento di transizione tra l'inverno e la primavera. Di qui, probabilmente, il suo significato di rinascita.

<sup>17</sup> Questo dispositivo consente alla divinità di manifestarsi rivelando la sua vera natura.

in *The Real Life of Sebastian Knight*. Una simile interpretazione trova conferma nelle letture dell'autore stesso. Come ci dice Boyd (1991: 657), Vladimir aveva letto la traduzione della *Divina Commedia* in sei volumi a cura di Charles Singleton. Dante Alighieri potrebbe quindi esser stato il tramite attraverso il quale Nabokov è venuto in contatto con Ovidio. Nella commedia, infatti, i riferimenti all'autore latino sono molto frequenti.

Tuttavia, la cultura latina non è l'unica risorsa a disposizione per meglio comprendere la natura del rapporto tra i due personaggi nabokoviani. Si pensi infatti alla mitologia greca, chiamata in causa anche da Ovidio. Nel pantheon antico greco si può infatti trovare la dea Cora (o Kore), meglio nota con il nome di Persefone/Proserpina, divinità convenzionalmente associata all'aldilà. Secondo il mito, Proserpina è una ragazza innocente attratta da Ade, sovrano dell'altro mondo e personificazione del lato oscuro degli uomini. Si aggiungerà poi che la critica è concorde nell'identificare anche Proserpina come una divinità connessa al ciclo della vita e della morte, e dunque alla rinascita. A sua volta, l'esplicitazione di questo legame rende possibile mettere in evidenza quelli che sembrano essere i temi centrali del 'romanzo': la rinascita in una nuova forma (dunque, una metamorfosi), attraverso la morte come passaggio obbligato. Se questo tema diventa prominente nella caratterizzazione del marito di Flora, Wild, il mito di Proserpina consente un'ulteriore lettura del testo. La vicenda di questa divinità, infatti, sembra esser perfettamente ripordotta in *The Original of Laura*, dove Flora viene allontanata fisicamente dalla madre prima da Mr. Hubert H. Hubert, e in seguito dal marito Philip Wild.

Attraverso la scelta onomastica, la tela dei rimandi si infittisce: Hubert H. Hubert, a sua volta, aveva una figlia, Daisy, tragicamente morta in un incidente. Partendo dal dato onomastico, si noterà subito che i nomi Flora e Daisy si riferiscono entrambi alla dimensione botanica; 'daisy' in inglese è la margherita, mentre Flora è chiaramente attinente in generale alla flora inteso come regno vegetale, e nello specifico al sostantivo latino 'flos, floris', che significa 'fiore'. Su questi dati, pare verosimile supporre che Flora 'contiene' il suo 'doppio', Daisy. Aggiungeremo poi che Ovidio ricorda la capacità della ninfa Flora di generare altre divinità a partire dai fiori; è il caso questo della nascita di Marte: sua madre Giunone rimane incinta dopo che Flora/Chloris coglie un raro fiore. Viceversa, Flora è anche capace di trasformare il sangue di un dio (in questo caso Therapnaeo/Giacinto) in una pianta.

Nel corso della narrazione si viene a sapere che "her daughter [...] was just like [Flora], same age- twelve-, same eyelashes-darker than the dark blue of the iris, same hair, blondish or rather palomino, and so silky" (Nabokov 2009: 59, [Two 10]). Questo è

soltanto uno dei passi in cui le due ragazze vengono paragonate: si dice infatti che Daisy, in maniera analoga a Flora, “knew the moves” (Nabokov 2009: 69, [Two 15]). Anche le loro madri si assomigliavano: “she was the image of the young actress who had been his wife, and indeed to judge by the photographs she, Madame Lanskaya, did resemble poor Daisy's mother” (Nabokov 2009: 73-75, [Two 17- Two 18]). Questi passi si rivelano particolarmente significativi non solo per mettere a fuoco il rapporto che lega i due personaggi, ma anche per mostrare la maniera in cui attraverso la caratterizzazione di un personaggio minore si può ottenere, in maniera obliqua, quella di un protagonista. Senza la descrizione di Daisy non si saprebbe nulla dell'aspetto fisico di Flora negli anni della pre-adolescenza.

La somiglianza fisica che accomuna Flora e Daisy viene transitivamente condivisa da un altro personaggio secondario nella narrazione, Aurora Lee. Nel testo si possono trovare solamente quattro schede dedicate a questa figura, precisamente negli appunti di Wild. In lei è facile riconoscere la ‘crisalide’ di Flora e Daisy; Aurora Lee è un pallido riflesso, un'ombra del passato di Philip: “[y]our painted pout and cold gaze were, come to think of it, very like the official lips and eyes of Flora, my wayward wife, and your flimsy frock of black silk might have come from her recent wardrobe” (Nabokov 2009: 201, [Aurora 1]). Aurora Lee sembra inoltre essere una scaglia genetica di un personaggio presente nell'immaginario nabokoviano sin dai tempi più remoti. Da un punto di vista intertestuale, non è possibile ignorare la somiglianza tra Hubert H. Hubert, la sua triste storia, e la storia di Aurora Lee, e *Lolita*. Attraverso un semplice ragionamento derivativo, si può facilmente dimostrare che Aurora Lee è un riflesso del primo amore di Humbert Humbert, Annabel Leigh, che a sua volta è un personaggio ispirato alla Annabel Lee di Poe. Inoltre, una serie di ulteriori dettagli confermano questo parallelo; per esempio, nella scheda [1.9] il reiterato riferimento al mare e alle onde può essere considerato come un indice riferibile a *Lolita* e a *A Kingdom by the Sea* di Edgar Allan Poe. A partire da questo spunto, potrebbe essere di notevole interesse per la critica nabokoviana approfondire l'argomento; un'analisi contrastiva di questi personaggi, a livello intertestuale, potrebbe indubbiamente arricchire la conoscenza sia dei personaggi che dei romanzi nei quali sono inseriti. Tuttavia, un simile proposito esula dalla presente ricerca, che invece vuole dimostrare la validità di un modello liquido per l'analisi dei personaggi.

Come in un inferno di specchi, l'immagine di Flora si moltiplica negli altri personaggi; tuttavia, dal nome di Cora possono essere tratte ulteriori significative riflessioni, che consentono una generalizzazione del discorso. Cora deriva dal greco *Κόρη* (*korē*), che significa giovane donna. Questo elemento può essere messo in relazione alla parola *fille*

menzionata nella scheda “Heart (or Loins?): “[t]here is, there was, only one girl in my life, an object of terror and tenderness, an object too, [...] I say 'girl' and not woman, not wife nor wench. If I were writing in my first language I would have said 'fille'” (Nabokov 2009: 151, [D 11]). Il senso di indefinitezza implicato dal nome di Cora che, di fatto, può essere una comune ragazza come altre, va ad avvalorare l’ipotesi dell’intercambiabilità dei personaggi, che in questo modo si discostano nettamente da una tipologia di rappresentazione ‘mimetica’.

L’evidente somiglianza tra questi personaggi femminili, ravvisabile a partire da considerazioni sull’onomastica, consente di trarre due importanti conclusioni. Anzitutto, la presumibile intercambiabilità dei personaggi, riscontrabile già in altre opere di Nabokov, complica ulteriormente il gioco del romanzo nel romanzo che, come si vedrà, pare essere una delle strutture narrative. Inoltre, consente di stabilire importanti legami a livello intertestuale, non soltanto con altre opere dello stesso autore, ma su una scala ben più ampia. Si sottolineerà infine il fatto che la protagonista Flora, che sembra essere un segno ‘vuoto’ per via della sua caratterizzazione estremamente frammentaria, sembra riempirsi di significato attraverso il legame che intrattiene con i suoi ‘riflessi’. In questo senso, va infine ricordata la coppia Flora- Laura; l’accostamento di questi due personaggi è fondamentale per comprendere la presunta architettura dell’intero testo. Laura è infatti l’eroina dell’omonimo romanzo *My Laura*, inserito *en abyme* nel tessuto narrativo; come si può facilmente intuire, Laura è un personaggio ispirato a Flora. In quest’ultimo scritto nabokoviano, sembra esser portata alle sue estreme conseguenze la sperimentazione sul nome del personaggio. Infatti, per come si presenta oggi il manoscritto, la protagonista femminile Flora pare un guscio vuoto che, similmente a quanto avviene nel primo romanzo inglese di Nabokov, viene riempito in maniera ‘artificiale’ da altri personaggi.

### VI. 3. Assenza

Lo spazio artistico di *The Real Life of Sebastian Knight* è caratterizzato da un elemento attivo ad ogni livello testuale: l’assenza. Questa componente è profondamente radicata nella struttura del romanzo, ed è in particolar modo legata all’uso di dispositivi metafinzionali che conferiscono al suo significato sfumature particolari. Similmente a Barabtarlo (2003), anche Yona Dureau identifica l’assenza come tratto distintivo non soltanto dei personaggi e del romanzo in questione, ma addirittura

dell'intera produzione nabokoviana. Basando il suo complesso studio *Nabokov ou Le Sourire du chat* (2001) sull'uso sistematico degli spazi vuoti, 'les blanc' (Dureau 2001: 15), Dureau illustra le molteplici declinazioni del termine in un'ampia casistica di opere, definendo *The Real Life of Sebastian Knight* come un' "allégorie de l'absence" (Dureau 2001: 403). Questa osservazione viene generalizzata da Lanchester che sostiene che il romanzo "is full of absence" (Nabokov 2001: 175), mentre Manganelli insiste sulla dimensione dell'assenza come fondamento della narrazione:

Questo libro breve e 'leggero' – pare avere la consistenza ingannevole del sughero – è in realtà un libro astutamente ambizioso; il suo obiettivo a me sembra quello di costruire un tessuto di parole – mi ripugna chiamarlo 'romanzo' – attorno a un punto vuoto, una assenza, un luogo mentale, indefinibile. Questa assenza contiene, inoltre, un ulteriore gioco, quasi un pun, una astuzia verbale. La vita di Sebastian Knight, quella 'vera', è perduta, perché nessun indizio porta al centro; lo scrittore è una larva, una immagine simile a quelle che si colgono prima del precipizio del sonno. Ma vi è dell'altro: lo scrittore non possiede il tempo come serie; il tempo è un luogo matematico nel quale si raccoglie tutto ciò che altri chiamerebbe 'il mondo' (Nabokov 2005: 228-229).

Il tema dell'assenza emerge con particolare forza nella costruzione dei personaggi del romanzo, persino quelli minori. Le donne più importanti della vita di Sebastian non sono infatti rintracciabili. La madre è morta (così come il padre); la fidanzata Clare Bishop, affetta da un particolare tipo di miopia, l'ametropia (anomalia rifrattiva) che causa una visione sfuocata, in seguito alla fine del loro rapporto, sembra essere scomparsa nel nulla. Persino l'amante di Sebastian, Madame Lecerf, è assente. V. la cerca, antepoendo addirittura la narrazione di questa indagine a quella sul fratellastro. In realtà, si scopre che Madame Lecerf è assente semplicemente perché non esiste: il suo nome è un sostituto per la vera identità di Nina Rechnoy.

L'elemento dell'assenza, nella sua veste numerica, è inoltre presente non solo nel nome di Olga Olegovna Orlova, ma anche nel diario in cui la donna ha registrato fatti di poco conto connessi con la sua vita. È significativo che sul giorno della nascita di Knight la donna appunti solamente alcuni dati meteorologici: era una bella giornata invernale priva di vento, con temperatura di dodici gradi Reamur sotto zero<sup>18</sup>. Considerando il

<sup>18</sup> Potrebbe essere interessante ragionare ulteriormente su questa circostanza. Réaumur è un'unità con la quale si misurava la temperatura particolarmente diffusa in Europa, e soprattutto in Russia (Sulle unità di misura in fisica, cfr. Selleri 1993: 319). Il punto di congelamento di questa scala si situa a zero gradi, mentre quello di ebollizione a ottanta. Dodici °r corrispondono a quindici °C. Per meglio apprezzare il gioco di Nabokov, conviene visualizzare la formula per iscritto:  $15\text{ °C} = 12\text{ °r} \times 1.25$ . La ripetizione dei numeri 12, 15 nelle possibili combinazioni 12, 15 contenute in 1,25 crea un inferno di specchi e ripetizioni (12 è anche il dodicesimo mese dell'anno, dicembre, mese di nascita di Sebastian) che duplicano la struttura a *mise en abyme* che costituisce il cuore del romanzo. Ma per quale motivo

punto in cui si innesta, il dettaglio della temperatura acquisisce un certo rilievo che va oltre la mera funzione descrittiva: il numero zero rappresenta nuovamente il punto di inizio del testo. Tuttavia, la particolare data di nascita di Sebastian, annotata anche nel diario della Orlova, destabilizza il potenziale valore generativo dello 'zero' come punto di origine. Se infatti nel romanzo rappresenta un punto di inizio, non si può dire che rappresenti lo stesso in relazione all'eroe. L'artista è infatti nato l'ultimo giorno dell'ultimo mese dell'ultimo anno del diciannovesimo secolo (31. 12. 1899)<sup>19</sup>: una sorta di vicolo cieco. In questo senso, lo 'zero' inteso come punto di origine viene a coincidere circolarmente con lo 'zero', la sostanziale assenza di informazioni che il lettore percepisce una volta giunto alla fine del romanzo. Una simile lacuna, che ripropone ancora una volta il tema dell'assenza come perno attorno al quale ruota il romanzo, determina anche l'assenza di una reale biografia, tradendo la promessa contenuta nel titolo.

Lo zero, in questo caso, più che rappresentare un punto d'origine contiene fatalmente in sé il germe di uno speculare fallimento. A livello intradiegetico, con l'inconcludenza della ricerca di V.; a livello extradiegetico, con il tradimento delle aspettative del lettore. In questo senso, lo zero dell'origine non è altro che referente del vuoto, dell'assenza o, come sostiene Jane Zwart "the zero as an emblem of the novel" (2003: 218).

Similmente ad Olga Orlova, anche V. è contraddistinto da un'assenza rintracciabile non solo del nome, ma anche nel complesso della sua caratterizzazione. Sul conto narratore, infatti, si sa molto poco, fatta eccezione per le sue considerazioni sull'indagine che sta conducendo e dei suoi scarni ricordi di infanzia, sui quali si stende l'indelebile, soffocante ombra del fratellastro. Da queste memorie emerge già una prima 'tipologia' di assenza del fratellastro, che trattava con assoluta freddezza il narratore: "with a shove of his shoulder he pushes me away, still not turning, still as silent and distant, as always in regard to me" (Nabokov 2001: 14). La loro relazione era debole a tal punto che "Sebastian's image does not appear as a part of [his] boyhood" (Nabokov 2001: 15).

La morte di Knight, la sua assenza ormai definitiva non fa altro che peggiorare la situazione, è un'impronta permanente nell'esistenza finzionale del narratore, da un lato tormentandolo, dall'altro il dolore della perdita del fratellastro scatena in V. il desiderio di scriverne la biografia. L'ispirazione per una simile impresa sgorga dunque dalla sorgente dell'assenza, nel suo significato di perdita e di morte, o come si esprime

---

porre tanta enfasi su questa scala di misura? Una risposta plausibile potrebbe celare un'allusione al fatto che Réamur, come Nabokov, era un affermato entomologo.

<sup>19</sup> E se anche sulla data di nascita di Sebastian avessero mentito?

Dureau, “[i]l y a, d’une part, des formes d’absence qui sont présentées comme irréductibles, et causes de souffrance, et d’autre part des formes d’absence, qui sont une source d’inspiration et de création”<sup>20</sup> (Dureau 2001: 406). “Sotto il sole nero del modernismo letterario”<sup>21</sup> lo spazio vuoto lasciato dal lutto viene colmato da uno specifico tipo di scrittura<sup>22</sup> che, come sottolinea Filippo Secchieri (2005: 68), serve per alleviare il dolore: “[n]on vedo, non sento, non sono nessuno e non ho nulla, quindi sogno, immagino, scrivo”.

In realtà, la rottura del patto con il lettore che si aspetta di leggere la biografia di un artista, distanzia ulteriormente l’oggetto del desiderio, già estremamente lontano sin dalle prime battute del romanzo (essendo morto). La figura di Sebastian diventa dunque sempre più evanescente man mano che la narrazione diventa inattendibile<sup>23</sup>, cioè nei casi in cui le informazioni raccolte da V. sono inutili, oppure vengono rimpiazzate dalle sue riflessioni, sebbene V. affermi che “I have tried to put into this book as little of my own as possible” (Nabokov 2001: 117).

Al contempo, V. è consapevole di non poter mai arrivare alla verità sull’enigmatica figura del fratello, condizione che si verificherebbe unicamente in caso di un annullamento della propria personalità. Se ci si vuole avvicinare all’essenza dell’artista, la sua esistenza deve essere cancellata, deve eclissarsi, come un attore quando interpreta un personaggio. La sua identità deve quindi essere come una conchiglia vuota: V. è ciò che gli manca<sup>24</sup>. Sebastian è uno zero, è assente quando V. è in primo piano; ma ecco che la silhouette di Sebastian compare, mentre la figura di V. si dissolve nell’ombra:

Whatever his secret was, I have learnt one secret too, and namely: that the soul is but a manner of being – not a constant state – that any soul may be yours, if you find and follow its undulations. The hereafter may be the full ability of consciously living in any chosen soul, in any number of souls, all of them unconcious of their interchangeable burden. Thus – I am Sebastian Knight. I feel as if I were impersonating him on a lighted stage, with the people he knew coming and going – the dim figures of the few friends he had, the scholar, and the poet, and the painter – smoothly and noiselessly paying their graceful tribute; and here is Goodman, the flat-footed buffoon, with his dicky hanging out

---

<sup>20</sup> Trad. Ita.: “[d]a un lato, ci sono forme di assenza che sono presentate come irriducibili, e quindi come cause di sofferenza; dall’altro, ci sono forme di assenza che costituiscono una risorsa di ispirazione e creazione”.

<sup>21</sup> Questa espressione è stata usata da Julia Kristeva in *Black Sun: Depression and Melancholia*.

<sup>22</sup> Come sostiene tra gli altri Monica Farnetti (2005: 41-47) in relazione al caso di Anna Maria Ortese e Virginia Woolf.

<sup>23</sup> Per ulteriori riferimenti sulla narrazione inattendibile, cfr. Richardson (2006).

<sup>24</sup> Marco Focchi sostiene che la stessa tecnica di caratterizzazione viene utilizzata sia dall’Ariosto che da Pessoa. Per ulteriori riferimenti, cfr.: Mario Focchi (2005), “Manca sempre una cosa” e Focchi (1991).

of his waistcoat; and there – the pale radiance of Clare's inclined head, as she is led away weeping by a friendly maiden. They moved round Sebastian – round me who am acting Sebastian – and the old conjuror waits in the wings with his hidden rabbit: and Nina sits on a table in the brightest corner of the stage, with a wineglass of fuchsined water, under a painted palm. And then the masquerade draws to a close. The bald little prompter shuts his book, as the light fades gently. The end, the end. They all go back to their everyday life (and Clare goes back to her grave) – but the hero remains, for, try as I may, I cannot get out of my part: Sebastian's mask clings to my face, the likeness will not be washed off. I am Sebastian, or Sebastian is I, or perhaps we both are someone whom neither of us knows (Nabokov 2001: 172-173).

Quest'immagine ricorda da vicino quella di un ologramma, ovvero figure ottenute tramite l'impressione fotografica di un'immagine bidimensionale che, sfruttando il fenomeno dell'interferenza ottica, creano la parvenza della tridimensionalità; ne consegue che, a seconda dell'angolazione con la quale la luce colpisce l'immagine, questa potrà risultare piatta o a tre dimensioni.

Similmente avviene nella coppia di protagonisti di *The Real Life of Sebastian Knight*, indubbiamente legati a doppio filo: l'emergere di un'immagine tridimensionale dell'uno annichisce inevitabilmente l'altro. I due personaggi sono come due metà di un unico elemento, un'immagine questa precedentemente utilizzata già da Platone nel *Simposio*. Nabokov utilizza di proposito la coppia di fratellastri nel modo in cui Platone si serve del suo mezzo-uomo: ogni parte va a colmare la lacuna dell'altra. V. e Sebastian sono fusi al punto da diventare due facce di un'unica medaglia: da un lato si ha V., scrittore alle prime armi che non raggiungerà mai la maturità del fratellastro; per converso, questa assenza di talento viene colmata dal genio di Knight, rivelato attraverso fedeli citazioni dei suoi romanzi. Dall'altro lato, la presenza prepotente di V. in una narrazione che dovrebbe essere incentrata sulla figura dell'artista bilancia completamente l'assenza corporea di Sebastian. L'immagine dell'uno sembra essere il negativo dell'altro, come testimonia la suggestiva immagine dei giocatori di tennis:

when I imagined actions of his which I heard of only after his death, I knew for certain that in such or such a case I should have acted just as he had. Once I happened to see two brothers, tennis champions, matched against one another; their strokes were totally different, and one of the two was far, far better than the other; but the general rhythm of their motions as they swept all over the court was exactly the same, so that had it been possible to draft both systems two identical signs would have appeared (Nabokov 2001: 28-29).



Come giustamente osserva Lanchester commentando lo status dei due personaggi, “[i]t is as if each of these lives is a dream of, or a misremembered version of, the other” (2001: 177-178).

L’assenza del singolo, congiuntamente all’impossibilità di una figura unitaria, monolitica, come quella mimetica, prelude ad una costruzione del personaggio inteso come amalgama di diverse identità. Difatti, la vera natura di V. e Sebastian si concretizza in quell’ibrido ‘Sevastian’, menzionato un’unica volta nel testo: nella stesura di un telegramma indirizzato a V., il dottor Starov sbaglia scrivendo ‘Sevastian’ al posto del nome corretto Sebastian: “‘Sevastian’s state hopeless come immediately Starov.’ It was worder in French; the ‘v’ in Sebastian’s name was a transcription of its Russian spelling; for some reason unknown, I went to the bathroom and stood there for a moment in front of the looking-glass” (Nabokov 2001: 160).

Effettivamente il nome ‘Sebastian’ in russo si legge proprio Sevastian, quindi l’anziano medico può essersi semplicemente confuso a causa dell’età. Tuttavia, bisogna tener presente che se nel nostro alfabeto i caratteri ‘B’ e ‘V’ contraddistinguono due suoni diversi, ciò non accade in russo, dove ‘B’ si pronuncia /v/. è anche da notare, però, che se in lingua inglese si verifica. Questo scambio consonantico è significativo se considerato congiuntamente all’azione che si svolge nella riga successiva: il narratore, per una ragione che non conosce, sente l’improvviso bisogno di andare a specchiarsi. L’atto di osservarsi davanti ad uno specchio presuppone la creazione di un doppio, di un’immagine di sé identica; il fatto che essa venga associata logicamente (i due periodi sono contenuti nello stesso brano, in un ordine consecutivo) all’errore di scrittura, rende possibile una diversa interpretazione del fenomeno apparentemente banale. Il suono (e la lettera) ‘V’, infatti, ha sempre contraddistinto la persona del narratore; facendo entrare questa lettera/suono all’interno del nome del suo fratellastro, l’autore implicito compie una sorta di operazione di innesto tra i due personaggi, almeno a livello linguistico. Questa loro “unione” contrasta fortemente con l’immagine di sdoppiamento suggerita dal volto di V. allo specchio; in un’ottica dicotomica di congiungimento – separazione, Nabokov arriva ad ottenere un effetto rinforzato di entrambe le immagini, che sublimano fondendosi proprio nel finale del romanzo.

A questo proposito Stonehill (1988: 90-91) sostiene che un simile uso incrociato di diverse lingue da parte dell’autore per creare nuove combinazioni e nuove possibilità d’espressione sia sintomo di un uso riflessivo del linguaggio, poiché le proprietà casuali della parola, come possono essere il suono e la veste grafica, vengono trattate dall’autore come se fossero elementi essenziali, con significati propri e peculiari.

Il problema della fusione dei personaggi, rapportato alla questione della *mimesis*, viene significativamente proposto nell’ultimo passaggio del libro, dove si collega anche alla

dimensione teatrale della messinscena. In questo senso, per la costruzione del personaggio liquido, convenzionalmente definito 'anti-mimetico', Nabokov ricorre manifestamente all'uso della maschera, che gli consente di creare al contempo un doppio del personaggio, ma anche una (con)fusione di identità, dove entrambe concorrono alla caratterizzazione del singolo.

A questo proposito, Marta Tolomelli propone un interessante parallelo tra la funzione della maschera, il concetto di assenza e quello del doppio:

Nella maschera la funzione di 'testimonianza' dell'assente è emblematica [...] La presenza dell'assente è segnalato, a chi guarda, non tanto dalle sembianze della maschera ma dal suo *uso*. Dal primo momento in cui viene indossata una maschera, chi le sta di fronte sa che l'autenticità non sta in ciò che è propriamente 'visto', ma in ciò che viene simbolizzato. Già nel teatro greco, e prima ancora nei culti religiosi primitivi, la funzione del travestimento era quella di evocare una situazione o una divinità non presente. [...] La maschera è il luogo del vuoto e del doppio. Contemporaneamente. Simbolo per eccellenza, si fa veicolo dell'assente per portarlo a presenza; la sua manifestata presenza per mezzo di un simbolo, rimanda alla reale assenza dell'oggetto rappresentato (Tolomelli 2002: 16-17).

Il tema dell'assenza diventa però particolarmente pregnante nell'architettura del protagonista, al contempo legato e slegato al suo doppio imperfetto, il fratellastro V. L'assenza fisica di Sebastian Knight costituisce il cuore del romanzo; come s'è detto sopra, *The Real Life of Sebastian Knight* deve la sua esistenza alla morte dell'artista. Altrettanto evidente è il fatto che la morte non è altro che assenza fisica del corpo di una persona come il testo testimonia in una ricca serie di riferimenti. Sebastian è spesso paragonato ad una figura parzialmente disegnata: "he will remain as incomplete as your picture" (Nabokov 2001: 99), "A book with a blind spot. An unfinished picture – uncoloured limbs of the martyr with the arrows in his side" (Nabokov 2001: 103). Occasionalmente, la sua rappresentazione pittorica viene sostituita da immagini ancor più evanescenti: "Dust was swarming in a slanting sunbeam; volutes of tobacco smoke joined it and rotated softly, insinuatingly, as if they might form a live picture at any moment" (Nabokov 2001: 140). L'invisibilità del poeta arriva ad essere comparata ad una figura fantomatica che aleggia su un ignaro V. impegnato nell'*ars scriptoria*: "Sebastian's spirit seemed to hover about us with the flicker of the fire reflected in the brass knobs of the hearth" (Nabokov 2001: 38). Nonostante ciò, in alcuni casi l'immaterialità di Sebastian pare diventare in qualche modo visibile agli occhi di V.: "[f]or a moment I seemed to see a transparent Sebastian at his desk" (Nabokov 2001: 32). Inoltre, V. sembra percepire la presenza del poeta, sentendo la sua volontà di

aiutarlo nella sua missione e nel suo cimento letterario: “I am sustained by the secret knowledge that in some unobtrusive way Sebastian’s shade is trying to be helpful” (Nabokov 2001: 84); “[r]otting peacefully in the cemetery of St Damier. Laughingly alive in five volumes. Peering unseen over my shoulder as I write this (although I dare say he mistrusted too strongly the commonplace of eternity to believe even now in his own ghost)” (Nabokov 2001: 44).

## VI. 4. Artificialità

### VI. 4. 1. L’equazione libro=personaggio

La mancanza del corpo di Sebastian e la sua assenza (simulata?) trovano un concreto contrappeso nella materialità del libro, inizialmente associato anche ad un’immagine pittorica: “[a] book with a blind spot. An unfinished picture – uncoloured limbs of the martyr with the arrows in his side” (Nabokov 2001: 103). L’incapacità di ricostruire la vita del fratellastro nella sua interezza, per quanto possibile, rende l’eroe assimilabile al soggetto di un dipinto, molto noto nell’iconografia religiosa, che è appunto quello di San Sebastiano. Egli viene infatti solitamente raffigurato legato ad un palo e trafitto da innumerevoli frecce, come puntualmente ricorda l’immagine pittorica inserita *en abyme*. Il Sebastian del romanzo è ancora soltanto uno schizzo, un abbozzo in bianco e nero, che necessita del trattamento più importante, cioè quello della colorazione. L’effigie incompleta di Sebastian introduce anche la tematica del libro paragonato ad un corpo: l’eroe è infatti rintracciabile grazie ad una serie di indizi presenti nel testo, come il suo stile e la sua tecnica. La voce di Knight è udibile soltanto attraverso le corpose citazioni dei suoi romanzi, che bilanciano fisicamente la sua incorporeità; i libri diventano dunque sostituti della sua fisicità:

The theme of the book is simple: a man is dying: you feel him sinking throughout the book; this thought and his memories pervade the whole with greater or lesser distinction (like the swell and fall of uneven breathing), now rolling up this image, now that, letting it ride in the wind, or even tossing it out on the shore, where it seems to move and live for a minute on its own and presently is drawn back again by grey seas where it sinks or is strangely transfigured. A man is dying, and he is the hero of the tale; but whereas the lives of other people in the book seem perfectly realistic (or at least realistic in a Knightian sense), the reader is kept ignorant as to who the dying man is, and where his

deathbed stands or floats or whether it is a bed at all. The man is the book; the book itself is heaving and dying, and drawing up a ghostly knee (Nabokov 2001: 146-47).

In queste righe, scritte da Sebastian nel suo *The Doubtful Asphodel*, viene dichiarata la completa aderenza dell'autore con la sua opera, dando vita all'equazione uomo=libro che verrà ampiamente sfruttata nella letteratura postmoderna. In tutta la sua unitarietà, il libro finito non può convivere con i brogliacci, testimoni della sua iniziale imperfezione e frammentarietà:

I had a letter from him instructing me to burn certain of his papers. It was so obscurely worded that at first I thought it might refer to rough drafts or discarded manuscripts, but I soon found out that, except for a few odd pages dispersed among other papers, he himself had destroyed them long ago, for he belonged to the rare type of writer who knows that nothing ought to remain except the perfect achievement: the printed book; that its actual existence is inconsistent with that of its spectre, the uncouth manuscript flaunting its imperfections like a revengeful ghost carrying its own head under its arm; and that for this reason the litter of the workshop, no matter its sentimental or commercial value, must never subsist (Nabokov 2001: 30).

In questo brano, che sembra racchiudere l'essenza del pensiero poetico nabokoviano, si può osservare anzitutto la metafora del manoscritto visto come un fantasma, uno spettro, qualcosa di impalpabile che deve comunque scomparire dalla scena per non compromettere l'auspicata perfezione dei romanzi terminati. Inoltre, si ritrova il paragone del libro, anche se manoscritto, con una specie di corpo, simile a quello di uno scheletro; quindi si ha una seconda metafora che delinea ancora meglio l'immagine metafinzionale. Si può anche riscontrare, nel passaggio da manoscritto, a foglio dattiloscritto, a rilegatura, una tematizzazione del processo di scrittura, della genesi del romanzo stesso. Si nota per di più che il libro viene visto da diverse prospettive geometriche, proprio come facevano i cubisti: in un primo momento esso è bidimensionale come può essere un foglio, poi si passa alla raffigurazione del libro stampato, che è un solido, un parallelepipedo; infine, si vede il libro in forma circolare, o meglio cilindrica (lo spettro che tiene la sua testa sotto al braccio), che suggerisce la rappresentazione del manoscritto arrotolato, visto frontalmente. Il brano contiene infine una citazione tratta dall'Amleto: qui è presente il fantasma vendicativo del re Amleto che si lamenta per la sua morte violenta, e per non aver avuto la possibilità di confessarsi: "sent to my account/ with all my imperfections on my head" (I.5. 78-79).

In un'altra, significativa, occasione, l'amico intimo di Sebastian Sheldon confida a V. una sua personale visione dell'intimo rapporto che lega l'autore al suo prodotto, il libro:

the world of the last book he was to write several years later (*The Doubtful Asphodel*) was already casting its shadow on all things surrounding him, and that his novels and stories were but bright masks, sly tempters under the pretence of artistic adventure leading him unerringly towards a certain imminent goal (Nabokov 2001: 86-87).

La concretezza del libro come sostituto del corpo del personaggio è un elemento costantemente riproposto nel tessuto narrativo, anche in relazione ad altri personaggi, come nel caso di Madame Lecerf.

Commentando *Invitation to a Beheading* (1936) e *The Gift* (1938), Brian Stonehill osserva che “[n]arrative modulations are employed further as reminders of the physicality of the text itself [...]. Similarly, our attention is frequently drawn to the physical disposition of ink on the page” (1988: 82). Un esempio di questo particolare tipo di modulazione narrativa può esser ritrovato nell'episodio in cui V. descrive Clare che batte a macchina i manoscritti di Sebastian, concentrandosi soprattutto sulla calligrafia e sull'atto di scrittura come creazione: “She had learnt to type and the summer evenings of 1924 had been to her as many pages slipped into the slit and rolled out again alive with black and violet words” (Nabokov 2001: 70).

L'indissolubile legame che unisce indissolubilmente eroe e libro viene sottolineato ulteriormente in un singolare episodio descritto nell'ultima parte del romanzo. Il narratore è ormai giunto al capezzale del fratellastro moribondo, ma prima di incontrarlo deve superare un ultimo ostacolo: capire in quale stanza sia ricoverato. V. scandisce al guardiano notturno dell'ospedale il cognome di Sebastian:

‘No,’ he growled ‘the English Monsieur is not dead. K, K, K...’  
‘K, n, i, g...’ I began once again. (Nabokov 2001: 169).

Nel pronunciare “Knight”, V. omette (deliberatamente?) le ultime due consonanti, consentendo la comparsa sulla scena della parola “*knig*”, traslitterazione del vocabolo russo ‘*книг*’, che significa ‘libri’. Sfruttando abilmente le peculiarità e le potenzialità delle due lingue da lui parlate, Nabokov crea un'immagine conforme alla tematica principale del romanzo, e cioè l'essenza della letteratura. Grazie a questo particolare *spelling* del suo cognome, Sebastian viene ancora una volta associato alla dimensione testuale, ‘libresca’.

Sotto questo profilo, non stupirà l'affermazione di Nabokov secondo cui “[t]he best part of a writer’s biography is not the record of his adventures but the story of his style” (Nabokov 1973: 154-155). In questo senso, i veri protagonisti del romanzo non sono i personaggi intesi in senso mimetico, ma la risultante dei metodi compositivi che vanno a creare il personaggio liquido: “the heroes of the book are what can be loosely called ‘methods of composition’. It is as if a painter said: look, here I’m going to show you not the painting of a landscape, but the painting of different ways of painting a certain landscape, and I trust their harmonious fusion will disclose the landscape as I intend you to see it”<sup>25</sup> (Nabokov 2001: 79).

#### VI. 4. 2. Artificialità ed intertestualità del personaggio: la caratterizzazione tramite il gioco.

Il personaggio che Nabokov intende creare non è quindi una semplice riproduzione di un individuo reale; al contrario, ciò che gli sta più a cuore è mostrare la natura profondamente testuale del personaggio, cosa che però non esclude un effetto ‘olografico’ di realtà. Un’errata comprensione di questo punto nevralgico ha posto diversi problemi dal punto di vista interpretativo non soltanto di questo romanzo, ma soprattutto di altre sue opere che affrontano tematiche più delicate, come *Lolita* e *Ada, or Ardor*<sup>26</sup>. *Lolita*, infatti, è sempre stato comunemente letto come una storia d’amore, mentre nel caso di *Ada* alcuni critici hanno addirittura accusato Nabokov di aver trasposto il suo legame incestuoso con la sorella.

L’insistenza sul ruolo predominante delle tecniche compositive sulla creazione del personaggio letterario, esclusiva e reale anatomia del suo corpo, trova un importante eco all’interno del romanzo tramite il riferimento al gioco degli scacchi<sup>27</sup>. Numerosi elementi nel testo, ricorrenti con stupefacente frequenza, alludono infatti alla mossa

<sup>25</sup> È interessante notare come in un ritaglio di giornale fedelmente riportato nel romanzo venga svelato il metodo utilizzato da Sebastian Knight nella costruzione del suo personaggio, in apparenza mimetico: “[a]uthor writing fictitious biography requires *photos* [l’enfasi è mia] of gentleman, efficient appearance, plain, steady, teetotaler, bachelors preferred. Will pay for photos childhood, youth, manhood to appear in said work” (Nabokov 2001: 34).

<sup>26</sup> Non a caso, tra tutti gli scritti redatti direttamente in lingua inglese (coincidenti con il cosiddetto ‘periodo americano’, seguendo la distinzione proposta da Boyd, 1990, 1991), Nabokov sceglie di autotradurre verso il russo prima *Lolita*, e in seguito *Ada*; tuttavia, quest’ultimo progetto però non vedrà mai la luce poiché nel frattempo è sopraggiunta la morte dell’autore. Nabokov ha dichiarato in diverse occasioni di voler procedere in quest’ordine per timore che i romanzi inglesi a lui più cari venissero travisati da traduzioni poco aderenti, e in particolare che ciò avvenisse in Unione Sovietica, dove agli errori del traduttore potevano facilmente sommarsi azioni di censura.

<sup>27</sup> Per approfondimenti sul rapporto tra il gioco degli scacchi e le tecniche di composizione del romanzo, vedi Gezari-Wimsatt (1979).

difensiva dell'arrocco, che segue il seguente schema: O-O (arrocco corto); O-O-O (arrocco lungo). Entrambi i tipi di arrocco coinvolgono due figure: la Torre e il Re; questa è l'unica mossa degli scacchi che consente di spostare due figure contemporaneamente, con lo scopo di mettere al sicuro il Re durante le prime fasi del gioco. Al Re è consentito di spostarsi di due caselle (e non una, come solitamente previsto), e alla Torre di saltare un altro pezzo. Una particolare situazione di gioco è una condizione imprescindibile:

1. Il Re non deve mai essere stato mosso prima durante la partita;
2. La Torre coinvolta nell'arrocco non deve mai essere stata spostata prima durante la partita;
3. Il Re al momento di effettuare l'arrocco non deve essere sotto scacco (cioè situato in una casa sottoposta al tiro avversario);
4. Il Re durante il movimento dell'arrocco non deve attraversare case sotto scacco. Anche la casa d'arrivo non deve essere sotto scacco;
5. Fra il Re e la Torre non ci devono essere altri pezzi, né amici né avversari.

L'analisi testuale conferma l'ipotesi di una lettura scacchistica del romanzo, mostrando da subito la configurazione generica della mossa: il primo personaggio che si incontra nell'*incipit* (escludendo ovviamente il narratore) è la governante d'infanzia di Sebastian, Olga Olegovna Orlova. Le iniziali del suo nome, come notato in precedenza, formano esattamente la mossa in questione, O-O-O; già dalle prime pagine, quindi, il lettore è messo in condizione, anche se in maniera implicita, di cogliere questo richiamo.

Il testo dimostra quindi una tendenza nel riferirsi al simbolo che contraddistingue la mossa dell'arrocco, che viene anche ricordata tramite allusioni ben più esplicite, facilmente individuabili in altri dettagli narrativi legati ai personaggi. Anzitutto, nei capitoli riguardanti l'infanzia del poeta, si viene a sapere che la madre, a causa di una malattia al cuore detta 'Morbo di Lehmann' (per il quale morirà anche il figlio; qui si può riconoscere una *mise en abyme* finzionale secondo la classica ripartizione dällenbachiana), muore nella località di Roquebrune. Sulle orme della madre, Sebastian andrà a visitare quel luogo, ma senza successo: per un caso di omonimia finirà nella città sbagliata. Oltre al problema consueto dell'errore legato alla sostituzione dell'originale, è importante sottolineare che all'interno di questo toponimo è contenuto il nome dell'arrocco, nel lemma '*roque*', che in francese significa appunto 'arroccamento'. Ulteriori allusioni alla mossa scacchistica possono essere ritrovate, a

livello testuale, anche nei luoghi in cui i personaggi si muovono; ne è un esempio il riferimento agli orologi delle torri.

La Torre (o il Re) si presenta inoltre sotto forma di ditale, oggetto che sostituisce il pezzo andato perso nella casa del marito di Nina Rechnoy, la quale peraltro si è servita più volte del cognome fittizio Turovets, per celare la sua identità durante le sue fughe d'amore. Oltre a questi esempi, vi sono anche numerosi riferimenti a partite a scacchi giocate all'interno della narrazione, come quella che vede protagonisti Clare Bishop e Sheldon, oppure Pahl Pahlic e il Nero. Non va infine dimenticata una scacchiera che compare, misteriosamente, in un punto del romanzo in cui il narratore si trova in seria difficoltà (Nabokov 2001: 166-167): è proprio grazie alla 'Schachbrett' che V. ricorda il luogo in cui è ricoverato Sebastian, St. Damier.

L'elemento della scacchiera riveste un ruolo decisivo, non soltanto per il proseguimento della disperata ricerca di V., ma soprattutto a livello tematico. È piuttosto evidente, infatti, che numerosi personaggi hanno un cognome che allude a questo gioco: Knight ('cavallo', inglese), Bishop ('alfiere', inglese), Toorovets (dal russo [ma anche francese] 'tura', 'torre' o 'турель', 'torretta', e in polacco 'veža', torre). In particolare, il poeta stesso si immedesimerà questa immagine, tanto che arriverà ad utilizzarla per firmare i suoi componimenti, a mo' di segno distintivo.

L'unico tipo di movimento consentito al Cavallo è ad 'L', in tutte le direzioni; questa traiettoria ricalca perfettamente, come *mise en abyme* finzionale, la parabola di vita di Sebastian: inizialmente egli procede sempre in linea retta, senza sbandare, affiancato dalla fidanzata di sempre, suo sostegno artistico e morale, Clare Bishop. Ad un certo punto però entra nella sua vita una donna che lo ammalerà, conducendolo alla morte: Nina Rechnoy. Da qui la base della 'L' che devia verso un lato. A questo punto noteremo anche che la 'L' dell'alfabeto latino corrisponde esattamente, anche se ruotata di 180°, e *allo specchio*, ad una 'G' nell'alfabeto cirillico ( 'Г' ), che poi è la lettera iniziale della parola russa 'герой', 'eroe'. La figura del Cavallo come oggetto concreto compare, assieme al ditale, a casa di Pahl Pahlic, e poi ancora, nel romanzo di Knight *L'Asfodelo incerto*.

Similmente a pedine, i personaggi si muovono all'interno del romanzo: in particolare, Knight può procedere sia orizzontalmente che verticalmente, unendo simbolicamente le due dimensioni linguistiche che padroneggia con destrezza: russo e inglese. Inoltre, la mossa del cavallo è caratterizzata dal suo esser non diretta, o come si direbbe in russo *sboku*<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Anche in questo elemento, come nota Shapiro (1999: 16) è impressa l'impronta di Nabokov. Il suo cognome, infatti, è etimologicamente collegato con la radice *bok*, che significa 'lato'.



Nella sua breve, ma molto significativa nota, Peterson fa notare una ‘strana’ coincidenza: Vladimir Sirin, il *nome de plume* prediletto da Nabokov, nasce, a livello letterario, nel medesimo anno dell’uscita a Berlino<sup>29</sup> di *Ход Коня* [*La Mossa del Cavallo*, 1923]. In questo importante libro di Šklovskij, una sorta di compendio sul formalismo russo sono riuniti articoli pubblicati in precedenza sulla letteratura come forma artistica. Šklovskij apre il libro con la suggestiva immagine di un cavallo sulla scacchiera vuota, sulla quale viene tratteggiata la mossa della figura. Il formalista spiega che il movimento indiretto del cavallo simboleggi perfettamente l’artificio artistico: ad un amante degli scacchi come Nabokov, questa similitudine non può essere sfuggita. Come sostiene Peterson, “[i]t is difficult to believe that Sebastian Knight’s chosen name is unrelated to Shklovsky’s prototype for an art that foregrounds its own devices” (2008). Appare dunque ancor più significativo che le lunghe citazioni dei romanzi di Knight, che come arti smembrati costituiscono le vestigia, le uniche testimonianze (attendibili?) della sua personalità, racchiudano in sé uno spiccato gusto formalista.

Dalle parole di Šklovskij emerge un altro fatto: a questa figura non è consentito di muoversi liberamente, ma necessariamente seguendo un percorso *diverso*; ciò rappresenta in maniera particolarmente pregnante il momento critico vissuto dallo scrittore. Come un cameo, in una *mise en abyme*, il cavallo racchiude in sé il *sjužet* del romanzo e la *fabula* della vita di Nabokov.

Spostando l’analisi ad un livello più profondo, è possibile affermare che la figura del cavallo costituisce un esempio di codificazione complessa, che Shapiro riscontra come costante nella produzione nabokoviana; egli sostiene infatti che “Nabokov tended to encode his own presence as author in his texts, a habit which has long been noted by Nabokov scholars”<sup>30</sup> (Shapiro 1999: 15).

In un’intervista, è lo stesso artista a rivelare in quale modo Sirin entri, codificato, nei suoi testi, aggiungendo uno strato in più alla già eterogenea sedimentazione semantica in atto:

[i]n modern times *sirin* is one of the popular Russian names of the Snowy Owl, the terror of tundra rodents, and it is also applied to the handsome Hawk Owl, but in old Russian mythology it is a multicoloured bird, with a woman’s face and bust, no doubt identical with the “siren”, a Greek deity, transporter of souls and teaser of sailors” (Nabokov 1973: 161).

<sup>29</sup> È importante ricordare che in quegli anni Nabokov si trovava proprio a Berlino.

<sup>30</sup> Per approfondimenti, consultare: Tammi (1985), Connolly (1992).

Alla luce di tutte queste constatazioni, si può tentare di formulare un'ipotesi. L'esistenza nella narrazione dell'immagine dell'arrocco è inequivocabile; si tratta di una mossa difensiva, che mira a mettere il Re al riparo da eventuali attacchi. Proprio a questo punto subentra il Cavallo; il pezzo, che approssimativamente ha la stessa forza dell'Alfiere, è particolarmente utile in apertura, quando la scacchiera è ancora affollata e i bersagli potenziali sono molti. Il Cavallo può procedere con il cosiddetto "attacco doppio", ovvero l'offensiva contemporanea a due pezzi nemici con una sola mossa; il Cavallo è particolarmente indicato in questo caso poiché non può essere a sua volta attaccato da nessun altro pezzo. Il risultato che un giocatore ottiene sull'avversario è quello di aumentare la pressione, costringendolo a reagire con una mossa difensiva, quale l'arrocco, giacché la figura più debole in questo tipo di situazione è proprio il Re. Questo però è soltanto l'inizio della partita...

È possibile intravedere un significato particolare anche nel cognome dell'eroe, in relazione all'andamento del romanzo: egli infatti prosegue sempre dritto per la sua strada, facendosi inseguire dal narratore e dal lettore, i quali cercano invano di ricostruirne l'identità. Alla fine, però, quando sembra quasi di riuscire ad afferrarlo, Sebastian devia, scappa imboccando una via di fuga resa possibile dalla mossa del Cavallo.

Si può dunque concludere che questa situazione di gioco negli scacchi riproduca in scala minore alcune delle linee direttrici del romanzo, determinando soprattutto alcuni tratti dei personaggi.

## **VI. 5. Il gesto irriverente del personaggio**

Il fatto che alla fine del romanzo l'eroe sia sfuggito a qualsiasi tentativo di 'appropriamento' da parte del lettore porta non soltanto a ragionare in termini scacchistici sulla mossa del cavallo, ma convoglia la riflessione sul binario della gestualità del personaggio, in questo caso impertinente. L'irriverenza del personaggio è un tratto comune a Sebastian, che si trova perfettamente a suo agio nella sua aerea, impalpabile condizione, ma anche al narratore, che senza particolari rimorsi tradisce il patto fatto con se stesso e con il lettore trasformando la biografia in una sorta di *autobiografia*.

Ma chi sta realmente dietro questa narrazione, escludendo V. che si preoccupa solamente di render conto delle sue azioni? Chi sta parlando di Sebastian Knight? "Who is speaking of Sebastian Knight? repeats that voice in my conscience" (Nabokov 2001: 44). "Who is speaking of Sebastian Knight?" (Nabokov 2001: 55).

La risposta non è per nulla semplice, e continua a creare un certo imbarazzo nell'ambito della critica nabokoviana. *La vera vita di Sebastian Knight* è davvero una biografia scritta da V. sul fratellastro deceduto? O è piuttosto un'autobiografia che V. compone su un arco particolare della sua vita, descrivendo meticolosamente tutti i suoi spostamenti, i suoi pensieri, le sue avventure? E ancora: potrebbe essere Sebastian l'autentico autore della *Vera vita*, fintosi morto e spacciando la sua opera come composta postuma? Sarebbe un inganno tipicamente nabokoviano. Determinare quale di questi tre casi sia quello che si realizza effettivamente è fondamentale, dal momento che il ruolo dei personaggi cambia notevolmente a seconda dell'ipotesi considerata.

Shalomith Rimmon (1984) sostiene che la struttura dell'opera rende impossibile decidere quale livello di finzione sia il primo e quale secondo, impossibilità che contribuisce all'incertezza narrativa. Genette (1987) risponde prontamente a questa affermazione, dimostrando che essa si basa fundamentalmente su un'interpretazione, e quindi su una percezione personale, ambito che non compete alla narratologia. Egli infine ribadisce che non vi è difficoltà nel riconoscere come livello primo il racconto di V., tenendo conto però della distinzione fra livelli ed importanza tematica, settore nel quale assume un maggior rilievo l'opera di Sebastian, secondo l'intenzionalità di Nabokov.

In linea con Dabney Stuart (1978: 37), Andrew Field (1967a: 27) e Brian Boyd (1990: 499), si potrebbe invece avanzare l'ipotesi che le immagini fantasmatiche associate a Sebastian ritratto mentre scrive al suo tavolo o mentre aiuta V. nella sua picaresca avventura segnalino la presenza di Knight come "vero" autore del libro. Sebastian, un fantasma, una vaga figura nascosta dietro la tenda, sembra paradossalmente incarnare la figura autoriale. Come sostiene giustamente Wood, "[t]he dead man is an early instance of Roland Barthes's author, displaced and resurrected by Nabokov's phrasing. The corpse is both absent and active" (1994: 32)<sup>31</sup>.

Nonostante l'eroe venga presentato come morto, vi sono numerosi riferimenti ad una sua esistenza, probabilmente *post-mortem*, durante la quale ha composto il romanzo. La presenza di Sebastian è "loughingly alive" per V., mentre il guardiano del nosocomio in cui il personaggio pare essere ricoverato afferma con sicurezza che "Il Monsieur inglese non è morto". L'inscenata "morte dell'autore", quindi, è solo un inganno, un gioco: il poeta, come dimostrato anche dall'anagramma contenuto nel suo nome, è assente dal palcoscenico del romanzo, ma non è completamente escluso; un'assenza non implica necessariamente la non-esistenza. La visione nabokoviana

---

<sup>31</sup> Questa immagine ricorda vividamente il paradosso del gatto di Schrödinger: secondo l'esperimento mentale condotto da Schrödinger, se al momento dell'osservazione l'atomo esiste nei due stati sovrapposti, allora anche il gatto, collegato ad un contatore di Geiger all'interno del quale è stato posto del cianuro, potrà essere al contempo vivo e morto.

dell'autore implicito è dunque simile al Cheshire Cat di *Alice in Wonderland* di cui rimane visibile solo il sorriso: egli è invisibile, ma è rintracciabile attraverso i segni che lascia nel testo, ovvero il suo stile, la sua tecnica. È quello che accade in una scena in cui V. ha la visione di un invisibile Sebastian: “[t]he only things in the kitchen that did not sneeze were the cook and a large cat which was sitting on the hearth and grinning from ear to ear” (Nabokov 2001: 62).

Sebastian Knight, in quanto autore, viene inoltre significativamente associato a Dio, un concetto questo probabilmente ispirato da Flaubert o Joyce,

The door opens. Sebastian Knight is disclosed lying spread-eagled on the floor of his study. Clare is making a neat bundle of the typed sheets on the desk. The person who enters stops short. ‘No Leslie,’ says Sebastian from the floor, ‘I’m not dead. I have finished building a world, and this is my Sabbath rest’ (Nabokov 2001: 75).

È chiara qui l’allusione biblica alla creazione dell’universo e del settimo giorno come momento di sosta di Dio. L’atto della scrittura è dunque equiparabile a quella dell’invenzione di un mondo, in questo caso finito, e al termine della scrittura l’autore può concedersi il meritato riposo, qui inteso anche come morte. Il paragone fra l’autore e un dio non è cosa nuova in fatto di critica letteraria. McHale (1987), ad esempio, definisce come tipicamente postmoderno il processo per cui l’autore si arroga poteri divini quali onnipotenza e onniscienza.

L’ipotesi secondo cui Sebastian Knight è l’autore dell’omonima *Vera Vita* trova ulteriori, importanti conferme nell’analisi testuale. Verso la conclusione del capitolo centrale del romanzo, V. riporta integralmente un brano tratto dal romanzo di Knight *La Sfaccettatura Prismatica*, a suo avviso particolarmente significativo. Il protagonista, William, sta accompagnando la sua fidanzata Anne alla di lei abitazione, e in un momento di effusioni egli si commuove, pensando alla caducità della vita e all’ineluttabilità della morte, miniaturizzando in un certo senso il concetto di *vanitas*. Dopo essersi salutati, egli imbocca la strada di ritorno verso casa; è significativo, a questo punto, il parallelismo che viene a crearsi tra William e Sebastian: hanno in comune una disfunzione cardiaca; questo indizio può dar ragione di credere che il protagonista della *Sfaccettatura prismatica* altri non sia che un *alter-ego* dell’autore implicito. Un altro particolare da notare è il modo in cui viene descritto l’uomo: non sono la sua andatura, i suoi pensieri a connotarlo, bensì l’*ombra* che si riflette sulla strada. Un dettaglio questo che suggerisce, tra l’altro, una riflessione sul contrasto fra la materialità e l’immaterialità dell’eroe a coincidenza di un certo numero di particolari, unitamente alla presenza di un’ombra, legittimano l’ipotesi della presenza

di Sebastian nella narrazione come autore implicito. Se quindi in questo romanzo l'autore fittizio, Sebastian Knight si presenta sulla soglia della narrazione tramite la proiezione della sua ombra, non sembra inverosimile che lo stesso accada nel romanzo-contenitore *The Real Life of Sebastian Knight*, dove il personaggio-scrittore Knight finge la sua morte per apparire in forma evanescente. L'ipotesi acquista valore soprattutto se si pone il romanzo a confronto, tra gli altri, con il capolavoro *Pale Fire* (1962), in cui una simile logica permette a John Shade di palesarsi sulla scena della sua opera. In questo modo, diventa più plausibile l'abbandono di V., che nel frattempo diventa un personaggio knightiano, del genere biografico in favore di un tipo diverso di narrazione. Parallelamente, anche avanzare la proposta per cui il romanzo appartenga piuttosto al genere dell'*obituary memoir* trova basi più solide.

Nella seconda parte della narrazione knightiana, però, viene introdotto un ulteriore gesto inusuale da parte del personaggio, che tenta di raggiungere l'autore del libro (in questo caso Sebastian Knight). Una volta giunto al suo alloggio William impiega molto tempo per salire le scale buie, elemento importante in quanto si ha un'ascesa del personaggio al livello del suo creatore per mezzo della scala. Prima di andare a letto, infatti, William decide di far visita, per un motivo imprecisato, alla persona che alloggia in una stanza contigua dello stesso edificio, un prestigiatore<sup>32</sup>. Il colloquio che avviene tra i due non assomiglia molto a quello che potrebbero scambiarsi due persone in confidenza (poiché per entrare senza preavviso nella stanza di qualcuno, nel bel mezzo della notte, si presuppone un minimo di familiarità). Il protagonista, infatti, incomincia il discorso come se dovesse essere informato di qualcosa, ed effettivamente il prestigiatore gli risponde. Tuttavia alle domande successive, William ottiene risposte noncuranti ed evasive: il vecchio illusionista continua a prepararsi per la notte senza prestargli ascolto, tagliando corto e dandogli dell'ubriaco. L'ultimo scambio di battute è decisivo:

“‘May I buy you a rabbit?’ asked William. ‘I’ll hire one when necessary,’ the conjuror replied drawing out the ‘necessary’ as if it were an endless ribbon. ‘A ridiculous profession,’ said William, ‘a pick-pocket gone mad, a matter of patter. The pennies in a beggar’s cap and the omelette in your top hat. Absurdly the same’. ‘We are used to insult,’ said the conjuror” (Nabokov 2001: 83).

Dal brano risulta evidente l'intenzione del protagonista di aiutare il vecchio amico in difficoltà nella sua professione; la prima soluzione che gli viene in mente è quella di

---

<sup>32</sup> Uno dei 'travestimenti' prediletti da Nabokov per "entrare" nel suo romanzo è proprio il personaggio del prestigiatore.

fornirgli un elemento utile per il tipo di lavoro che svolge; è infatti caratteristico vedere un mago alle prese con un coniglio all'interno del suo cilindro; quello che l'illusionista fa per guadagnarsi da vivere viene considerato senza mezzi termini "assurdo". L'anziano uomo però non rinuncia ai trucchi così personali e fuori dagli schemi che ha inventato, e si fa beffe dell'opinione del suo vicino di casa, rispondendogli a tono: per i veri artisti, siano essi prestigiatori o scrittori, è una consuetudine non essere capiti. Anche Nabokov, attraverso la sua proiezione di autore implicito, mette in atto una serie di strategie fuori dal comune, e spesso, per questo motivo, i suoi romanzi non sono stati apprezzati adeguatamente, quindi scartati. Vladimir, però, nonostante potesse scegliere di scrivere in maniera più convenzionale, rinuncia a questo proposito, per rimanere fedele al proprio ideale artistico, esattamente come fa il prestigiatore.

È inoltre interessante riflettere su un secondo elemento, un suggerimento che William dà al prestigiatore per aiutarlo a trovare più facilmente lavoro: quello di tingersi i capelli di nero. Questo consiglio è interpretabile in un duplice modo: *in primis*, come ricorso alla maschera, in quanto cambiare il colore dei capelli può rappresentare un tentativo per dissimulare il proprio aspetto fisico. La seconda spiegazione, invece, è legata al discorso della creazione dell'opera d'arte. Quasi come se volesse anticipare quello che dirà poche righe più avanti, tramite questa frase il protagonista esprime inconsapevolmente un giudizio estetico sull'operato del suo amico. Il mestiere dell'illusionista si basa, infatti, proprio sull'apparenza delle cose, e quindi anche sull'aspetto esteriore, che funge quasi da strumento (basti pensare alla *clownerie*); l'idea di modificare uno dei veicoli principali d'espressione del proprio lato artistico sottintende una valutazione negativa di quanto fatto fino a quel momento. È come se William dicesse: "L'aspetto che hai sempre utilizzato fino ad ora non va più bene, non è più adeguato. Devi trovare un modo diverso di mostrarti, altrimenti continuerai a non andare bene agli altri". Giungendo ad un livello più approfondito dell'analisi, si può desumere che il personaggio, in un'interazione col proprio creatore, discute e critica le tecniche adoperate da quest'ultimo per la composizione dei suoi romanzi, arrivando ad un'inversione tipicamente nabokoviana (e postmoderna) dove il personaggio tenta di prevaricare l'autore implicito, suggerendogli come si deve comporre un'opera in prosa.

In aggiunta a quanto visto sinora, si può menzionare il comportamento eccentrico di un misterioso personaggio, spiegabile unicamente in termini di mascheramento autoriale. Ad un certo punto della narrazione, mentre V. è in viaggio in treno per raggiungere Sebastian, nello stesso scompartimento del narratore entra Silbermann "a little man with bushy eyebrows got in, greeted me continentally, in thick

guttural French, and sat down opposite. [...] All of a sudden, I noticed that the passenger opposite was beaming at me” (Nabokov 2001: 103-104).

Già dal “largo sorriso” con il quale questo strano elemento osserva il suo compagno di viaggio si può intuire la particolarità del personaggio. Il sorriso, marca dell’ironia così presente nell’opera nabokoviana, è un elemento che attraversa come un filo rosso tutti i suoi romanzi, ed è associato proprio ai personaggi che più sono vicini all’autore implicito. Anche il Cheshire Cat di *Alice in Wonderland* è caratterizzato da uno smagliante sorriso, ironico e ipnotico allo stesso tempo. Nelle pagine seguenti troviamo un divertente scambio di battute tra un V. riluttante e reticente, e l’omino che, a tutti i costi, tenta di attaccare discorso. Questa scena arricchisce il quadro delle informazioni sinora raccolte sul misterioso personaggio. Si viene infatti a sapere che egli è un po’ calvo, un intenditore dei diversi tipi di carta in commercio, e che da giovane è stato un giocatore di calcio; inoltre, afferma di ricordare al momento soltanto qualche parola in russo. Dopo non molto tempo stranamente, considerato il fastidio iniziale, il narratore incomincia a fidarsi di più del buffo ometto, Mr. Silbermann, e arriva addirittura a raccontargli il motivo del suo vagabondare e le pene che lo affliggono al momento. Le sue ricerche (e, di conseguenza, la biografia che sta scrivendo) sono giunte ad un punto morto; egli non è nemmeno certo della destinazione che deve raggiungere per scoprire il segreto dell’ultima misteriosa donna di Sebastian. A questo punto della narrazione, l’intervento di Mr. Silbermann si rivela provvidenziale:

“‘Anyfing,’ he said. ‘Ledder-belts, purses, notice-books, suggestions.’ ‘Suggestions,’ I said. ‘You see, I am trying to trace a person... a Russian lady whom I never have met, and whose name I don’t know.’ [...] ‘Better leave her alone,’ said Mr Silbermann, promptly. [...] ‘Forget her,’ he said. ‘Fling her out of your head. It is dangerous and ewsyless.’ [...] ‘You find, found her build, her picture, and now want to find herself yourself? Dat is not love. Ppah! Surface!’” (Nabokov 2001: 106)

Inizialmente, lo straniero sconsiglia fortemente la ricerca della donna; come fa però un semplice personaggio a sapere che effettivamente V. non concluderà nulla, anche scoprendo l’identità dell’amante russa di Sebastian? In seguito, però, Silbermann cambia atteggiamento e decide di aiutare lo sfortunato scrittore; l’uomo chiede al narratore il nome della persona che deve trovare, e s’impegna a fargli pervenire quante più informazioni possibili a suo riguardo. L’impegno sarà mantenuto nel capitolo seguente; rimane in ogni modo inspiegabile il perché quest’uomo sia in grado di aiutare V. Non è chiaro infatti come mai egli si trovi in possesso di tali informazioni, come faccia ad avere tutti i direttori d’albergo “here [he shows his palm]” (Nabokov 2001:

107), non essendo mai entrato in scena, e quindi non avendo mai avuto, verosimilmente, alcun contatto con i personaggi del romanzo.

Il nome, l'artificialità, l'assenza e il gesto sembrano costituire la cifra della poetica nabokoviana; significativamente, in Unione Sovietica prima, e in Russia poi, gli scrittori 'postmoderni' sembreranno accogliere la 'lezione del padre'.



## **PARTE TERZA: RUSSIA**



## VII - INTRODUZIONE. IL PROBLEMA DELLE AVANGUARDIE. GLI OBERIU.

*“Le jeu de mots, parce qu’il est, à la lettre, un ‘jeu’,  
rend au créateur, la maîtrise magique du langage”<sup>1</sup>.*  
Jankélévič.

### VII. 1. Introduzione. Le avanguardie e i postmoderni

Come osserva Alber (2002, 2009b) “[u]nnaturalness of postmodernism is not a brand new phenomenon”. Strategie ‘anti-mimetiche’ simili a quelle utilizzate durante questo periodo di modernità liquida sono state impiegate con una certa frequenza anche in epoche precedenti. Durante il primo decennio del XX secolo, in Russia prima e in Unione Sovietica poi, la sperimentazione e la produzione artistica dei numerosi movimenti avanguardisti<sup>2</sup> furono particolarmente intense e vivaci, apportando profonde rivoluzioni tecniche. Tra questi cambiamenti si registra anzitutto una predilezione per l’*intertestualità* come pratica fondante della produzione artistica. I futuristi russi enfatizzano infatti il ruolo del gioco libero tra lessemi e fonemi in poesia, gioco che diventa centrale anche nella poetica del gruppo ‘Серрапионовы Братья’<sup>3</sup> [‘I Fratelli Serapione’]. In maniera analoga, anche l’Acmeismo piomburghese, movimento poetico nato conseguentemente alla crisi del Simbolismo russo, polemizza con l’idea di originalità della creazione, concependo l’artista non come creatore *ex novo*, bensì come un artigiano che assembla materiali preesistenti in una sorta di gioco intertestuale. Nella prosa, invece, Boris Piln’jak si distingue per il suo interesse nei confronti dell’intertestualità, che in *Материалы к Роману* [*Materiali per un Romanzo*, 1924]<sup>4</sup> viene messa in primo piano attraverso un vero e proprio *collage* di ritagli di lettere, diari, aneddoti, frammenti di conversazione, andando a formare il corpo del romanzo. Dal punto di vista teorico, Viktor Šklovskij ha parlato, in *Третья Фабрика* [*La Terza Fabbrica*, 1926] dell’arte poetica come un lavoro artigianale di accorpamento di immagini già esistenti. L’importanza dell’intertestualità emerge non soltanto in letteratura, ma anche nelle arti: esempi significativi si possono trovare nei foto-

<sup>1</sup> (1950: 125-126).

<sup>2</sup> Basti pensare a movimenti come cubofuturismo, simbolismo, acmeismo, imaginismo, ed altri.

<sup>3</sup> Il gruppo, attivo tra il 1921 e il 1928, comprendeva i seguenti membri: Venjamin Kaverin, Michail Zošenko, Vsevolod Ivanov, Konstantin Fedin, Viktor Šklovskij, Lev Lunts.

<sup>4</sup> Il romanzo viene inizialmente pubblicato a puntate nei primi due numeri del giornale *Красная Новь*.

collages di Aleksandr Rodčenko o nei film di Dziga Vertov, come *Человек с Киноаппаратом* [L'Uomo con la Cinepresa, 1928]. Se il gioco intertestuale e verbale contribuisce a ridurre l'impatto mimetico del personaggio, la teoria della 'biomeccanica' dell'attore come macchina sviluppata in ambito teatrale da Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd (1874-1940) lo riduce ad una sorta di automa.

Tuttavia, il caso più singolare di sperimentazione e ricerca artistica è rappresentato dal gruppo degli Oberiu [Oberiu - 'Объединение Реального Искусства', 'Unione dell'Arte Reale']<sup>5</sup>, che Graham Roberts definisce come "the last, certainly the most outlandish, and arguably the most important, manifestation of the Soviet literary avant-garde of the late 1920s" (1997: 1). I componenti di questo gruppo, attivo a Leningrado dal 1926 al 1930<sup>6</sup> e fondato da Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Zabolockij, Igor' Bachterev, e Konstantin Vaginov, sono stati spesso bollati dalla stampa sovietica come '*классовые враги*', 'nemici della classe', per via dei loro comportamenti eccentrici e del carattere rissoso delle loro *performances* pubbliche. Significativamente, gli oberiuti venivano anche paragonati ai Dadaisti (1916-1922) in virtù della similarità della loro poetica e dal carattere di assemblaggio, di *ready made* delle loro opere<sup>7</sup>.

Ad un'attenta analisi emerge un dato di fatto: i clamorosi esperimenti letterari degli Oberiu presentano un consistente numero di somiglianze con le strategie narrative, e in particolare con le tecniche di costruzione del personaggio, che vengono preferite dagli scrittori cosiddetti 'postmoderni'. Diversi critici hanno riscontrato questo nesso: Roberts, ad esempio, non ha dubbi sul fatto che "Kharms, Vvedensky, and Vaginov, and (to a lesser extent) Bakhterev, all wrote essentially self-conscious fiction,

<sup>5</sup> Per una lettura più scorrevole del testo, d'ora in avanti mi riferirò al gruppo attraverso il loro nome traslitterato, Oberiu.

<sup>6</sup> Nel considerare questo lasso temporale bisogna tener presente il fatto che il gruppo non ha mantenuto costante né il nome né i suoi membri. Durante gli anni Venti gli Oberiu erano molto vicini agli ambienti formalisti e al circolo di Bachtin. Charms incontrò Vvedenskij e Druškin a fine primavera-inizio estate nel 1925, ad un recital poetico (al quale aveva preso parte Charms) organizzato dal circolo di poeti 'Орден Заумников ДСО' a casa di Evgenij Vigiljanskij. In seguito, Charms e Vvedenskij cambiarono il nome del gruppo in 'Левый Фланг' ['Frangia Sinistra']. Tra l'estate e l'autunno dello stesso anno i due incontrano Zabolockij ad una sua lettura di poesie organizzata dal distaccamento leningradese dell'Unione dei Poeti; poco dopo, in un'occasione simile, Charms incontrò Igor' Bachterev, membro del gruppo di teatro sperimentale 'Радикс' [Radiks]. Dopo lo scioglimento dei 'Радикс', Charms e Vvedenskij invitano Bachterev e Zabolockij a continuare il lavoro insieme, fondando il primo nucleo degli Oberiu. Su suggerimento di Bachterev, Vaginov si unì poco dopo. Negli anni 1925-1927 il gruppo si fece chiamare 'Чинари', un neologismo apparentemente inventato da Vvedenskij, che Druskin fa risalire alla parola russa 'чин' ['grado, rango'], intesa in senso spirituale. Tra il 1926 e il 1927 il gruppo veniva denominato in vari modi: 'Фланг Левых', 'Левый Фланг', 'Академия Левых Классиков' ['Frangia di Sinistra', 'Frangia Sinistro', 'Accademia dei Classici di Sinistra']. Nel 1927, dietro consiglio del club della stampa di Leningrado, l'aggettivo 'левый' (di sinistra) venne modificato, poichè non più ben visto in seguito al recente attacco di Stalin al partito dell'opposizione di sinistra. Di qui la nascita della denominazione Ob"eri, che diventò successivamente Oberiu per intervento di Charms.

<sup>7</sup> Per approfondimenti su questo punto, vedi Roberts (1997).

all produced texts which constitute explorations of the nature of fiction *in fictional form*" (1997: 18). L'interesse per la natura di artefatto della letteratura<sup>8</sup>, generalmente considerato come una delle caratteristiche principali della letteratura postmoderna, costituisce anche il perno attorno al quale si sviluppa la produzione Oberiu. Roberts non manca di notare come questo elemento accomuni fortemente l'esperienza di inizio secolo con la stagione che si aprirà (convenzionalmente) a partire dagli anni Settanta:

OBERIU was more, much more, than just a Russian version of Futurism, Dadaism, or Surrealism [...]. Many of the artistic devices employed by members of the group prefigured those used by subsequent aesthetic movements, such as the Theatre of the Absurd, Antonin Artaud's Theatre of Cruelty, the French New Novel, and the Anglo-American postmodernism. [...] OBERIU anticipates trends in later Russian fiction. Experimental writers who belonged to the Russian émigré movements of the 1960s, 1970s, and 1980s – writers such as Andrey Amal'rik and Vladimir Kazakov – liked to claim a direct link between their own work and the fiction of Kharms and Vvedensky. The fictional tradition to which OBERIU belonged [...] has recently been revived and developed in Russia itself by, amongst others, the Conceptualist poets of the 1980s, and prose writers such as Tat'yana Tolstaya<sup>9</sup>, Vladimir Sorokin<sup>10</sup>, and Valeriya Narbikova<sup>11</sup> (1997: 1-2)

Va inoltre notato che Vladimir Nabokov, in un'intervista del 1967 rilasciata ad Alfred Appel Jr., esprime ammirazione per alcuni frequentatori del gruppo Oberiu, tra cui Zabolockij, nonché per le strategie narrative da loro utilizzate. Questo dato è decisamente significativo, poiché conferma l'interesse di Nabokov per il gruppo e per la loro poetica; non a caso, nei suoi romanzi, e soprattutto in quelli scritti in lingua russa, Nabokov inserisce nel tessuto narrativo strani personaggi che sembrano essere caricature di questi artisti. La contiguità di queste due esperienze sarà però maggiormente visibile dal punto di vista tecnico:

<sup>8</sup> A questo proposito, si può ricordare l'attenzione dei futuristi alla materialità della parola poetica, come precedente logico di tale attenzione all'artificiosità dell'arte.

<sup>9</sup> Tat'yana N. Tolstaja (1951-) è oggi una delle più famose scrittrici russe. Tra le sue opere, si ricorda il romanzo distopico *Кысь* [Kys', 2000].

<sup>10</sup> Vladimir Sorokin (1955-) scrittore, drammaturgo, pittore e sceneggiatore russo, è uno dei più importanti rappresentanti del concettualismo. *Очепедь* [La coda, 1983] è uno dei suoi romanzi più conosciuti e raffinati. Attraverso un sinuoso intreccio di frasi frammentate, la narrazione descrive la situazione tipicamente sovietica in cui ci si doveva mettere in fila per acquistare beni di prima necessità. A ben vedere, quest'opera si può considerare tipicamente postmoderna, per via di un uso del linguaggio altamente consapevole e ironico. Significativamente, questo romanzo ha saputo raccontare con estrema abilità la situazione irrealistica che quotidianamente il cittadino sovietico si trovava a vivere.

<sup>11</sup> Valerija Narbikova (1958-) è pittrice e scrittrice. Nella sua prosa, si può ravvisare una certa iconoclastia nella rappresentazione della donna e delle sue esperienze.

Q. Tolstoy was initially an anti-Bolshevik, and his early work precedes the Revolution. Are there any writers totally of the Soviet period whom you admire?

A. There were a few writers who discovered that if they chose certain plots and certain characters they could get away with it in the political sense, in other words, they wouldn't be told what to write and how to finish the novel. Ilf and Petrov, two wonderfully gifted writers, decided that if they had a rascal adventurer as protagonist, whatever they wrote about his adventures could not be criticized from a political point of view, since a perfect rascal or a madman or a delinquent or any person who was outside Soviet society-in other words, any picaresque character-could not be accused either of being a bad Communist or not being a good Communist. Thus Ilf and Petrov, Zoshchenko, and Olesha managed to publish some absolutely first-rate fiction under that standard of complete independence, since these characters, plots, and themes could not be treated as political ones. Until the early Thirties they managed to get away with it. The poets had a parallel system. They thought, and they were right at first, that if they stuck to the garden -to pure poetry, to lyrical imitations, say, of gypsy songs, such as Ilya Selvinski's-that then they were safe. Zabolotski found a third method of writing, as if the "I" of the poem were a perfect imbecile, crooning in a dream, distorting words, playing with words as a half-insane person would. All these people were enormously gifted but the regime finally caught up with them and they disappeared, one by one, in nameless camps (Nabokov 1973: 87-88).

Com'è possibile, viene da chiedersi, render conto di questo fenomeno? Come valutare scientificamente questa esperienza in relazione alla produzione 'postmoderna'? Queste sperimentazioni sono da considerarsi separatamente, oppure vi è un legame inscindibile con il postmoderno che va necessariamente riportato alla luce?

## **VII. 2 . Puntualizzazioni teorico-metodologiche**

### *VII. 2. 1. Questioni di periodizzazione*

Inevitabilmente, dunque, si pone un problema di periodizzazione. Tecnicamente, infatti, la stagione oberiuta si colloca durante i primi anni dell'Unione Sovietica, in un momento in cui vi era ancora, seppur in minima misura, una certa tolleranza nei confronti delle produzioni più bizzarre, che immancabilmente deviavano dalla regola

dettata dalla RAPP<sup>12</sup>, e quindi dai canoni del Realismo Socialista, che peraltro fu introdotto nel 1934 al primo congresso degli scrittori sovietici.

Per affrontare questo nodo teorico sembra utile riprendere una serie di strumenti messi a disposizione dall'indagine svolta da Garzonio (1999), che, similmente a quanto fece Lotman in precedenza, parla di struttura binario-antinomica come tratto profondo della mentalità culturale russa. "Si pensi in questa prospettiva", scrive Garzonio, "anche al carattere 'confinario' (*pograničnost'*) della cultura russa e alla duplice natura centrifuga e centripeta delle sue varie esperienze nei diversi periodi" (1999: 19). Un ambiguo dualismo<sup>13</sup> attraversa come un filo rosso la cultura russa<sup>14</sup>, intensificandosi in particolar modo nel Novecento. Garzonio a tal proposito introduce i concetti di '*двоекультурие*' e *многочкультурие*<sup>15</sup>,

[è] [...] evidente che il problema delle due culture, delle due Russie va oltre i limiti concettuali di Russia sovietica e Russia *zarubežnaja*<sup>16</sup> e informa di sé tutto il secolo, peraltro, come risulta chiaro oggi in epoca post-sovietica, in stretta connessione con il dualismo tradizionale russo sorto dall'avvicinarsi di un modello socio-dinamico divergente al modello cumulativo antico-russo malgrado i vari tentativi di nuova sintesi (1999: 34).

La produzione degli Oberiu non va trattata dunque come se afferisse ad un'epoca diversa da quella sovietica; l'avanguardia è *parte* del periodo sovietico, nonostante ne rappresenti un volto completamente diverso. Un ragionamento simile può essere adottato anche per il 'postmoderno': infatti, sebbene il postmoderno come fenomeno sia fiorito in seguito al crollo dell'Unione Sovietica, i suoi prodromi si possono trovare già a partire dagli anni Settanta, nelle incredibili prose di Saša Sokolov e nella poesia

<sup>12</sup> Российская Ассоциация Пролетарских Писателей - Associazione Russa degli Scrittori Proletari, sorta nel 1925. Significativamente, gli Oberiu porteranno avanti, clandestinamente, poetiche antimimetiche che sono in aperto contrasto con la dominante letteraria del realismo socialista.

<sup>13</sup> La mitologia delle 'Due Russie', ovvero due estremi culturali che permettono di leggere la cultura russa in termini di orizzontalità e verticalità, viene rilevata da Merežkovskij in *Грядущий Хам* (1905).

<sup>14</sup> Ne è un esempio l'opposizione tra letteratura scritta legata alla religiosità e letteratura orale, legata al folclore, presente sin dai primi sviluppi della civiltà letteraria russa fino al Settecento, oppure al contrasto tra letteratura autoctona e influenze occidentali/occidentalizzanti attivo a partire dalla fine del Seicento con la nascita del teatro russo (influenza tedesca), sviluppo del verso russo (influenza polacca), nascita del romanzo (influenze francesi e inglesi trapiantate sulla struttura autoctona narrativa della *povest'*).

<sup>15</sup> La molteplicità delle culture, secondo Garzonio, "caratterizza un'epoca nella quale agiscono contemporaneamente i simbolisti e i tardo-realisti, le avanguardie e gli scrittori da boulevard" (1999: 34).

<sup>16</sup> 'straniera'. Il corsivo è mio.

concettualista moscovita, che a tutt'oggi diversi critici identificano come manifestazione 'postmoderna'<sup>17</sup>.

Alla luce di queste considerazioni, da un punto di vista di periodizzazione, per collocare il fenomeno delle avanguardie e del postmoderno non appaiono adeguate le teorie esposte da Florovskij, Miljukov e in particolare Berdjaev, che in *Истоки и Смысл Русского Коммунизма* [*Le Fonti e il Significato del Comunismo Russo*, 1937] descrive il succedersi di diversi 'paradigmi storico-culturali' in termini di 'ломки' ('fratture'), invece di intendere questi passaggi in modo fluido. Berdjaev, inoltre, contrappone il periodo della 'Russia Sovietica' a quello della 'Russia Imperiale', lasciando trasparire uno scarso interesse per il binarismo interno che interessa questi periodi.

Sembra invece più produttivo prendere in considerazione il pensiero di Jurij Lotman (1922-1993), che in "Между Емблемой и Символом" ["Tra Emblema e Simbolo", 1997a: 416-423] parla delle categorie 'stadiali' (simili a quelle discusse da Berdjaev) come residuo del modello hegeliano, tendenti quindi all'eccessiva semplificazione dei fenomeni culturali. Ogni epoca può invece esser rappresentata come un fascio ('пучок') composto da tendenze diverse normalmente in contrasto tra loro (dunque non coincidenti). In una determinata epoca si ha il prevalere di una di queste tendenze, che tuttavia non esclude il permanere delle altre su un piano secondo.

Per meglio capire il valore della produzione di Oberiu si può ricorrere anche al concetto di 'strutture ibride' introdotto nel 1953 da Roman Jakobson (1896-1982) in relazione a questioni linguistico-letterarie: "[t]he formation of hybrid structures has played a vast part in the history of Slavic languages and literatures, both on a social and individual level" (1985: 55). La nozione di ibrido, che sembra particolarmente adatta alla situazione slava, e al periodo sovietico in particolare<sup>18</sup>, è stata utilizzata anche da Walter Koschmal, quando parla di "Hybride Stilformation als Regularität" nel suo saggio "Die Slavischen Literaturen – ein alternatives Evolutionsmodell" (1993: 32). Queste considerazioni portano a sostenere la validità dell'ipotesi proposta da Bauman di una modernità liquida, nella quale i legami tra esperienze profondamente dissimili possono esser letti in chiave flessibile, dinamica<sup>19</sup>. Giustamente, Garzonio ritiene

---

<sup>17</sup> Vedi Possamai 2000, 2004.

<sup>18</sup> Durante i primi anni dell'insediamento del potere sovietico si riscontra una blanda tolleranza dei fenomeni 'alternativi', come quello delle avanguardie, e in seguito durante il periodo del cosiddetto Disgelo in cui l'azione della censura era momentaneamente allentata. Tuttavia, per una maggior apertura verso la letteratura non ufficiale si dovrà attendere l'avvento della *perestrojka*.

<sup>19</sup> Per di più, una simile impostazione metodologica facilita la ridefinizione di un problema di grande portata che negli ultimi anni ha preoccupato diversi critici: quello del *серебряный век* ('secolo d'argento'). Omry Ronen, ad esempio, lamenta il fatto che solitamente la fine del XIX e l'inizio del XX secolo vengano definite come '*русский культурный ренессанс*' ['rinascimento culturale russo'], quando invece nel 1919 Blok parlerà a proposito dello stesso periodo di '*крушение гуманизма*' ('declino dell'umanesimo'). Sulla stessa linea di Blok si situa l'Oberiuista Konstantin Vaginov, che incentra gran



importante la “tendenza a vedere sempre più evanescenti i meccanismi culturali e assiologici antitetici che il persistere del monismo ideologico sovietico sembrava aver eternato contro ogni logica, tanto da indurre in errore la gran parte dei sovietologi occidentali” (1999: 34).

Nonostante la frattura del periodo stalinista, si può quindi individuare una linea di continuità che lega l’esperienza oberiuta alle sperimentazioni postmoderne; queste ultime, infatti, sembrano riprendere, sviluppandole ulteriormente, alcune strategie narrative volte alla destabilizzazione di una tipologia di rappresentazione letteraria mimetica introdotte da Oberiu.

### *VII. 2. 2. La rappresentazione del personaggio nel Realismo Socialista*

Prima di procedere con l’analisi testuale sulle singole opere, vorrei proporre una breve riflessione sulla rappresentazione del personaggio nel Realismo Socialista. Infatti, per riuscire a comprendere a pieno il significato delle sperimentazioni avanguardiste sarà necessario avere chiara la convenzionale tipologia di personaggio letterario sovietico. Una simile puntualizzazione sarà da tenere presente anche per i successivi capitoli, riguardanti l’opera di Bitov e Sokolov, in un’ottica di comparazione tra le ‘linee guida’ ufficiali e la pratica che si situa al di fuori o in opposizione a questa ufficialità.

Come punto di partenza vorrei riprendere la definizione proposta nel capitolo II, in cui ho riassunto lo stato dell’arte sul personaggio:

ПЕРСОНАЖ — в художественной литературе действующее лицо. Поскольку именно человек является носителем общественных отношений, постольку и в художественной литературе образы, отражающие людей в их взаимодействиях, являются наиболее частыми и наиболее разработанными.[...] В художественном методе реализма П., почерпнутые не из подлинной действительности, исчезают, уступая место образам людей. Энгельс определяет задачу художника-реалиста как показ типических характеров в типических обстоятельствах, т. е. тем самым указывает на первенствующее значение П. — образа человека — среди других образов литературного произведения. У Энгельса же находим указание на то, что П. только тогда является полновесным художественным образом, когда он ‘в самом

---

parte della sua produzione poetica e in prosa sulla figura di un apocalittico canto in memoria di una cultura ormai perduta. Per ulteriori approfondimenti sulla periodizzazione del Secolo d’Argento, cfr. Šapir (1990), Hansen-Löve (1993), Koreckaja-Flaker (1993).

деле представляет определенный класс и направление, а стало быть и определенные идеи своего времени и почерпает мотивы своих поступков не в мелочных индивидуальных вождениях, а в том историческом течении, к-рое является его носителем'. Требуя типичности П., Энгельс в то же время подчеркивает необходимость обрисовывать характеры 'с четкостью индивидуализации', чтобы каждый П. был 'типом, но вместе с тем и вполне определенной личностью'. [...] Очевидно, что в зависимости от тех классовых познавательных позиций, на к-рых стоит данный писатель, он может рисовать и П. своих произведений. [...] Напротив, в творчестве упадочнического символизма даже образы живых людей приобретают характер абстрактной условной схемы<sup>20</sup>.

Questa definizione, tratta dalla *Литературная Энциклопедия* [*Enciclopedia Letteraria*, 1929-1939], mette ben in evidenza i tratti salienti che un personaggio deve possedere: anzitutto, deve essere coinvolto in azioni che prevedono interazione sociale; inoltre, deve essere un "образ человека", cioè un' 'immagine' dell'uomo reale. Quest' ultimo punto in particolare lascia ben poco spazio ad un tipo di rappresentazione che invece consideri il personaggio da un punto di vista 'anti-mimetico'. Un'altra parola chiave da mettere in evidenza qui è il concetto di *тип*, che conferisce al personaggio al contempo una certa riconoscibilità nell'opera d'arte, ma anche una conseguente omologazione. L'uomo sovietico si deve rispecchiare in quello che legge (o vede, in pittura, scultura e cinema); affinché questa identificazione sia possibile, il *medium* artistico deve essere un "показ типических характеров в типических обстоятельствах", dunque mostrare caratteri *типичи* inseriti in circostanze *типиче*. Come si vedrà, l'esperienza avanguardista sarà rivolta in direzione totalmente contraria rispetto a queste indicazioni: vi ritroveremo 'immagini di uomini' che non sono più uomini, che sono impegnati in

<sup>20</sup> Trad. It.: Personaggio. In letteratura è la persona fittizia. Poiché proprio la persona è l'elemento portante delle relazioni sociali, anche in letteratura sono elaborate più spesso e maggiormente le figure che rappresentano le persone nelle loro interrelazioni. [...] Nel metodo artistico del realismo il P., tratti non dalla autentica realtà, spariscono, cedendo il posto alle immagini delle persone. Engels sostiene che il compito dell'artista realista consista nel delineare le caratteristiche tipiche umane a partire dalle condizioni di vita reali così da sottolineare l'importanza primaria del P. — dell'immagine dell'uomo — rispetto alle altre immagini dell'opera letteraria. Sempre in Engels troviamo l'indicazione che il P. incarna un'immagine artistica completa solo quando esso 'effettivamente rappresenta una determinata classe e corrente, dunque determinate idee del proprio tempo e trova i motivi delle proprie azioni non in meschini desideri individualisti, ma in quella corrente storica, che mostra di essere il suo veicolo'. Richiedendo la tipicità Engels allo stesso tempo sottolinea la necessità di descrivere i caratteri 'con precisione', affinché ogni P. diventi 'un tipo, ma nello stesso tempo anche una personalità del tutto definita'. [...] E' evidente che in funzione a quelle posizioni conoscitive classiche, sulle quali si basa un dato scrittore, può disegnare anche il P. all'interno delle proprie opere. [...] Al contrario nelle opere del simbolismo decadente persino le immagini delle persone viventi acquistano il carattere dello schema astratto convenzionale". Fonte:

[http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/3640/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B6](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/3640/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%B6)

interazioni sociali completamente svuotate di significato dalla ripetitività delle azioni presentate, che a loro volta sono intercalate in circostanze del tutto anormali.

Nella definizione proposta viene anche menzionato il concetto di realtà. Ma da cosa è caratterizzata la realtà sovietica, e come rappresentarla nel realismo socialista? Come si può ben immaginare, la quotidianità sovietica era ricca di situazioni che oggi considereremmo quasi irreali; per fare un esempio, tra gli anni Settanta e gli anni Novanta la carta igienica costava ben più di un libro, che invece poteva essere acquistato con pochi copeichi. La realtà sovietica è costellata da aspetti surreali di questo genere; sicuramente però le contraddizioni del sistema non potevano entrare nella rappresentazione ufficiale, altrimenti ne avrebbe snaturato il ruolo e la natura. Il realismo socialista, “illusione di armoniosa unitarietà” (Piretto 2010: 13), svolgeva infatti una funzione didattico-propagandistica: il fruitore doveva essere ‘educato’ al modo di vivere imposto dal regime; nelle opere letterarie ufficiali, il pubblico avrebbe ritrovato quel senso di *felicità* in tutti gli aspetti della quotidianità (sul lavoro, nei rapporti di famiglia e amicizia) che invece erano assenti nella sua vita reale. Riferendosi agli anni della collettivizzazione, Piretto<sup>21</sup> sostiene infatti che l’opera d’arte doveva portare un’ “immagine che l’ideologia rendeva desiderabile, e non [...] quella banale e grigia aderente all’effettualità quotidiana” (2008: 43). Si arriva quindi al paradosso di una letteratura ufficiale che si proclama mimetica (e dunque fedele alla realtà), ma che di fatto è una finzione al cubo: non è rappresentazione, ma *costruzione di quello che dovrebbe essere il reale*. Significativamente, Piretto spiega che “[l]a falsità dell’immagine [...] veniva accettata in nome della sua idealità (in nome dell’ideologia)” (2010: 16). Pertanto,

[a]rti figurative, scultura, musica, architettura, cinema, letteratura... tutto concorrevva alla creazione di un articolato e sintonico modello di mondo in cui credere, anche se la sua apparenza differiva radicalmente da quanto ogni giorno si vedeva coi propri occhi o si sperimentava sulla propria pelle. Vedere era credere (Piretto 2010: 17).

Riflettendo su questo punto, Possamai paragona la rappresentazione sovietica della realtà ad un certo tipo di ‘postmoderno’ vicino alla teorizzazione di Baudrillard, introducendo il concetto di *iperrealtà*, categoria base dell’estetica totalitaria:

---

<sup>21</sup> La rappresentazione ufficiale della realtà proposta dal Realismo Socialista è un argomento che mostra notevoli complessità dal punto di vista teorico. Non si può certo pensare che gli interessi e gli scopi di questo tipo di letteratura siano rimasti costanti durante l’intera fase sovietica. Per approfondire l’argomento, si segnalano gli studi di Piretto, che da anni si occupa di cultura (soprattutto visuale) sovietica. Cfr. Piretto (2000, 2001a, 2002, 2003, 2005, 2008, 2010).

Nella specificità russa, la strategia di rappresentazione della realtà del realismo socialista ha avuto come risultato immediato e tangibile la creazione di un'iperrealtà, per Epstein, oppure, in altri termini, di un simulacro di realtà, per Baudrillard. Ciò in pratica ha immerso il fruitore (la massa del popolo sovietico) in una 'condizione postmoderna', per mutuare la felice espressione di Lyotard [...] (2004: 117-118).

Al di là della discussione sul 'postmoderno', ciò che preme sottolineare qui è l'intento di una creazione di *iperrealtà*, di un *simulacro* di realtà che, paradossalmente, non la rappresenta mimeticamente. A questo paradosso se ne aggiungerà un altro ancor più significativo ai fini di questa ricerca: i testi avanguardisti qui presi in considerazione, pur dichiarando apertamente la loro natura finzionale e il loro uso di strategie 'anti-mimetiche', paiono rappresentare l'assurda realtà sovietica in maniera più fedele rispetto al realismo socialista. Si vedrà, ad esempio, come attraverso i suoi irriverenti dialoghi Charms descriva incisivamente la negazione della cultura perpetrata dal regime.

### VII. 3. Oberiu. Stato degli Studi.

Negli ultimi anni si è manifestato un interesse crescente per l'opera di alcuni membri del gruppo Oberiu, in particolare nei confronti di Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij, come nota anche Ekaterina Illarionova (2011: 352). Infatti, fino a poco tempo fa, gli studi sugli oberiuti erano stati sporadici e privi di una solida metodologia filologica, come ravvisa Vladimir Glocer nel 2007 parlando del caso di Charms: "я не сомневаюсь, что [...] Хармс будет изучаться все серьезнее, глубже"<sup>22</sup> (Paunkovič 2007)<sup>23</sup>.

Di recente, le opere di Charms e Vvedenskij hanno visto numerose edizioni rivedute e ampliate con notevoli aggiunte di materiale inedito. Tra questi volumi si possono ricordare i più recenti: Daniil Charms, *Sobranije sočinienij v dvuch tomach* (2010a)<sup>24</sup>;

<sup>22</sup> "non dubito che [...] Charms verrà studiato sempre più seriamente, più approfonditamente".

<sup>23</sup> Articolo disponibile online: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2009/34/pa13.html>

<sup>24</sup> Il primo volume di questa edizione contiene: una parte (auto)biografica (*вместо автобиографии*), costituita dalla prosa "Теперь я расскажу, как я родился" ('ora racconto come sono nato'), una serie di lettere, frammenti di diario; poesie, poemi, dialoghi e traduzioni. Nel secondo volume, invece, si possono trovare: una sezione biografica (*вместо биографии*) contenente il questionario compilato da Charms al momento del suo ingresso nell'Unione Panrussa dei Poeti, e alcuni scritti memorialistici di Lidija Žukova, E.I. Gricyna (sorella di Charms), Boris Semënov, Nina Gernet e Alisa Poret; prose, drammi, trattati e saggi, letteratura per l'infanzia.

Daniil Charms, *Собрание Сочинений В Трех Томах* [Raccolta delle Opere in Tre Tomi, 2011a]<sup>25</sup>; Aleksandr Vvedenskij, *Все* [Tutto, 2010].

La rinnovata attenzione<sup>26</sup> per questi scrittori ha portato alla pubblicazione di diversi saggi caratterizzati da una notevole cura per gli aspetti filologici dei testi. Riguardo a Charms, la critica si è concentrata principalmente sulla sua figura nel contesto storico-culturale a lui contemporaneo<sup>27</sup> e in relazione ad altri autori<sup>28</sup>. Non sono mancati studi più specifici, in particolare sul ruolo dell'assurdo<sup>29</sup>, sul ruolo della violenza<sup>30</sup>, su alcune opere di prosa, poesia e teatro e sulle loro caratteristiche formali<sup>31</sup>; diversi contributi sono contenuti nel numero del 2006 della rivista *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature* dedicato proprio a Charms (60, 3-4).

Attualmente, i volumi critici più completi sull'esperienza Oberiu sono *Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature* (1992) di David Shepherd e *The Last Soviet Avang-Garde. OBERIU – fact, fiction, metafiction* (1997) di Graham Roberts. Entrambi sono di grande interesse, e un punto di partenza obbligato per un primo approccio a questo gruppo. Tuttavia, lo studio di Shepherd si concentra in generale sull'aspetto della *metafiction* studiandolo solo in un certo numero di autori, non tutti appartenenti agli Oberiu. Nella ricerca di Roberts, invece, manca uno studio sul personaggio: il volume infatti si divide in tre sezioni dedicate all'autore, al lettore e al testo.

A dispetto di un certo interesse critico in ambito europeo e russo che si sta andando a configurare attorno alla produzione oberiuta, in Italia si riscontra una carenza di ricerche. Si può certamente far riferimento alle pionieristiche traduzioni di Charms a cura di Gian Piero Piretto (1990, 1992) e ai numerosi studi di Rossana Giaquinta, ma anche al numero 2007, 1-2 di *E-Samizdat* contenente una sezione speciale dedicata agli Oberiu a cura di Milly Berrone e Giulietta Greppi. Di recente uscita sono una riedizione

<sup>25</sup> Nel primo volume (*авиация превращений*, 'l'aviazione delle trasformazioni') troviamo: poesie, traduzioni, drammi; nel secondo (*новая анатомия*, 'nuova anatomia'): prose e scenette; nel terzo (*тигр на улице*, 'la tigre a passeggio'): scritti per l'infanzia, il dramma *Цирк Шардам* (*Circo Šardam*) e un'appendice con i documenti del processo a Charms e agli Oberiu (in precedenza pubblicati negli anni Novanta). L'edizione a cura di Sažin è corredata da un accurato apparato di note.

<sup>26</sup> Durante il periodo sovietico parte della produzione Oberiu è circolata tramite edizioni di *samizdat*, per poi essere riportata alla luce negli anni Novanta principalmente ad opera di critici come Nikol'skaja.

<sup>27</sup> Kukui, 2006; Mejlach, 2006; Petkovič, 2006; Rymar', 2006; Jakovljevič, 2005; Perchin, 2003; Cornwell, 1998; Tokarëv, 1995; Kacis, 1994; Cornwell, Milner-Gulland, Graffy, 1991; Druskin, 1991; Jaccard, Ustinov, 1991; Nikol'skaja, 1991; Glocer, 1989.

<sup>28</sup> Pankenier, 2009; Tokarëv, 2005, 2006; Podkol'skij, 2003; Wanner, 2001; Tumanov, 1999; Aizlewood, 1991a; Milner-Gulland, 1984; Nakhimovskij, 1982.

<sup>29</sup> De Oliveira, 2010; Jankelevič, 2009; Cornwell, 2006; Odesskij, 2006; Jaccard, 1990, 1991; Anemone, 1991.

<sup>30</sup> Lipoveckij, 2007; Faryno, 1991.

<sup>31</sup> Kusovac, 2006; Šestakova, 2006; Wanner, 2003; Grünwald, 2001; Jakovljevič, 2001; Roberts, 2001; Carrick, 1995; Gerasimova, 1995; Roberts, 1992; Aizlewood, 1991; Fleishman, 1991; Giaquinta, 1991; Kobrinskij, 1991; Mejlach, 1991; Perlina, 1991; Nakhimovskij, 1978.

di *Casi di Charms* a cura di Giaquinta (2011), e di *Disastri* (2011), una sorta di raccolta di scritti creativi e autobiografici di Charms presentati da Paolo Nori in veste non del tutto filologica. L'intento è chiaramente piuttosto quello di impressionare il lettore attraverso una disposizione spettacolare e teatrale dei frammenti. Nonostante ciò, anche Illarionova<sup>32</sup> ravvisa la necessità di un numero maggiore di studi in Italia, che potrebbero indubbiamente giovare dalle recenti pubblicazioni in lingua russa.

#### VII. 4. Charms: una finestra su un abisso vuoto

Daniil Ivanovič Juvačëv<sup>33</sup> (Daniil Charms, 1905-1942), membro degli Oberiu fino al suo secondo arresto, avvenuto nel 1941<sup>34</sup>, è conosciuto assieme ad Aleksandr Vvedenskij principalmente per la sua produzione letteraria per l'infanzia<sup>35</sup>. In realtà, questo tipo di attività, alla quale erano stati introdotti da Oleinikov e Evgenij Švarc sotto la supervisione di Samuil Maršak<sup>36</sup>, costituiva una copertura sotto la quale si celava il vero interesse artistico dei due scrittori: la letteratura dell'assurdo.

In particolare, nel caso di Charms, l'artista 'testava' nelle opere per bambini le strategie narrative che avrebbe poi ripreso nelle opere per il pubblico adulto, come osserva Sažin: "[с]войства поэтики [...] органично из детского творчества перетекали в его взрослые вещи"<sup>37</sup> (Charms 2011a, 3: 11). "Сказка" ("Favola"), ad esempio, è un racconto inizialmente pensato per un pubblico di bambini che si contrappone all'idea di una possibile originalità in letteratura. La narrazione ruota attorno ai tentativi di Vanja di comporre una favola per bambini, da pubblicare nella rivista che effettivamente pubblicherà questa storia di Charms (*Чуж*, 7, 1935). Questi

<sup>32</sup> "[S]ono ancora troppo pochi gli studiosi italiani che si occupino degli Oberiuty, e troppo poca la conoscenza dei lettori riguardo a questi autori così particolari ma anche così godibili. Non resta che sperare che ora, con questi nuovi strumenti che – almeno in lingua russa – facilitano le ricerche successive su Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij, si apra una nuova stagione di fortuna critica per i due autori [...]" (Illarionova 2011: 358).

<sup>33</sup> Le opere di Charms sono consultabili online al sito: <http://daharms.ru/>

<sup>34</sup> Vi furono due ondate di d'arresto degli scrittori per ragazzi: una prima, nel 1931 (caso 4246), in cui Charms e Vvedenskij, assieme a Pëtr Kalašnikov, Aleksandr Tufanov, Igor' Bachtërev, Nikolaj Voronič e Iraklij Andronikov, vennero imprigionati ma rilasciati poco dopo. In seguito, nel 1941 ci fu il secondo arresto finalizzato al processo (caso 2196), che costrinse Charms alla clinica psichiatrica dove morì di fame il 2 febbraio del 1942. La riabilitazione ufficiale per il poeta e per l'amico Vvedenskij arrivò soltanto *post mortem*, nel 1956.

<sup>35</sup> I primi segni della riscoperta di Charms e Vvedenskij non solo come scrittori per l'infanzia, ma anche per un pubblico adulto, secondo Roberts risalgono al 1967, nel lavoro che due giovani studiosi sovietici presentarono ad una conferenza a Tartu (1997: 3).

<sup>36</sup> Tra i giornali per cui scrivevano: *Еж*, *Чуж*.

<sup>37</sup> "le caratteristiche della poetica [...] passavano organicamente dall'opera per bambini nei suoi libri per adulti". Corsivo mio.

tentativi vengono però sminuiti da Lenočka, che liquida ogni storia con l'affermazione “такая сказка уже есть”<sup>38</sup> (Charms 2010: 681).

La tensione costante tra astrattezza e concretezza<sup>39</sup> presenti in questo racconto è caratteristica fondamentale nel lavoro di Charms, che spesso nelle sue opere enfatizza il valore del frammento e della collisione, una poetica che si avvicina molto a quella postmoderna. Come viene chiaramente enunciato nel Manifesto di Oberiu (1928)

ДАНИИЛ ХАРМС — поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла<sup>40</sup> (Džimbinov 2000: 476).

Un simile apprezzamento per la poetica del frammento è palesemente visibile nell'architettura di alcune sue composizioni che, per via della loro struttura dialogata, rendono labile il confine tra prosa e teatro<sup>41</sup>. Questo è il caso, ad esempio, della miniatura drammatica intitolata “Четыре иллюстрации того, как новая идея огораживает человека, к ней не подготовленного” (“Quattro dimostrazioni di come una nuova idea sconvolga chi non vi sia preparato”, 1933), una breve prosa costituita da quattro dialoghi e inserita nella raccolta “Случай”:

I.

ПИСАТЕЛЬ: Я писатель!

ЧИТАТЕЛЬ: А по-моему, ты говно!

(Писатель стоит несколько минут, потрясенный этой новой идеей и падает замертво. Его выносят.)

II.

ХУДОЖНИК: Я художник!

РАБОЧИЙ: А по-моему, ты говно!

(Художник тут же побледнел, как полотно, и как тростиночка закачался, и неожиданно скончался, его выносят.)

<sup>38</sup> Trad. It.: “una favola così esiste già”. Nel racconto tutte le favole sono già state scritte, e tutte ripetono lo stesso modello di accumulazione di azioni assurde come in una filastrocca tradizionale.

<sup>39</sup> Evidenziata anche dal manifesto oberiuta.

<sup>40</sup> Trad. It.: “Daniil Charms-poeta e drammaturgo la cui attenzione [era] concentrata non sulla figura statica, ma sulla collisione di una serie di oggetti, sulle loro interrelazioni. Nel momento dell'azione l'oggetto assume nuovi tratti concreti, pieni di un significato reale”.

<sup>41</sup> A questo proposito Giaquinta osserva: “[a]ttraverso il teatro [...] i modi e i motivi della poesia charmsiana passano nella prosa, dove acquistano concisione, incisività, pesantezza” (in Charms 2011b: 315).

III.

КОМПОЗИТОР: Я композитор!

ВАНЯ РУБЛЕВ: А по-моему, ты говно!

(Композитор, тяжело дыша, так и осел. Его неожиданно выносят.)

IV.

ХИМИК: Я химик!

ФИЗИК: А по-моему, ты говно!

(Химик не сказал больше ни слова и тяжело рухнул на пол.)<sup>42</sup> (Charms 2011a, 2: 347-348).

Nella prima parte (I) di questa breve prosa Graham Roberts legge una sfida specificamente rivolta all'autore: "Kharms challenges certain conventional images of the writer in a much more radical way than any other Russian modernist, whether proletarian, 'fellow-traveller', or *Oberiu*" (1997: 34). Allargando il campo, J. Douglas Clayton (1993: 194) ravvisa una sfida all'autorità in generale, che rievoca un'origine *balagan*; similmente a Clayton, Michail Zolotonosov (1989: 52) interpreta questo scambio verbale come una descrizione delle persecuzioni attuate contro *l'intelligencja* sovietica negli anni Trenta.

Al di là di queste puntuali osservazioni, ciò che ancora non è stato sottolineato è la natura apertamente ostile e irriverente dell'affermazione di un personaggio, che si allinea perfettamente ad altri *gesti* clamorosi che compiono altri personaggi charmsiani, così come altri personaggi che popolano le prose oberiute. Le parole del secondo interlocutore si prestano ad una molteplice lettura: ammettendo che i due personaggi si trovino sul medesimo livello diegetico, si può parlare di un gesto sfrontato di un personaggio nei confronti di un altro. Considerando invece la scelta onomastica, nel primo dialogo si aprono due possibilità: se il nome 'scrittore' si riferisce all'autore del pezzo, si configura la situazione per cui un personaggio critica il proprio creatore. Se invece è il nome 'lettore' a riferirsi ad una persona reale, mentre 'autore' identifica arbitrariamente il secondo personaggio, si realizza la rappresentazione della critica del lettore nei confronti di ciò che sta leggendo. Un

<sup>42</sup> Trad. It.: "LO SCRITTORE: Io sono uno scrittore. IL LETTORE: Secondo me invece sei una m...a! *Lo scrittore resta per alcuni minuti come folgorato da questa nuova idea e cade esanime. Lo portano via.* L'ARTISTA: Io sono un artista. L'OPERAIO: Secondo me invece sei una m...a! *L'artista divenne bianco come un cencio e cominciò a tremare come un giunco e improvvisamente trapassò. Lo portano via.* IL COMPOSITORE: Io sono un compositore. VANJA RUBLËV: Secondo me invece sei m...a!" *Il compositore, respirando affannosamente, si accasciò all'istante. Improvvisamente lo portano via.* IL CHIMICO: Io sono un chimico. IL FISICO: Secondo me invece sei m...a! *Il chimico non disse più una parola e rovinò pesantemente a terra.*" (Charms 2011b: 24). Non appare chiaro il motivo per cui Giaquinta modifica la traduzione della seconda battuta delle ultime due parti: in russo infatti non c'è differenza rispetto alle prime due.



ultimo caso si verifica se entrambi i sostantivi sono riferibili a persone realmente esistenti: il dialogo consente quindi l'interpretazione avanzata da Clayton e da Roberts, ovvero la rappresentazione della sfida all'autorità dell'autore da parte di un lettore. La preferenza mostrata da Charms per l'adozione in questa prosa di gestualità 'particolari', che tanto ricordano per intenti la famosa serie di novanta barattoli prodotta dall'artista Piero Manzoni nel 1961, è di fondamentale importanza, non solo perché rendono possibili diverse sfumature interpretative, ma anche perché provocano una reazione immediata nel lettore, che può scegliere se identificarsi o straniarsi dalla situazione; l'autore implicito gli impedisce dunque di rimanere neutrale. In maniera analoga, il componimento di Charms presenta un intento desacralizzante nei confronti dell'arte che si può riscontrare anche nei quadri di Picabia o negli appunti di Duchamp del 1914 (Cfr. Pengrum 2000: 198).

Il lettore infatti non può rimanere indifferente di fronte ad una simile gestualità, una sorta di violenza gratuita; persino la caduta a ripetizione, che può essere considerato come uno dei motivi centrali della raccolta, lega come un filo rosso diversi racconti, tra cui "Случай с Петраковым" ("Un caso capitato a Petrakov", 1936), "Столяр Кушаков" ("Il falegname Kušakov", 1935), "Новые альпинисты" ("I nuovi alpinisti", 1936), "Упадание" ("Cadere", 1940), "Происшествие на улице" ("Un incidente stradale", 1935). Come si vedrà, la caduta potrà essere considerata come un gesto involontario e inspiegabile del personaggio. Questo motivo è in realtà manifestazione specifica del tema della ripetizione del gesto, "variante incompiuta della circolarità" in Charms (Giaquinta in Charms 2011b: 319), che trova realizzazione ideale nei brevi racconti e nei dialoghi a due personaggi. La ripetizione come elemento tematico e strutturale si può rintracciare, ad esempio, in "История дерущихся" ("Storia dei litiganti", 1936), "Сон" ("Sogno", 1936), "Потери" ("Perdite", 1936), "Неудачный спектакль" ("Uno spettacolo non riuscito", 1934), "Тюк!" ("Тос!", 1933), "Машкин убил Кошкина" ("Maškin ha ucciso Koškin"<sup>43</sup>). È parere di Giaquinta (Charms 2011b: 317) che l'uso della ripetizione da parte di Charms arrivi a svuotare di senso i gesti e le frasi dei personaggi:

[l]a gestualità dei personaggi charmsiani è elementare, ridotta al minimo, mai veicolo di sentimenti. Tale è anche la loro espressione verbale, appiattita in un linguaggio urbano assolutamente stereotipo, neppure arricchito da connotazioni gergali: la peculiarità della lingua dei personaggi charmsiani va semmai nella direzione opposta, verso l'afasia, verso la riduzione di comunicazione a frasi smozzicate, esclamazioni offensive, mugolii che non possono avere risposta, fino allo smembramento della parola [...] la prosa charmsiana va

---

<sup>43</sup> La data di stesura non è nota.

[...] nella direzione dello svuotamento, dell'incomunicabilità, fino all'assenza di contenuti da trasmettere: è forse l'espressione più coerente di un assurdo tautologico, che designa ed esprime soltanto se stesso (Charms 2011b: 318).

Se lo svuotamento è un elemento indubbiamente rintracciabile nella pratica di Charms, ciò non vuol dire che esso corrisponda univocamente all'annichilimento del personaggio e/o del testo. Il legame che unisce a doppio filo svuotamento e incomunicabilità come manifestazione dell'assurdo sembra essere un retaggio dei modelli narrativi mimetici, basati sul presupposto che ogni narrazione è necessariamente comunicazione. Il personaggio charmsiano in certi scritti sembra effettivamente uno *pseudo*, un involucro vuoto; allo stesso tempo, però, l'innovazione va ricercata proprio in questo involucro e nel suo abbinamento ad una sostanziale assenza interiore. Questa unione, capace di creare effetti incantatori, non è sempre dotata di un intento comunicativo.

Nonostante la presunta limitata capacità di interazione dei personaggi, che Giaquinta identifica con afasia e gestualità elementare, la ripetizione di frasi e soprattutto di gesti crea un fantasmagorico gioco olografico. Da un lato, questo gioco sembra schiacciare, livellare la sostanza delle parole; dall'altro invece la fa emergere con maggior forza, caricando il significante di un significato estremamente denso, tanto denso da renderlo quasi tangibile.

Ci sono casi in cui la parola è sì smembrata, ma soltanto per esser ricomposta e resa ancor più pregnante, similmente a quanto accade nei quadri di Pavel Nikolaevič Filonov (1883-1941). Significativamente, Giaquinta instaura un paragone tra l'arte di Filonov e gli scrittori Oberiu (Charms 2011b: 320); tuttavia, la tecnica di Filonov, che riflette in maniera estremamente matura sull'esperienza cubista, arrivando addirittura a superarla, tramite la scomposizione in frammento e la sua successiva ricomposizione, crea una narrazione pittorica più complessa ed intensa. Questo parallelo sembra andar contro la tesi proposta dalla stessa Giaquinta, che sostiene fermamente la direzione univoca della prosa charmsiana verso il vuoto e l'annullamento. Questa comparazione è invece particolarmente significativa nel contesto della presente discussione, che ruota attorno alla contaminazione creativa tra un'estetica della sottrazione e la problematizzazione dello *status* del personaggio che, liberato dalla rigida struttura mimetica, diventa una figura proteiforme.

Ci sono altri casi in cui, invece, la ripetizione costituisce il reticolato grafico che consente una gestualità fuori dal comune, come nel caso del racconto "Математик и Андрей Семенович" ("Il matematico e Andrej Semënovič", 1933). Qui la reiterazione esatta delle frasi pronunciate da ciascun personaggio crea la vertiginosa impalcatura

narrativa all'interno della quale si verifica un episodio incredibile: il matematico tira fuori dalla sua testa una sfera. Una simile impossibilità di gesto si ritrova in "Молодой человек, удививший сторожа" ("Il giovanotto che stupì il guardiano"<sup>44</sup>), racconto in cui un misterioso personaggio dai guanti gialli, dopo aver chiesto la strada per raggiungere il cielo, all'improvviso scompare, lasciando dietro di sé un odore di piume bruciate e un guardiano perplesso. Altrettanto irriverente è l'azione compiuta da quest'ultimo, che sputa nell'esatto punto in cui è scomparso il giovane: questa sostanza liquida riempie dunque il vuoto, l'assenza del personaggio. Un ultimo, fatale gesto clamoroso è quello compiuto dal 'Dottore' di "Всестороннее исследование" ("Un'analisi multilaterale", 1937) che, per studiare da vicino il fenomeno della morte, arriva ad uccidere a sangue freddo il suo interlocutore, un tale Ermolaev, incastrandolo con un abile gioco di parole<sup>45</sup>.

Coerentemente con la sua poetica dell'assurdo, Charms costruisce i suoi personaggi attorno al principio dell'impossibilità, dell'eccentricità, nel tentativo di sovvertire le regole di costruzione convenzionale del personaggio. Non stupirà quindi il suo manifesto disinteresse<sup>46</sup> nei confronti delle figure 'mimetiche', espresso chiaramente ad esempio in "Симфония Н°2" ("Sinfonia N°2", 1941):

Антон Михайлович плюнул, сказал 'эх', опять плюнул, опять сказал 'эх', опять плюнул, опять сказал 'эх' и ушел. И Бог с ним.

Расскажу лучше про Илью Павловича. Илья Павлович родился в 1893 году в Константинополе. Еще маленьким мальчиком его перевезли в Петербург, и тут он окончил немецкую школу на Кирочной улице. Потом он служил в каком-то магазине, потом еще чего-то делал, а в начале революции эмигрировал за границу. Ну и Бог с ним.

Я лучше расскажу про Анну Игнатьевну. Но про Анну Игнатьевну рассказать не так-то просто. Во-первых, я о ней почти ничего не знаю, а во-вторых, я сейчас упал со стула и забыл, о чем собирался рассказывать.

---

<sup>44</sup> La data di stesura non è nota.

<sup>45</sup> Sull'elemento ludico in Charms, cfr. Ioffe (2006).

<sup>46</sup> Lo stesso disinteresse del narratore per la propria opera si può rintracciare in altri racconti autoconsapevoli di Charms. In "Рыцарь" ("Cavaliere", 1934-1936) si parla di atti di violenza compiuti in una casa piena di donne anziane. Inaspettatamente, però, la narrazione si interrompe, poiché il narratore, uno scrittore, non riesce a trovare il suo contenitore per l'inchiostro. Similmente, in una storia senza titolo che comincia con le parole "Меня называют капуцыном" ("Mi chiamano il Cappuccino") il narratore riferisce di argomenti poco piacevoli, per poi fermarsi bruscamente per uscire di casa e comprare del tabacco. Anche in "Пять неоконченных повествований" ("Cinque storie non finite") il narratore incomincia a scrivere storie, abbandonandole dopo poche righe considerando il loro argomento esaurito. A proposito di questo ultimo racconto, e di "Симфония Н°2", Roberts afferma che "Charms appears to question the idea that story-tellers are motivated by an interest in the subject of their tale" (1997: 36).

Я лучше расскажу о себе. Я высокого роста, неглупый, одеваюсь изящно и со вкусом, не пью, на скачки не хожу, но к дамам тянусь (Charms 2010: 164-165)<sup>47</sup>.

Nonostante tenti a più riprese di costruire personaggi mimetici, descrivendone data e luogo di nascita, o azioni, è chiaro che il narratore non intende procedere; si mostra anzitutto inaffidabile, non ricordando quello che vuole dire, ma anche particolarmente egocentrico, puntando tutta l'attenzione su se stesso. Il modo in cui parla di sé rimane comunque di stampo mimetico; tuttavia, proprio le indicazioni di abitudini, interessi e aspetto fisico conferiscono a questa rappresentazione un carattere marcatamente ironico, andando ancora una volta a minare il terreno della *mimesis*. Un simile effetto è ulteriormente rafforzato dalla struttura ripetitiva del brano: i personaggi che il narratore inventa sembrano intercambiabili, non hanno concretezza poiché per lui non hanno alcun valore. D'altro canto, anche ciò che potrebbe avere importanza per lui, ovvero la sua persona, non ha peso: questa figura, presentata con lo stesso procedimento degli altri personaggi, perde la propria consistenza proprio in virtù del suo posizionamento nella concatenazione narrativa. Non appare dunque errato considerare questa prosa di Charms come rappresentazione della fallacia, ma anche della convenzionalità, di una tecnica di descrizione mimetica.

Una vera e propria demolizione del personaggio antropomorfo che, spogliato dei suoi tratti vitali, diventa una sorta di *pseudo*, viene messa in scena in "Голубая тетрадь № 10" ("Quaderno azzurro, n. 10", 1937):

Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что не понятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить (Charms 2011a, 2: 333)<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Trad. It.: "Anton Michailovič sputò, disse 'ech', di nuovo sputò, di nuovo disse 'ech', di nuovo sputò, di nuovo disse 'ech', e se ne andò. E pazienza. Racconterò piuttosto di Il'ja Pavlovič. Il'ja Pavlovič nacque nel 1893 a Costantinopoli. Quando era ancora piccolo lo portarono a Pietroburgo, e là frequentò la scuola tedesca di via Kiročnaja. Poi lavorò in un negozio, poi fece ancora qualcosa, e all'inizio della rivoluzione emigrò all'estero. E pazienza. Racconterò piuttosto di Anna Ignat'evna. Ma raccontare di Anna Ignat'evna non è poi così facile. In primo luogo, di lei non so quasi nulla, inoltre proprio adesso sono caduto dalla sedia e ho dimenticato cos'è che volevo raccontare. Racconterò piuttosto di me. Sono di alta statura, non stupido, vesto con gusto e con eleganza, non bevo, non vado alle corse, ma ho un debole per le signore [...]" (Charms 2011b: 159-160).

<sup>48</sup> Trad. It.: "C'era un uomo con i capelli rossi, che non aveva né occhi né orecchie. Non aveva neppure i capelli, per cui dicevano che aveva i capelli rossi tanto per dire. Non poteva parlare, perché non aveva bocca. Non aveva neanche il naso. Non aveva addirittura né braccia né gambe. Non aveva neanche la pancia, non aveva la schiena, non aveva la spina dorsale, non aveva le interiora. Non aveva niente! Per cui non si capisce di chi si stia parlando. Meglio allora non parlarne più. (Charms 2011b: 11).

Questo ‘uomo’, che merita di esser messo tra virgolette, non mostra alcuna attinenza con la definizione di personaggio comunemente accettata: la sua caratterizzazione si compone di un nitido mosaico di *assenze*, che non può che ricordare le ‘body ruins’ del tardo racconto di Beckett “Lessness” (1970). La sua caratterizzazione è inscindibile da una narrazione della riduzione<sup>49</sup>, da una negazione dell’essere. Questo effetto viene rafforzato non solo dalle ripetizioni, ma anche dall’ordine con il quale queste sottrazioni vengono presentate: come in una sequenza filmica, al volto umano dai capelli rossi vengono tolti i primari organi sensoriali (occhi, vista e orecchie, udito), nonché la sua prerogativa principale, la fulva chioma, scomparsi per effetto della tecnica della ‘denarrazione’ (*denarration*), significativamente utilizzata nell’apertura. Seguono nel processo di cancellazione la bocca (gusto, ma anche voce), il naso (olfatto), e i principali organi motori, per poi finire con il nucleo del busto e i relativi organi interni<sup>50</sup>.

Non sorprenderà dunque che al termine di questo processo il narratore non capisca di chi si stia parlando; senza dubbio non può comprenderlo servendosi degli strumenti ermeneutici mimetici utilizzati abitualmente. Questo esercizio di scomposizione, o meglio di decomposizione, apre la raccolta “Случай”, annunciandone i temi indissolubilmente legati al paradosso espositivo ed esistenziale, all’impossibilità logica, all’aporia. Queste caratteristiche vengono evidenziate, secondo Giaquinta, da una frase posta in calce al testo: “contro Kant” (Charms 2011b: 291). Il riferimento a Kant appare particolarmente rilevante nel contesto della presente ricerca: il modello di personaggio liquido nasce infatti sulla base della nozione di *Formlosigkeit*<sup>51</sup>, ovvero l’assenza di forme definite, che costituisce in un certo senso l’inversione del ‘bello’ kantiano.

La crisi del sistema conoscitivo presente nelle opere di Charms non può che travolgere anche il concetto classico di personaggio, destinato ad una sorte che tocca, ad esempio, il protagonista di “Сон” (“Sogno”, 1936), Kalugin, che, dichiarato “антисанитарным и никуда не годным и приказала жакту выкинуть Калугина вместе с сором”<sup>52</sup> (Charms 2011a, 2: 342).

La sostanziale *assenza* del personaggio mimetico, elemento centrale della poetica charmsiana, non è solo riscontrabile nella sua accezione classica<sup>53</sup>, ma viene sottolineata anche dall’utilizzo di strumenti ottici, pratica che ricorda da vicino gli

<sup>49</sup> Su Charms e l’arte della negazione, cfr. Carrick (1994).

<sup>50</sup> Peraltro questo procedimento lo troviamo già nella scomposizione della parola futurista.

<sup>51</sup> Vedi Introduzione.

<sup>52</sup> Trad. It.: “antigienico e inservibile”, “fu piegato in due e gettato via con la spazzatura”. (Charms 2011b: 20).

<sup>53</sup> Mi riferisco, ad esempio, al racconto “Шапка” [“Il cappello”, 1938].

analoghi oggetti del fantastico. In “Оптический обман” (“Illusione ottica”, 1934) la presenza-assenza di un personaggio senza nome viene determinata dal fatto che Semën Semënovič indossi o meno gli occhiali. La struttura ripetitiva del racconto, organizzato in cinque blocchi che riprendono in maniera alternata uno stesso contenuto, sembra riprodurre il gesto di Semën Semënovič nell’atto di mettersi e togliersi più volte questa protesi visiva<sup>54</sup>. Il protagonista è incapace di decidersi sull’esistenza di questo secondo personaggio, che alla fine del brano viene definito come un puro effetto ottico: “Семен Семенович не желает верить в это явление и считает это явление оптическим обманом”<sup>55</sup> (Charms 2011a, 2: 337).

L’assenza si concretizza inoltre attraverso la *morte*. Similmente ad un misterioso contagio, la morte miete numerose vittime tra i personaggi dei vari racconti, come accade in “Случай” (“Casi”, 1933), un microcosmo finzionale in cui i personaggi muoiono in una sorta di reazione a catena, consolidata dall’organizzazione del materiale narrativo disposto secondo la struttura paratattica “e...e”<sup>56</sup>. La scelta della struttura paratattica genera un ulteriore, importante effetto, rendendo intercambiabili i personaggi: la morte la fa da padrona nelle parole di Charms, parole che costituiscono anche la materia di queste figure di carta che acquistano un rilievo solamente in virtù del gesto che compiono involontariamente.

Il processo qui innescato si protrae nel racconto seguente, “Вываливающиеся старухи” (“Vecchie che cadono”, 1936-1937), in cui le anziane protagoniste, spinte da un’irresistibile curiosità, come tessere di un domino cadono dalla finestra morendo<sup>57</sup>. La morte è un morbo contagioso in Charms: il personaggio senza nome, protagonista di

<sup>54</sup> Sugli strumenti ottici in Charms, cfr. Jankelevič, 2006.

<sup>55</sup> Trad. It.: “Semën Semënovič non desidera credere a questo fenomeno e decide che si tratta di un effetto ottico” (Charms 2011b: 14).

<sup>56</sup> “Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду [...]” (Charms 2011a, 2: 334). Trad. It.: “Una volta Orlov fece indigestione di piselli tritati e morì. E Krylov lo venne a sapere e morì pure lui. E Spiridonov morì per conto suo. E la moglie di Spiridonov cadde dalla credenza e morì pure lei. E i figli di Spiridonov annegarono nello stagno. [...]” (Charms 2011b: 11-12). È interessante notare che l’elemento liquido dell’acqua diventa causa di morte per i figli di uno dei personaggi. Similmente, l’acqua in uno stato solido (ghiaccio) è la causa delle disavventure di Kušakov, protagonista di “Столяр кушаков” [“Il falegname Kušakov”, 1935], che cade ripetutamente procurandosi numerose ferite che lo rendono irriconoscibile. Si noterà anche che nella versione russa la struttura ‘a...a’ è avversativa, mentre in italiano la paratassi viene diversamente tradotta con ‘e...e’. Di conseguenza, il movimento che crea l’avversativa nell’originale russo si perde nella traduzione italiana.

<sup>57</sup> Trad. It.: “Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась. Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась. Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая. [...]” (Charms 2011a, 2: 334). Trad. It.: “Una vecchia, per la troppa curiosità, si sporse troppo dalla finestra, cadde e si sfracellò. Dalla finestra si affacciò un’altra vecchia e si mise a guardare giù quella che si era sfracellata, ma, per la troppa curiosità, si sporse troppo anche lei dalla finestra, cadde e si sfracellò. Poi dalla finestra cadde una terza vecchia, poi una quarta, poi una quinta” (Charms 2011b: 12).

“Сундук” (“Il baule”, 1937), si chiude in un baule, dando vita ad una vera e propria lotta tra la vita e la morte, enfatizzata anche dalle frasi che pronuncia nei suoi ultimi istanti. Ma la sua esistenza è davvero ai suoi ultimi sprazzi, o l’uomo è già morto? Grazie ad un’ambivalenza della lingua russa, entrambe le soluzioni sono possibili: “Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом”<sup>58</sup> (Charms 2011a, 2: 340).

Se in questo racconto si sfiora impercettibilmente il paradosso espositivo, in un racconto senza titolo scritto tra il 1939 e il 1940 il patto di fedeltà con il lettore viene completamente stravolto. Un uomo, caratterizzato dalla bassa statura e da una strana pietruzza situata nella regione del bulbo oculare, cammina tranquillamente davanti alle vetrine dei negozi. Proprio nello svolgimento di questa attività apparentemente innocua accade, come sempre nei racconti di Charms, l’imprevedibile (inscindibilmente legato all’impossibile): una mattonella cade sulla testa del personaggio, fracassandogli la scatola cranica. Nonostante il rovinoso ‘incidente’, l’uomo si ricompone, tranquillizzando la folla che nel frattempo si è radunata, dicendo di non essersi fatto assolutamente nulla. Aggiungerà poi che questo non è che l’ultimo di una serie di episodi del genere: la pietruzza che aveva nell’occhio non era altro che un ‘residuo’ di una simile, precedente fatalità.

Parallelamente, anche in “Макаров и Петерсен №3” (“Makarov e Petersen N. 3”, 1934), si verifica la totale impossibilità dell’azione. In questo dialogo i due personaggi eponimi parlano di un libro particolare, il ‘Малгил’, capace di svelare arcani segreti ma che deve essere maneggiato con cura. Nel momento in cui Makarov ne rivela il nome, che ricorda molto fortemente la parola russa *могила* (‘tomba’), Petersen scompare, ma non per questo il dialogo viene troncato: la voce di Peterson è ancora udibile, anche se invisibile. A poco a poco, come legge Makarov dal libro, “человек утрачивает свою форму”<sup>59</sup> (Charms 2011a, 2: 350), senza nessuna causa apparente.

L’invisibilità dei personaggi, dovuta probabilmente alla loro morte, è il motivo centrale anche in “О том, как рассыпался один человек” (“Come un uomo si dissolse”, 1936), in cui un uomo “сказав это, он стал увеличиваться в росте и, достигнув потолка, рассыпался на тысячу маленьких шариков”<sup>60</sup> (Charms 2010: 116). Non sfugge il motivo ricorrente delle sfere e, in generale, della figura del cerchio, in questo e in altri

<sup>58</sup> Trad. It.: “Dunque la vita ha vinto la morte in un modo a me sconosciuto” (Charms 2011b: 18). Come nota anche Giaquinta, “per una peculiarità morfologica della lingua russa, il finale [...] può avere anche i significato esattamente opposto (Charms 2011b: 291). Nel manoscritto originale c’è infatti la seguente nota tra parentesi: “Жизнь победила смерть, где именительный падеж, а где винительный” (“La vita ha sconfitto la morte, dove sta il caso nominativo, e dove l’accusativo?”).

<sup>59</sup> Trad. It.: “l’uomo perde la propria forma” (Charms 2011b: 26).

<sup>60</sup> Trad. It.: “cominciò ad aumentare di statura e giunto al soffitto si dissolse in mille piccole sfere” (Charms 2011b: 126).

racconti citati sopra. Nei suoi scritti teorici, infatti, e in particolare nel saggio “Нуль и ноль” (“Lo zero e il nulla”, 1931), Charms collega il cerchio al numero zero e, di conseguenza, al nulla e all’assenza: “Символ нуля — 0. А символ ноля — 0. Иными словами, будем считать символом ноля круг”<sup>61</sup> (Charms 2011a, 2: 315). L’anonimo personaggio della miniatura citata sopra si dissolve fluidamente in tante piccole particelle, diventando una sorta di personaggio corpuscolare che tanto ricorda la teorizzazione di Debenedetti (1998), non lontano dai processi di frantumazione e di sfiducia nella leggibilità del mondo propri di quel fenomeno definito come ‘postmoderno’.

Il dato della flessibilità molecolare, già presente allo stato liquido, e ulteriormente amplificato nello stato gassoso, è centrale nel racconto “О том, как меня посетили вестники” (“Come mi fecero visita i messaggeri”, 1937). La voce narrante, persa in un tempo e in uno spazio aleatorio, attende la visita di profetici messaggeri, simili ad angeli; il protagonista, però, non avendoli mai visti prima, non è in grado di distinguerli. Dal suo punto di vista, la loro ‘corporeità’ è facilmente scambiabile con la consistenza dell’acqua: “я не могу отличить их от воды. Я боялся пить эту воду, потому что по ошибке мог выпить вестника. Что это значит?”<sup>62</sup>. Il messaggero, “essere proveniente da un mondo immaginario ma vicino al nostro, [...] insieme simile e diverso da noi” (Giaquinta in Charms 2011b: 295), è perciò invisibile, e in questa sua presenza e contemporaneamente assenza egli può essere scambiato, di tutti gli oggetti possibili, proprio con l’acqua in un bicchiere, trasparenza su trasparenza<sup>63</sup>. Del resto, l’idea di fluidità, che Charms applica così proficuamente nella costruzione dei suoi personaggi, è sinonimo di genialità e innovazione nelle “Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса” (“Undici affermazioni di Daniil Ivanovič Charms”, 1930):

IX утверждение.

Новая человеческая мысль двинулась и потекла. Она стал текучей.

Старая человеческая мысль говорит про новую, что она ‘тронулась’.

Вот почему для кого-то большевики сумасшедшие.

<sup>61</sup> Trad. It.: “Il simbolo dello zero è 0. Invece il simbolo del nulla è 0. In altre parole consideriamo simbolo del nulla il cerchio” (Charms 2011b: 266). Giustamente, Giaquinta nota che il titolo completo come indicato da Charms si tradurrebbe “Lo zero e lo zero (secondo la vecchia ortografia)”. *Nul’* e *noI’*, infatti, prima della riforma ortografica avvenuta in seguito alla Rivoluzione, erano equivalenti. In seguito, per indicare lo zero prevalse la seconda forma.

<sup>62</sup> <http://daharms.ru/prose/1237/> Trad. It.: “non potevo distinguerli dall’acqua. Avevo paura di bere quell’acqua, perchè per errore potevo bere un messaggero. Che significa tutto questo?” (Charms 2011b: 137).

<sup>63</sup> Giaquinta (in Charms 2011b: 295) fa risalire l’ispirazione di Charms per questo racconto all’espressione *vestnik* da Leonid Savel’evič Lipavskij (1904-1941), e in seguito utilizzata da Druskin nel suo trattato poetico-filosofico *Вестники и их разговоры*. Entrambi erano frequentatori del gruppo oberiuta.



X утверждение.

Один человек думает логически; много людей думают ТЕКУЧЕ.

XI утверждение.

Я хоть и один, но думаю ТЕКУЧЕ<sup>64</sup> (Charms 2011a, 2: 306).

Appare 'permeabile' anche un certo Dernjatin, protagonista di un racconto senza titolo scritto tra il 1929 e il 1930. La storia si apre su una scena caratterizzata da un'impossibilità fisica: "[о]дна муха ударила в лоб бегущего мимо господина, прошла сквозь его голову и вышла из затылка"<sup>65</sup> (Charms 2011a, 2: 35). Dernjatin quindi dovrebbe morire a causa di questa ferita presumibilmente mortale; egli, però, non se ne cura, ricordandosi solo di aver sentito

в мозгах свист. Ничего такого мне в голову не приходит, чтобы я мог понять, в чем тут дело. Во всяком случае, ощущение редкосное, похожее на какую-то головную болезнь. Но бол'ше об этом я думать не буду, а буду продолжать свой бег"<sup>66</sup> (Charms 2011a, 2: 35).

L'uomo quindi corre pur essendo morto, esercitandosi tra l'altro in una strada con poco margine per i pedoni, con un conseguente rischio di morte. Infatti, in brevissimo tempo, viene anche investito da una macchina, guidata da una coppia che crede che "убийство карается только в тех случаях, когда убитый подобен тыкве"<sup>67</sup> (Charms 2011a, 2: 37). Anche questa volta però il corridore non muore, "Антон Анонович [...] ловко выходит[...] из беды; [с]мерть в виде автомобиля миновала его"<sup>68</sup> (Charms 2011a, 2: 37), dunque l'uomo riprende la sua corsa senza tempo.

Lo stesso fatto accade anche nel racconto seguente, sempre senza titolo: l'igumeno Mirinos II vede la sua testa attraversata da una mosca, senza conseguenze evidenti; non gli sembra infatti di morire. L'elemento interessante del racconto sta nel parallelo che

<sup>64</sup> Trad. It.: "IX affermazione. Il nuovo pensiero umano si è messo in movimento e ha cominciato a fluire. Esso è diventato fluido. Il vecchio pensiero umano dice del nuovo che 'è impazzito'. Ecco perchè per qualcuno i bolscevichi sono pazzi. X affermazione. Un uomo solo pensa in modo logico; molti uomini pensano in modo *fluido*. XI affermazione. Io, benché solo, penso in modo *fluido*" (Charms 2011b: 259).

<sup>65</sup> Trad. It.: "[u]na mosca colpì in fronte un signore che stava correndo lì davanti, gli passò attraverso la testa e uscì dalla nuca" (Charms 2011b: 83).

<sup>66</sup> Trad. It.: "fischiare nel mio cervello. Non mi viene in mente niente da cui possa capire di che si tratta. In ogni caso si tratta di una sensazione non comune, simile a una qualche malattia della testa. Ma non starò a pensarci, continuerò a correre" (Charms 2011b: 84).

<sup>67</sup> Trad. It.: "l'omicidio può essere punito solo nei casi in cui la vittima assomigli ad una zucca" (Charms 2011b: 85).

<sup>68</sup> Trad. It.: "Anton Antonovič è abile [...] a cavarsi dagli impicci"; "la morte sotto forma di automobile l'aveva mancato" (Charms 2011b: 85).

si instaura tra questo avvenimento e una storia che viene raccontata poco prima. Platon Il'ič descrive con ricchezza di dettagli le circostanze che accompagnano il volo della collina Kapucinskaja: il vento le passa attraverso come se la sua superficie fosse interamente costellata di fori dalle dimensioni variabili; oltre al vento, riesce a passare attraverso anche una cornacchia. Più precisamente, “[п]ролетела, как сквоз облако”<sup>69</sup> (Charms 2011a, 2: 39). Il personaggio letterario di Charms, al pari degli elementi paesaggistici presenti nella narrazione, è permeabile, può esser compenetrato da altri esseri viventi e non risentirne nella sua struttura più profonda. Il personaggio può avere una forma variabile, una esistenza mutevole, esser persino morto senza che questo lo renda irriconoscibile agli occhi del lettore. La proprietà della leggerezza in relazione alla morte viene sottolineata, oltre dal racconto sulla collina, anche dal fatto che un insetto di dimensioni così ridotte come la mosca possa attraversare il ‘corpo’ di un personaggio. Analogamente, il corpo di Gavril Romanovic Deržavin (1743-1816), protagonista di una miniatura del 1936, viene trapassato dalle parole che, simili a proiettili con ali di farfalla, volavano dentro le orecchie e le narici del poeta (Charms 2011b: 129). Le parole, il cui ‘spessore’ è normalmente dato dai contorni dell'inchiostro e dalla pagina stampata, acquistano una pesantezza tale da esser percepita dalle mani del poeta; d'altro canto, in una lettera indirizzata a Klavdija Vasil'evna Pugačëva del 16 ottobre 1933, Charms stesso dice di aver l'impressione che le poesie “ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется”<sup>70</sup>. Per converso, similmente al vetro della finestra il personaggio si frantuma, perde la plasticità conferita dalla rappresentazione di tipo mimetico, diventando un'entità particolarmente porosa, capace di esser oltrepassata da ‘oggetti’ immateriali come le parole.

Questo evento incredibile porta a suggerire una diminuita materialità e concretezza fisica del personaggio, condizione che giunge alle sue estreme conseguenze nel racconto “О явлениях и существованиях №2” (“Dei fenomeni e delle esistenze №2”, 1934) in cui, “откровенно говоря, вся штука в том, что Николай Иванович не существовал и не существует”<sup>71</sup> (Charms 2011a, 2: 94). Il narratore del racconto riflette in termini filosofici sull'esistenza di questa figura in relazione al vuoto che la caratterizza, ma anche ai suoi contorni, sottolineandone con forza i confini labili: “если мы говорим, что ничего не существует ни изнутри, ни снаружи, то является вопрос: изнутри и снаружи чего? Что-то, видно, все же существует? А может, и не

<sup>69</sup> Trad. It.: “volò come attraverso una nuvola” (Charms 2011b: 86).

<sup>70</sup> <http://daharms.ru/mails/1390/> Trad. It.: “questi versi, divenuti cosa, [possano essere portati via dalla carta e gettati] contro la finestra, e che il vetro si romperà” (Charms 2011b: 214).

<sup>71</sup> Trad. It.: “per dirla schietta, tutto sta nel fatto che Nikolaj Ivanovič non esisteva e non esiste” (Charms 2011b: 100).

существует. Тогда для чего же мы говорим изнутри и снаружи?”<sup>72</sup> (Charms 2011a, 2: 95). A queste domande filosofiche, giocose e taglienti allo stesso tempo, il narratore non fornisce alcuna risposta, abbandonando il racconto nella maniera repentina così tipica dello stile di Charms. Il personaggio diventa dunque evanescente, rarefatto, condizione nella quale nemmeno la morte sembra avere effetti devastanti.

La capacità di movimento *post-mortem* che caratterizza Dernjatin e l'igumeno Mirinos II è un tratto che questi personaggi condividono con la vecchietta protagonista del racconto “Старуха” [“La vecchia”, 1939]. Qui, il cadavere di un'anziana signora tormenta il narratore con la sua inquietante presenza: la donna, infatti, senza un motivo apparente si stabilisce a casa del protagonista che, sconvolto dalla irrealtà della circostanza, non riesce a liberarsene. La situazione precipita quando l'uomo scopre che la vecchietta è morta proprio sul suo divano preferito. L'assurdità della storia, oltre a denunciare la strana situazione che spesso si veniva a creare nei *коммунальные квартиры*<sup>73</sup>, si ritrova anche nel fatto che la vecchia non è del tutto morta, o meglio: è morta, ma inspiegabilmente è ancora capace di muoversi. Infatti, nei momenti in cui il protagonista è assente (perché dorme, oppure perché si allontana dal suo appartamento), la donna si muove, cambiando posizione. Le descrizioni fornite dal narratore, in parte rivoltanti e in parte comiche<sup>74</sup>, spezzano il crescendo che organizza il materiale narrativo, che culmina nel momento in cui l'impreparato protagonista rientrando nella sua stanza osserva atterrito la vecchia strisciare carponi nella sua direzione. È possibile che un cadavere possa ancora compiere delle azioni? Nella vita reale questa eventualità è naturalmente da escludere; in un mondo finzionale questo è invece possibile. Del resto, non si può certo affermare che la donna, causa di tanto sgomento nel racconto, sia ritratta in modo mimetico. Nell'universo narrativo di Charms i morti interagiscono liberamente con i vivi, fluendo da un mondo all'altro senza incontrare alcun ostacolo. Alle volte, i cadaveri escono dall'obitorio per andare a cibarsi di biancheria; altre volte, invece, scappano per andare a spaventare le partorienti nel reparto maternità di un ospedale, causando addirittura una nascita

<sup>72</sup> Trad. It.: “se diciamo che non esiste niente né dentro né fuori, si impone la domanda: dentro e fuori che cosa? Qualcosa evidentemente esiste allora? Oppure, forse, non esiste. Allora perché diciamo ‘dentro’ e ‘fuori?’” (Charms 2011b: 100).

<sup>73</sup> Appartamenti in coabitazione, sistemazione molto in voga durante il periodo sovietico. Questa pratica creava indubbiamente un notevole disagio, dal momento che spesso persone senza alcun legame familiare o di conoscenza si trovavano a dover vivere insieme, condividendo cucina e bagno.

<sup>74</sup> “Она лежала лицом вверх, и вставная челюсть, выскочив изо рта, впилась одним зубом старухе в ноздрю” (Charms 2011a: 269). Trad. It.: “Giaceva a faccia in su, e la dentiera, schizzata fuori dalla bocca, le si era infilata con un dente in una narice” (Charms 2011b: 53).

prematura. Come afferma lo stesso protagonista, “покойники народ неважный, и с ними надо быть начеку”<sup>75</sup> (Charms 2011a, 2: 283).

L’atmosfera tragicomica viene resa ancor più inquietante dalla presenza di un uomo con una gamba ‘meccanica’, quindi una sorta di ‘uomo a metà’, metà uomo, metà meccanismo che ricorda fortemente lo sfortunato cacciatore dalla fisicità monca Kozlov, protagonista di “Охотники” (“Cacciatori”<sup>76</sup>) al quale, per una crudeltà gratuita, viene staccata una gamba, che dovrebbe esser rimpiazzata con una protesi in legno. Il personaggio dalla gamba meccanica, immancabilmente accompagnato dalle stampelle, attraversa ripetutamente il campo visivo del narratore, contribuendo a creare un senso di surreale e di stranezza nella narrazione<sup>77</sup>. Il racconto si situa in prossimità del genere della satira menippea, che sembra essere il tema centrale della *povest’ nabokoviana* *Созлядамай/The Eye*. In questo caso, si tratta di una variazione sul tema: si ricorderà che invece di avere come protagonista un uomo anziano e saggio, l’azione ruota attorno ad un giovane morto.

Oltre all’importanza di antichi generi letterari, del folclore<sup>78</sup> e, in alcuni casi, di fonti occulte ed egizie, nei testi charmsiani si ravvisa una significativa influenza degli autori russi classici, e in particolar modo Gogol’ e Dostoevskij<sup>79</sup> per quanto riguarda l’onomastica, ma anche di Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1837).

Il nome di Puškin è a sua volta legato ad una apparente rappresentazione mimetica che è comunque presente nelle prose in cui Charms crea dilettevoli caricature di famosi scrittori<sup>80</sup>. L’inserimento del più rappresentativo autore russo in un contesto finzionale non solo problematizza il rapporto del personaggio con una figura realmente esistita, ma pone al centro della discussione anche il più generale motivo puškiniano in letteratura, che accomuna gli Oberiu e alcuni autori postmoderni russi, in particolare Bitov. Nella produzione di Charms emerge una rappresentazione anticonvenzionale del celebre poeta, soprattutto nella raccolta “Анекдоты из жизни Пушкина” (“Aneddoti dalla vita di Puškin”, 1937<sup>81</sup>), una collezione di sette aneddoti in cui Puškin viene

<sup>75</sup> Trad. It.: “i morti sono una brutta razza, e con loro bisogna stare all’erta” (Charms 2011b: 66).

<sup>76</sup> La data di stesura non è nota.

<sup>77</sup> “По улице шел инвалид на механической ноге и громко стучал своей ногой и палкой” (Charms 2010: 190). Trad. It.: “Per la strada passava l’invalido con la gamba meccanica, facendo sbattere rumorosamente la gamba e il bastone” (Charms 2011b: 70).

<sup>78</sup> Questa preferenza è da ascrivere all’influenza che il poeta *zaumnik* Aleksandr Tufanov ha avuto su di lui. In particolare Tufanov si impegnava nella stesura di poesie fortemente sperimentali, che enfatizzavano il valore fonetico della parola e, al tempo stesso, riprendeva i motivi tipici del folclore russo.

<sup>79</sup> Sažin sostiene infatti che “мотивы и сюжеты Достоевского интенсивно трансформируются у Хармса” (“motivi e soggetti di Dostoevskij vengono attivamente trasformati in Charms” Charms 2011a, 1: 10-11).

<sup>80</sup> Per approfondimenti su Charms e l’aneddotica legata a Puškin, cfr. Kurganov (2009).

<sup>81</sup> Anno in cui si celebrava il centenario della morte di Puškin.

ritratto come un uomo incapace di farsi crescere la barba, che si tappa il naso con le mani passando vicino a contadini maleodoranti. Inoltre, si dice che usa passare la maggior parte del suo tempo a lanciare pietre e che è incapace di sedersi su una poltrona senza prima cadere. Assieme a Puškin vengono citate anche altre figure realmente esiste: il poeta Vasilij Andreevič Žukovskij (1783-1852) e i letterati Zachar'in e Petruševskij.

Similmente, ad “Анекдоты”, in “Пушкин и Гоголь” (“Puškin e Gogol”, 1934) vengono schizzate spassose caricature dei due scrittori, raffigurati alla stregua di buffoni in stile Stanlio e Ollio. In una sorta di scenetta teatrale<sup>82</sup>, l'uno inciampa ripetutamente sull'altro, senza alcun motivo.

Nonostante l'interesse di Charms per Gogol', Puškin e Deržavin, anche in altri racconti compaiono personaggi che portano il nome di persone realmente esistite. Questo è il caso di Ivan Ivanovič Susanin, protagonista di “Исторический эпизод” (“Un episodio storico”, 1939). Secondo la tradizione, egli è il contadino che salvò la vita del primo zar Romanov pagando con la propria. Charms non dissimula il riferimento storico: infatti, nell'incipit del racconto viene menzionata l'opera *Иван Сусанин* [*Ivan Susanin*, 1836] composta da Glinka ed ispirata proprio da questo episodio. Giaquinta (Charms 2011b: 292) sostiene che le ragioni di questa parodia vanno ricercate nel fatto che il libretto venne riscritto tra il 1938 e il 1944 da Sergej Gorodeckij per aderire ai dettami staliniani. Al di là del fatto culturale che può aver o meno ispirato Charms, occorre ricordare che del personaggio viene detto poco o nulla: si sa solo che ha una barba e che, di fronte ad un fatto inspiegabile, si dimostra esitante. Per il resto della sua caratterizzazione entrano inevitabilmente in gioco i tratti che contraddistinguevano la figura storica: soltanto in questo modo si può cogliere l'aspetto parodistico, ma anche l'artificialità stessa del personaggio. Il lettore è infatti consapevole che non si sta parlando dell'individuo reale, ma semplicemente di un costrutto narrativo.

Nella scelta di incorporare nel tessuto narrativo nomi di personaggi reali (e quindi informazioni relative alla loro vita e produzione artistica) Charms compie un'operazione di svuotamento: i frammenti biografici riferiti a Puškin (come anche alle altre figure letterarie citate realmente esistite) sono pressoché insignificanti, se non addirittura totalmente inventati e volti allo svilimento di questa figura. Il nome Puškin

---

<sup>82</sup> La teatralità della scena è suggerita da quelli che sembrano dei ‘fuoricampo’ messi tra parentesi, come ad esempio: “падает из-за кулис на сцену и смирно лежит” <http://daharms.ru/stories/688/>. (Trad. It.: “Cade in scena da dietro le quinte e se ne resta pacificamente sdraiato” Charms 2011b: 14). A proposito di questo brano è interessante notare che la struttura è governata dalla stessa ‘legge di sottrazione’ che viene applicata ai personaggi. Infatti, similmente ad altri racconti di “Случай”, i blocchi narrativi si ripetono pressoché inalterati, perdendo però ‘pezzi’ man mano che la narrazione volge alla fine.

diventa un guscio vuoto, funzionale ad uno dei principi organizzatori della prosa charmsiana: la cancellazione del personaggio mimetico classico.

Nonostante l'atteggiamento irriverente nei confronti di queste figure, Charms non si allinea con la posizione iconoclasta futurista, secondo il cui manifesto Puškin, Dostoevskij e Tolstoj dovrebbero essere buttati giù dalla locomotiva della modernità.

Per Catriona Kelly<sup>83</sup>, infatti, il primo periodo seguente la Rivoluzione d'Ottobre, definita come "a clean break with the past" (1998: 230), vide il dilagare del fenomeno dell'iconoclastia; tutti i simboli del vecchio regime subirono un comune, inevitabile destino: la distruzione fisica "[e]ager to channel the 'spontaneity' of such gestures into a 'conscious' legitimating ideology, the Bolshevik regime made the effacement of Tsarist monuments one of its first priorities" (1998: 227). Come hanno sostenuto anche Aleksandrov e Sažin, Charms preferisce piuttosto parodiare l'atteggiamento poco raffinato dei sovietici nei confronti delle figure principali della tradizione letteraria russa; del resto, nella Russia ottocentesca vi era una consolidata tradizione aneddotica e ironica riguardante Puškin.

Nelle miniature di Charms, il *nome* del personaggio viene scelto anche per ottenere un effetto ironico quanto surreale. In "Петров и Камаров"<sup>84</sup> il dialogo risulta divertente grazie al nome del secondo personaggio, Kamarov, che corrisponde perfettamente al genitivo plurale del nome comune 'zanzara', caso retto dal verbo *lovit'* ('andare a caccia') in russo. L'inanellamento di rime dell'originale rende possibile l'accostamento del personaggio al mondo animale, e nello specifico a zanzare e gatti: Komorov-komorov-Komorov-kotov.

La scelta del nome del personaggio è inoltre legata ad un criterio di assonanza<sup>85</sup>, parametro probabilmente retaggio della sua esperienza poetica fortemente sperimentale, che spesso tradisce fascinazioni chlebnikoviane<sup>86</sup>. Nei racconti "Что

<sup>83</sup> Vedi a questo proposito anche Piretto (2001).

<sup>84</sup> "ПЕТРОВ: Эй, Камаров!/Давай ловить комаров!/ КАМАРОВ:/ Нет, я к этому еще не готов./ Давай лучше ловить котов!" (Charms 2011a, 2: 336). Trad. It.: "PETROV: Ehi, Zanzarov! Dai, andiamo a caccia di zanzare! ZANZAROV: "No, non sono ancora pronto a questo: andiamo a cacciar gatti, piuttosto!" (Giaquinta, 2011b: 14). Purtroppo, la traduzione italiana ha preferito mantenere il significato del nome per trasmettere il senso di questo scambio.

<sup>85</sup> Lo stesso procedimento verrà applicato anche nella vita. Nella corrispondenza personale, e più precisamente in una lettera a Rajsa Il'inišna Poljakova (2 novembre 1931), Charms crea un parallelo tra il diminutivo del nome della donna, Raja, e il termine *raj*, paradiso. La scelta stessa del suo *nome de plume*, Charms, ha origine non chiara, probabilmente giocata tra le parole *charme* (francese), *harm* (inglese) e il cognome Holmes, tratto dal noto romanzo.

<sup>86</sup> Il rispetto per l'opera di Velimir Chlebnikov (1885-1922) viene espresso da Charms direttamente in una lettera a Klavdija Vasil'evna Pugačeva del 5 ottobre 1933: "Хлебников лучше всех остальных поэтов второй половины XIX и первой четверти XX века" <http://daharms.ru/emails/1388/>. Trad. It.: "Chlebnikov è il migliore poeta della seconda metà del XIX secolo e del primo quarto del XX" (Giaquinta, 2011b: 208). Oltre a questa testimonianza, l'interesse di Charms per il lavoro di Chlebnikov viene attestato in numerosi altri scritti privati.

теперь продают в магазинах” (“Cosa si vende adesso nei negozi”<sup>87</sup>), “Тюк!” (“Тос!”, 1933), “Машкин убил Кошкина” (“Maškin ha ucciso Koškin”<sup>88</sup>) la sintonia che si instaura tra i nomi dei personaggi e la scelta lessicale del resto della narrazione ne sottolinea energicamente la componente *artificiale* e ‘antimimetica’.

In Charms si assiste dunque ad una sorta di azzeramento, di annullamento del personaggio mimetico; tuttavia, questo processo non intacca completamente la nozione di personaggio in quanto tale, che invece continua ad esistere dopo aver subito una traumatica metamorfosi. Non a caso, i personaggi continuano a parlare, ad interagire, ad esistere anche dopo eventi eccezionali come lo scioglimento<sup>89</sup> o la morte. Il personaggio liquido di Charms è tenuto insieme da pochi frammenti, paradossalmente uniti dal collante dell’assurdo, magistralmente declinato in tutte le sue potenzialità.

### VII. 5. Konstantin Vaginov: *Труды и Дни Свистонова*.

Se per Charms e Vvedenskij si registra un rinnovato interesse critico e di pubblico, per Konstantin Vaginov sembra sia toccata una sorta di penombra nel panorama letterario russo e, ancor di più, mondiale<sup>90</sup>. Roberts, ad esempio, si rammarica del fatto che questo autore “has remained relatively obscure” (1997: 3). Questo dato sorprende non poco, data l’eccentricità delle sue composizioni in poesia e in prosa, dovuta non solo alla costante ricerca di una nuova forma espressiva, ma anche al contatto con numerosi circoli artistici di Leningrado, dei quali è anche stato membro. Attualmente c’è poco consenso sul ruolo e sul peso di Vaginov nell’esperienza oberiuta<sup>91</sup>; David Shepherd ad esempio riscontra una sostanziale differenza tra la poetica vaginoviana e quella degli altri membri degli Oberiu:

the bizarre world of Vaginov’s fiction, in which, nevertheless, events occur, plots develop, and characters behave largely in accordance with conventional expectations, is

<sup>87</sup> La data di stesura non è nota.

<sup>88</sup> La data di stesura non è nota.

<sup>89</sup> A questo proposito si ricordi il racconto “Власть” (“Il potere”, 1940) in cui personaggi che si sgretolano come zucchero di cattiva qualità convivono con figure repentinamente scomparse, morte improvvisamente, o cadute ingiustificatamente.

<sup>90</sup> L’opera di Vaginov è stata studiata principalmente in termini di collezionismo (Anemone, 2000), o di comparazione con altri autori (Anemone, 1989; Anemone e Martynov, 1989; Ljungberg, 1995). Kibal’nik (1996), invece, ha studiato l’opera di Vaginov mettendola in relazione al contesto urbanistico di Pietroburgo.

<sup>91</sup> Vaginov incontrò Charms e Vvedenskij nel 1926. La loro collaborazione durò circa due anni, sciogliendosi poco dopo la sera della performance “Три Левых Часа” [“Tre Ore di Sinistra”], presentata in un’unica occasione il 24 gennaio 1928. La riabilitazione letteraria di Vaginov è iniziata a partire dalla stessa conferenza che riscoprì Charms e Vvedenskij.

very different from the fragmented world of the two best-known Oberiuty, Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskii, where logic, sequentiality, and motivation, both fictional and 'real-life', are radically undermined (1992: 115).

Tuttavia, a differenza di quanto sostiene Shepherd, è possibile rintracciare, soprattutto nei romanzi di Vaginov, una certa coerenza con la produzione oberiuta, come ha dimostrato Kobrinskij (2006). Se Roberts ha sottolineato questo legame dal punto di vista del trattamento dell'autore, del lettore e dell'autoconsapevolezza, un'analisi della costruzione del personaggio fornirà un'ulteriore riprova dell'affinità di Vaginov con i colleghi Charms e Vvedenskij.

Da un punto di vista comparativo, *Труды и Дни Свистонова* [*Le Opere e i Giorni di Svistonov*, 1929] appare l'opera più adatta a questo scopo, essenzialmente in virtù dell'alto grado di metafinzionalità che possiede rispetto alle altre tre prose<sup>92</sup> dell'autore. Il romanzo è infatti incentrato su una riflessione sull'*ars scriptoria* e sul processo di creazione dell'opera letteraria, descritto attraverso il racconto dell'attività lavorativa di uno scrittore, Andrej Svistonov, impegnato nella stesura di un romanzo. Oltre alla trama, anche la struttura del libro riflette l'idea di una gestazione, di un oggetto *in fieri*: l'andamento della narrazione, già di per sé non di facile lettura, viene continuamente spezzato dalle riflessioni di Svistonov, e soprattutto da stralci di altri documenti, come ad esempio estratti dal suo futuro romanzo o ritagli di giornale, che vengono riportati per intero. Questi frammenti sono ben distinguibili nel testo grazie alla loro diversa veste grafica. Leggendo il romanzo su Svistonov, dunque, si legge anche un altro romanzo nel romanzo e, parallelamente, si incontrano anche materiali eterogenei presentati come non finzionali, bensì come elementi tratti dalla vita reale. È infatti proprio la lettura di altri testi, unitamente a pensieri sulla caccia, ad ispirare il lavoro del protagonista; egli conserva inoltre una selezione di articoli, minuziosamente raccolti e archiviati in ordine cronologico dalla moglie Lena: "Свистонов, читая газеты, обводил красным карандашом фразы, которые Леночка должна была вырезать и наклеить на листы"<sup>93</sup> (Vaginov 2008: 180). La stretta corrispondenza tra la fonte e lo scritto creativo viene sottolineata dal termine che Svistonov utilizza per distinguere i ritagli di giornale da altro: egli li chiama infatti "новеллы", ovvero novelle, numerate una ad una e contraddistinte da un breve titolo riferito al suo contenuto, titolo presumibilmente inventato dall'autore stesso. Particolarmente

<sup>92</sup> In *Гарпагоуиана* [*Garpagoniana*, 1937], ad esempio, questo coefficiente è piuttosto basso. Anche gli altri due romanzi, *Козлиная Песнь* [*Il Canto del Capro*, 1927] e *Бамбочада* [*Bambocciata*, 1931], non raggiungono i livelli toccati dal *Svistonov*.

<sup>93</sup> Trad. It.: "leggendo i giornali, Svistonov sottolineava con una matita rossa ciò che Lenočka avrebbe dovuto tagliare e incollare su fogli".



importante, in questo senso, è il ‘racconto’ “Романист-Экспериментатор” [“Romanziere Sperimentatore”], chiamato anche da Svistonov “новелла о портном” [“la storia del sarto”, 2008: 185], costruita attorno al seguente principio: “Прежде чем написать что-либо, нужно самому пережить описываемое явление”<sup>94</sup> (Vaginov 2008: 182). In realtà, l’estratto rivela l’assurdità di una simile impostazione mentale analizzandone le conseguenze estreme. La storia narra di un sarto<sup>95</sup> che, volendo portare a termine un romanzo sulla vita e sui suoi aspetti più terribili (роман из современной жизни, 2008: 182)<sup>96</sup>, decide di provare sulla sua pelle le esperienze di avvelenamento e di annegamento. Scampato di poco alla morte, ora (e solo ora) l’uomo è in grado di esprimere a parole che cosa si provi in certi momenti. Ma forse non è ancora finita per il sarto, gli rimane un altro esperimento da tentare: buttarsi sotto un treno in corsa... E così finisce il ritaglio. Alla luce dei fatti narrati non sfuggirà una sottile ironia nel termine “Экспериментатор”: il protagonista vuol testare su se stesso alcune pericolose esperienze, ma non vi è molto di nuovo in questa pratica che sembra rinnovare l’impegno letterario puškiniano costantemente teso verso la resa della verità delle passioni e la verosimiglianza dei sentimenti nelle ‘circostanze date’. Il sarto è la cavia per un esperimento ormai già portato a termine con non poco successo da qualcuno prima di lui. Per questo motivo, si trova in un rapporto inversamente proporzionale a Svistonov, che invece cerca di applicare *nuovi* principi alla costruzione dei suoi personaggi.

Il primo riguarda una tipologia di *costruzione intertestuale*, e dunque *artificiale*; il lievito della sua produzione proviene infatti da altri scritti, finzionali e non, letti in prima persona oppure dalla moglie. Lenočka fornisce ‘materiale’ al marito descrivendogli in una lettera le caratteristiche di alcuni personaggi che ricordano l’opera *Dvorjanskoe gnezdo* [Un nido di nobili, 1859] di Turgenev:

Я понимаю, тебе нужно узнать, что запоминается от ее образа. Я после обеда завела разговор. Пишу тебе в лицах:

П\_о\_ж\_и\_л\_а\_я д\_а\_м\_а, худенькая, 48 лет, длинноносенькая:

Лиза любила уединяться. Читать Священное писание. Любила очень природу, птичек. Мечтать любила. Подруг у нее не было. В детстве большое влияние имела на нее няня. Считала за грех, что она полюбила Лаврецкого, женатого, считала себя виновной.

П\_е\_д\_а\_г\_о\_г\_и\_ч\_к\_а, 26 лет:

<sup>94</sup> Trad. It.: “prima di scrivere qualcosa, bisogna vivere di persona il fenomeno che si vuole descrivere”.

<sup>95</sup> Di qui il nome utilizzato da Svistonov, ‘la storia del sarto’.

<sup>96</sup> Trad. It.: “romanzo della vita contemporanea”.

Дочь помещика. Очень смутный образ. Сад. Она уходит в монастырь, потому что она полюбила Лаврецкого. Няня вместо сказок ей читала жития святых мучеников. Рано ее будила, водила по церквам.

М\_е\_с\_т\_н\_ы\_й к\_р\_и\_т\_и\_к:

Абсолютно не помню ничего. Я так давно читал, что ничего не осталось.

М\_е\_с\_т\_н\_ы\_й д\_о\_н\_ж\_у\_а\_н:

Я помню, как Лаврецкий стоит на лестнице. Солнце светит сквозь волосы Лизы. Помню, она гуляет со стариком. Помню открытки. Он сидит она стоит с удочкой<sup>97</sup> (Vaginov 2008: 224).

A Svistonov interessa capire quali siano i dettagli di un personaggio che rimangono più impressi nella mente di un lettore. In questo senso, gli elementi forniti da Lenočka si riferiscono a tratti di tipo mimetico. Tuttavia, il modo in cui la moglie ha scandito le lettere che compongono il nome dei personaggi suggerisce l'idea che l'artista possa prenderle e mescolarle a suo piacimento per formare nuovi nomi. La fantasia di Svistonov si nutre quindi di altre fantasie, ricavate dai libri e anche da pensieri legati alla caccia:

и уж закрыл глаза и стал засыпать, когда где-то сбоку появилась мысль об охоте и охотниках. Ему захотелось писать. Он взял книгу и стал читать. Свистонов творил не планомерно, не вдруг перед ним появлялся образ мира, не вдруг все становилось ясно, и не тогда он писал. Напротив, все его вещи возникали из безобразных заметок на полях книг, из украденных сравнений, из умело переписанных страниц, из подслушанных разговоров, из повернутых сплетен. Свистонов лежал в постели и читал, т. е. писал, так как для него это было одно и то же. Он отмечал красным карандашом абзац, черным -- в переделанном виде заносил в свою рукопись, он не заботился о смысле целого и связности всего. Связность и смысл появятся потом<sup>98</sup> (Vaginov 2008: 176).

<sup>97</sup> Trad. It.: "capisco che ti serve sapere che cosa è possibile ricordare delle sue sembianze. Dopo cena ho steso un discorso. Te lo scrivo a seconda dei volti: donna anziana, eccentrica, 48 anni, dal naso lungo: Liza amava isolarsi. Leggere le scritture profane. Amava molto la natura, gli uccelli. Amava sognare. Non aveva amiche. In gioventù ebbe molta influenza su di lei la balia. Credeva fosse un peccato il fatto di amare Lavreckij, [un uomo] sposato, si credeva colpevole. La pedagoga, 26 anni: figlia del proprietario. Sembianza molto oscura. Lei si ritira al monastero poiché innamorata di Lavreckij. La balia, invece delle favole, le leggeva le vite dei santi martiri. La svegliava presto, la portava per le chiese. Il critico locale: non ricordo assolutamente nulla. Ho letto così tanto tempo fa che non è rimasto nulla. Il don Giovanni del posto: ricordo come Lavreckij sta sulle scale. Il sole risplende attraverso i capelli di Liza. Ricordo che lei passeggia con un vecchio. Ricordo le cartoline. Lui sta seduto lei sta in piedi con un bastone.

<sup>98</sup> Trad. It.: "E non appena chiusi gli occhi iniziai a dormire, quando da qualche parte di lato comparve un pensiero sulla caccia e sui cacciatori. Gli venne voglia di scrivere. Prese un libro e iniziò a leggere.

L'arte della scrittura viene ripetutamente paragonata a quella della lettura; allo stesso modo, la scrittura intrattiene rapporti viscerali con la caccia, passione che mostra anche in occasione di una visita all'Ermitage con l'amico Kuku, manifestando il desiderio di cercare raffigurazioni su questo motivo.

Le relazioni tra personaggi sono infatti regolate da un meccanismo simile a quello dell'arte venatoria, finalizzato puramente alla creazione letteraria. Svistonov, infatti, “в поисках за материалом”<sup>99</sup> (Vaginov 2008: 189) fa la conoscenza con il famoso scrittore Kuku perché ritiene che potrebbe essergli utile per il suo romanzo: “[п]ознакомьте меня с Куку, [...] мне он нужен для моего нового героя”<sup>100</sup> (Vaginov 2008: 189). Similmente, finge un interesse per la ragazza sordomuta, Trina Rublis, osservando gli effetti del suo comportamento sugli altri. Psichačev<sup>101</sup> addirittura fa pressione su Svistonov per diventare l'eroe del suo romanzo:

Понимаете, я для вас интересный тип. Возьмите меня в герои. Я дал по морде австрийскому принцу, и за мной бегают женщины. [...] Слушаете? Хотите, я про них всех расскажу вонючие случаи? Ладно? А вы меня не забудьте! Обязательно вставьте. Выньте записную книжку и записывайте. [...] Я доктор философии. Не верите? Вы можете описать меня со всей моей слюной и со всеми моими вонючими случаями. Да, я честолюбив. Скажите, вы талантливы? вы гениальны? Вы хорошо меня опишите. Я хочу, чтобы все на меня показывали пальцем. Фамилию оставьте ту же -- Психачев. Это звучит гордо. [...] Жизнь моя пропадает, художественно построенная жизнь! [...] Сам я не могу написать о себе. Если б мог, к вам бы не обратился<sup>102</sup> (Vaginov 2008: 212).

---

Svistonov creava senza alcuno schema prefissato, l'immagine del mondo non si manifestava ad un tratto, non tutto diventava chiaro ad un tratto, e allora non scriveva. Al contrario tutte le sue cose originavano da appunti informi ai margini dei libri, da confronti rubati, da pagine trascritte magistralmente, da conversazioni origliate, da pettegolezzi capovolti. Svistonov stava sdraiato nel letto e leggeva, ovvero scriveva, poiché per lui erano la stessa cosa. Sottolineava con una matita rossa i paragrafi, con il nero – dopo averli rielaborati li riportava nel suo manoscritto, non si curava del significato e della coerenza del tutto. La coerenza e il significato si sarebbero manifestate dopo”.

<sup>99</sup> Trad. It.: “alla ricerca di materiale”.

<sup>100</sup> Trad. It.: “Fatemi conoscere Kuku [...] mi serve per il mio nuovo eroe”.

<sup>101</sup> Si noterà che ‘*ncuxa*’ significa pazzo in russo.

<sup>102</sup> Trad. It.: “Capite, io per voi sono un tipo interessante. Prendetemi come eroe. Ho dato un pugno in faccia ad un principe austriaco, e le donne mi corrono dietro. [...] Mi ascoltate? Volete che vi racconti tutto su di loro nelle più fetide situazioni? D'accordo? E voi non dimenticatevi di me! Mettetemi assolutamente. Prendete il taccuino per gli appunti e scrivete. [...] Io sono dottore in filosofia. Non ci credete? Potete ritrarmi con tutti i miei sputi e con tutte le mie fetide situazioni. Sì, io sono ambizioso. Ditemi, avete talento? Siete geniale? Voi ritraetemi bene. Voglio che tutti mi indichino con il dito. Lasciate il mio cognome invariato, Psichačev. Suona bene. [...] La mia vita svanisce, una vita costruita artisticamente! [...] Io da solo non sono in grado di scrivere su me stesso. Se avessi potuto, non mi sarei rivolto a voi”.

Psichačev è indubbiamente sicuro del valore della sua esistenza e dell'importanza delle sue esperienze: sarebbe un crimine non tramandarle. Naturalmente, però, Svistonov non è interessato a storie *d'arme o d'amore*, il personaggio che a lui interessa è ben diverso, come ammette durante un'altra conversazione con un interlocutore senza nome: “Неужели я, по вашему мнению, не интереснее этих людей? -- прервал молчание собеседник Свистонова. -- Это все пустяки. Все люди для меня интересны по-своему. -- Я не об этом вас спрашиваю, не для вас, а вообще”<sup>103</sup> (Vaginov 2008: 213).

Personae vanesie, mediocri si offrono allo scrittore come soggetti ideali per esser resi immortali nell'arte; altri individui mostrano invece un atteggiamento più cauto. Zoja Znobišina<sup>104</sup>, ad esempio, vorrebbe conoscere Svistonov, reputandolo una persona interessante che potrebbe rompere la monotonia della sua esistenza; Ivanov, però, la mette in guardia, se lei entrerà nel suo giro di conoscenze, lui la userà per i suoi romanzi: “Вы подождите! Вот подождите, познакомлю я вас с ним, он вас и опишет. Поглядит, поглядит и опишет. Вы для него подходящий материал. Он любит мертвеньких”<sup>105</sup> (Vaginov 2008: 209).

La scrittura è una pratica di morte per Ivanov: la vera persona si annulla, perde la vita in un conflitto in cui la creazione è l'unica vincitrice certa. Soccombendo, la persona reale cede la vita al personaggio letterario, che può nascere, in maniera innaturale, solo come un morto. Le parole di Ivanov sono profetiche: le persone per Svistonov sono come delle prede che devono essere cacciate, fatte a pezzi, smembrate per poi essere ricomposte in una nuova forma. Se prima di leggere la porzione di manoscritto che lo riguarda Kuku è ha una reazione esageratamente entusiasta<sup>106</sup>, non è un caso che in un secondo momento, sconvolto dalla lettura di qualcosa in cui non riesce a riconoscersi, voglia addirittura farlo a pezzi: “Вот уже появился Кукуреку, и побледнел Куку [...] Иван Иванович после чтения бледный вышел на улицу. Он думал о том, что теперь он, совсем голый и беззащитный, противостоит смеющемуся над ним

<sup>103</sup> Trad. It.: “‘Secondo voi, non è che io sono più interessante di queste persone?’ Ruppe il silenzio l'interlocutore di Svistonov. ‘Queste sono inezie. Tutte le persone per me sono interessanti a loro modo’. ‘Io non vi chiedevo questo, non secondo voi, ma in generale’ ”.

<sup>104</sup> Anche qui c'è un nome parlante, ricavato dalla parola 'snob'.

<sup>105</sup> Trad. It.: “Aspettate! Ecco, aspettate, ve lo farò conoscere, e lui vi ritrarrà. Vi osserverà e vi ritrarrà. Voi per lui siete materiale adatto. Lui ama i morti”.

<sup>106</sup> Parlando con l'amata Naden'ka, Kuku esterna la sua eccitazione: “я в таком восхищении. Наш друг Свистонов меня обессмертил! Он написал обо мне роман. По слухам -- замечательный. Говорят, со времени символистов не появлялось подобного романа. А написан он стилем исключительным, и охватывает он целую эпоху” (Vaginov 2008: 223). Trad. It.: “Sono talmente contento. Il nostro amico Svistonov mi ha reso immortale! Ha scritto un romanzo su di me. A quanto si dice, è meraviglioso. Dicono che è dai tempi dei simbolisti che non è comparso un romanzo simile. Ed è scritto in uno stile eccezionale, e comprende un'intera epoca”.

миру”<sup>107</sup> (Vaginov 2008: 225). La vita di Kuku, trasformatasi in esistenza finzionale, sembra esser già stata vissuta; la persona muore per dar vita ad un altro personaggio, presenza che può esser possibile unicamente attraverso un’*assenza*: “Свистонов уже за него прожил его жизнь”<sup>108</sup> (Vaginov 2008: 223).

Svistonov però non concorda con il disappunto mostrato dall’amico; nella creazione del suo personaggio la componente mimetica ricopre un ruolo decisamente minore: “ведь это не вас я вывел в литературу, не вашу душу. Ведь душу-то нельзя вывести. Правда, я взял некоторые детали...”<sup>109</sup> (Vaginov 2008: 227). Il processo di *traduzione*<sup>110</sup>, come lo definisce Svistonov stesso, di un individuo nella finzione letteraria è quindi ben più complesso di una semplice equazione matematica; la pratica mimetica non è che un vicolo cieco che porta alla creazione di un solo tipo di letteratura:

Искусство -- это извлечение людей из одного мира и вовлечение их в другую сферу. Литература более реальна, чем этот распадающийся ежеминутно мир. Немного в мире настоящих ловцов душ. Нет ничего страшнее настоящего ловца. Они тихи, настоящие ловцы, они вежливы, потому что только вежливость связывает их с внешним миром, у них, конечно, нет ни рожек, ни копыт. Они, конечно, делают вид, что они любят жизнь, но любят они одно только искусство. Поймите [...] искусство -- это совсем не празднество, совсем не труд. Это -- борьба за население другого мира, чтобы и тот мир был плотно населен, чтобы было в нем разнообразие, чтобы была и там полнота жизни, литературу можно сравнить с загробным существованием. Литература по-настоящему и есть загробное существование <sup>111</sup> (Vaginov 2008: 194).

---

<sup>107</sup> Trad. It.: “Ed ecco che quando comparve Kukureku, Kuku impallidì [...] Ivan Ivanovič uscì in strada pallido dopo la lettura. Pensava che ora era totalente nudo e senza difese, di fronte ad un mondo che lo avrebbe deriso”.

<sup>108</sup> Trad. It.: “Svistonov ha già vissuto la sua vita al posto suo”.

<sup>109</sup> Trad. It.: “vedete non siete voi che ho trasposto in letteratura, non la vostra anima. Perché l’anima non la si può trasporre. A dire il vero, ho preso alcuni dettagli”.

<sup>110</sup> In questo frangente nel testo vengono usate parole come *perenesti* (trasportare), *perevodit’* (tradurre).

<sup>111</sup> Trad. It.: “L’arte è estrarre le persone da un mondo e inserirle in un’altra sfera. La letteratura è più reale rispetto a questo mondo che si sta decomponendo ogni minuto. Nel mondo non ci sono molti cacciatori autentici di anime. Non c’è niente di più terribile dei veri cacciatori, sono silenziosi, i veri cacciatori, sono gentili, perché solamente la gentilezza li lega con il mondo esteriore, naturalmente, non hanno né corna né zoccoli. Certo, fingono di amare la vita, ma amano solamente l’arte. Capite [...] l’arte non è assolutamente qualcosa di festoso né è uno sforzo. È la lotta per popolare un nuovo mondo, affinché anche quel mondo sia densamente popolato, affinché ci sia anche pienezza di vita, la letteratura la si può confrontare con l’esistenza postuma. La letteratura è realmente un’esistenza postuma”. Vale la pena notare in questo contesto che con il termine *lovcy* si può intendere sia il pescatore che il cacciatore.

Il tipo di letteratura che Svistonov vuole creare è indissolubilmente legato alla morte, ed è questo aspetto che conferisce unicità alla sua prosa: “для него не было принципиального различия между живыми и мертвыми, и так как у него был свой мир идей, то получалось все в невиданном и странном освещении”<sup>112</sup> (Vaginov 2008: 216).

I personaggi che crea Svistonov sono meravigliose, strane creature fatte di lettere che, esibendosi in una ritmata e dinamica coreografia teatrale, vanno a sistemarsi nel complesso disegno globale:

Свистонов чувствовал себя в пустоте или, скорее, в театре, в полутемной ложе, сидящим в роли молодого, элегантного, романтически настроенного зрителя. В этот момент он в высшей степени любил своих героев. Светлыми они казались ему. И ритм, который он в себе чувствовал, и неутолимое желание гармонического отражались и на выборе, и на порядке слов, ложившихся на бумагу<sup>113</sup> (Vaginov 2008: 224).

Nonostante i personaggi di questo romanzo sembrano presentati in maniera esteriormente mimetica attraverso la descrizione di alcune caratteristiche fisiche, permane un tratto che li contraddistingue: la loro artificialità ottenuta attraverso un gioco intertestuale e tramite la scelta onomastica. I *nomi* di questi personaggi sono infatti piuttosto strani: il cognome Kuku, ad esempio, è decisamente singolare. Kuku è anche legato all'onomatopeico Kukureku, il personaggio finzionale creato da Svistonov per il quale funge da modello. Se Kukureku ricorda il verso ‘russo’ del gallo, ad una ricerca più approfondita si noterà l'importanza della componente sonora insita anche nel nome Kuku. Kuku infatti è il ritmo più famoso dell'Africa occidentale, originario della zona delle foreste di Beyla e Nzerekore situate ai confini tra la Guinea e la Costa d'Avorio. Le popolazioni locali, presumibilmente Konianka<sup>114</sup>, suonano il kuku durante le festività e al termine delle celebrazioni per il raccolto. In origine, il ritmo sembra venisse suonato in occasione del ritorno delle donne dalla pesca<sup>115</sup>. Il *Большой Словарь Русских Поговорок*<sup>116</sup> [*Grande Dizionario dei Proverbi Russi*, 2007] riporta anche l'espressione gergale “куку поехала”, ovvero: persona che si comporta come se fosse

<sup>112</sup> Trad. It.: “[p]er lui non c’era una distinzione netta tra i vivi e i morti, e siccome aveva un suo mondo di idee, tutto assumeva una luce straordinaria e strana”.

<sup>113</sup> Trad. It.: “Svistonov si sentiva come nel vuoto, piuttosto come a teatro, seduto in un palco semibuio, nel ruolo di un giovane ed elegante spettatore colmo di sentimenti romantici. In quel momento amava i suoi eroi al massimo grado. Gli sembravano perfetti. E il ritmo, che sentiva dentro di sé, e l’insaziabile desiderio di armonia si riflettevano sia nella scelta, sia nell’ordine delle parole che si distendevano sulla carta”.

<sup>114</sup> Originati dal ceppo migrante Malinké mischiatisi con gli abitanti nativi dell’area.

<sup>115</sup> Per approfondimenti, vedi Williams (2002).

<sup>116</sup> <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/845910>

impazzita o fosse ubriaca. Elementi questi che naturalmente influiscono sulla caratterizzazione artificiale del personaggio.

Che Vaginov ne fosse consapevole? Una risposta certa a questo quesito non si può dare, ma si può avvalorare non solo con il dato storicamente accertato che Vaginov era un raffinato lettore, amante di libri ricercati che trattano argomenti insoliti, ma anche con il dato testuale. Pure il nome di Svistonov, infatti, si colloca nella dimensione sonora, derivando dalla radice ‘свист’ (*‘svist’*, fischio, canto), e collegato al verbo ‘свистеть-свистать’ (*‘svistet’-svistat’*, fischiare). Questo elemento non manca di scatenare scenette comiche, come quando nel secondo capitolo Svistonov chiede a Ija se è capace di fischiare: “Вы умеете свистать? -- спросил Свистонов Юю. -- Посвистите. Ия стала виртуозно насвистывать”<sup>117</sup> (Vaginov 2008: 204).

Anche il nome di questa figura femminile, Ija, ha origini tutt’altro che mimetiche. Oltre a richiamare il pronome personale di prima persona ‘Я’ (*‘ja’*) e, a livello grafico, anche il pronome di prima persona singolare inglese “I”, Ija è un fiume della Russia siberiana centrale (Oblast’ di Irkutsk), affluente di sinistra dell’Angara, che scorre in una zona compresa tra le alture dell’Angara e l’altopiano della Lena<sup>118</sup>. La sostanziale corrispondenza del nome Ija con un elemento naturale, per di più un fiume, non solo rafforza l’idea di liquidità di personaggio, ma costituisce un importante esperimento che verrà sviluppato con grande successo da Saša Sokolov: la contaminazione di elementi naturali e personaggi.

Anche l’identificazione del personaggio con l’*ars scriptoria* punta nella direzione della sua *artificialità*. Infatti, il *primo* attributo di Ivan Ivanovič Kuku ad essere introdotto è la sua grande passione per la redazione di lettere; inoltre, egli è un accanito lettore dei libri rispettati dalla cerchia dei letterati che frequenta. Kuku è anche un amante delle biografie dei personaggi famosi, e si rallegra quando riscontra in sé alcune delle caratteristiche dei suoi modelli; è ossessionato dalle grandi personalità alle quali vorrebbe somigliare, soprattutto a scrittori; in gioventù infatti constata che “у меня нос не такой, как у Гоголя, что я не хромаю, как Байрон, что я не страдаю разлитием желчи, как Ювенал”<sup>119</sup> (Vaginov 2008: 192). Altri personaggi sono addirittura soltanto ‘voci’ caratterizzate dalle frasi che proferiscono, immancabilmente legate ai loro scritti:

<sup>117</sup> Trad. It.: “Siete capace di fischiare?” chiese Svistonov a Ija. ‘Fischiate’. Ija iniziò a fischiare virtuosamente”.

<sup>118</sup> Lena, a sua volta, è il nome della moglie di Svistonov.

<sup>119</sup> Trad. It.: “io non ho il naso come Gogol’, non zoppico come Byron, non soffro di attacchi di bile come Giovenale”.

[г]олос в серой кепке говорил о том, что можно было бы взять Авеля и Каина в ироническом роде. Голос в синей рассказывал о том, что он пишет книгу смертей, которая будет посвящена Пушкину<sup>120</sup>, Лермонтову, Есенину и другим. Голос в очках басил, что путают литературную критику с административными мерами<sup>121</sup> (Vaginov 2008: 187).

Persino personaggi non coinvolti nella pratica letteraria vengono spinti da Svistonov a scrivere, come nel caso di Paša. Altri, invece, vengono caratterizzati dalle loro letture: Ija, ad esempio, è una ragazza vivace che predilige porre al centro delle sue conversazioni Anatole France (1844-1924).

Vladimir Evgen'evič Psichačev, detto anche "советский Калиостро"<sup>122</sup> (Vaginov 2008: 228), invece, è legato al mondo dell'occulto non soltanto dal suo nome, ma per il suo interesse personale che tiene vivo attraverso numerose letture, tra cui anche testi riguardanti la massoneria e la magia.

La bibliofilia gioca un ruolo essenziale nella caratterizzazione del protagonista Svistonov; le sue letture, che spesso servono come materiale per costruire i personaggi, vengono infatti descritte minuziosamente, anche sottoforma di accurati elenchi:

- 1) Recueil de diverses pieces, servants à l'histoire de Henry III roy de France et de Pologne. A Cologne, chez Pierre de Marteau, MDCLXII {Сборник различных пьес, относящихся к истории Генриха III, короля Франции и Польши. Кельн, у Пьер де Марто, 1762 г. (фр.)}. На этой книге был перечеркнутый экслибрис с гербом Д. А. Бенкендорфа; на гербе был девиз: Avec Honneur {С честью (фр.)}.
- 2) Русское Балтийское поморье, вып. 1, издание Ю. Самарина. Прага. 1868.
- 3) Essai critique sur l'Histoire de la Livonie... par C.C.D.V. MDCCXVIII {Критическое эссе по истории Ливонии... 1718 г. (фр.)}<sup>123</sup> (Vaginov 2008: 178).

<sup>120</sup> Puškin e la sua opera costituiscono un importante sostrato di questo romanzo. Tra i numerosissimi riferimenti possiamo ricordare la sua statua, attorno alla quale si radunano giovani studenti, interrogandosi sulla somiglianza o meno della scultura con l'originale, e quindi problematizzando le finalità e i modi dell'arte in generale. Il capolavoro puškiniano L'opera lirica "Evgenij Onegin", viene citata quando-Kuku si irrita per come è stato trasposto nel romanzo di Svistonov.

<sup>121</sup> Trad. It.: "[u]na voce in berretto grigio parlava del fatto che si sarebbe potuto trattare Caino e Abele in modo ironico. La voce col berretto blu raccontava che stava scrivendo un libro sulla morte, dedicato a Puškin, Lermontov, Esenin e altri. La voce con gli occhiali disse con voce da basso che la critica letteraria viene confusa con misure amministrative".

<sup>122</sup> Il Cagliostro sovietico.

<sup>123</sup> Trad. It. (del testo russo): "{Raccolta di varie pièces, relative alla storia di Enrico III, re di Francia e di Polonia. Colonia, da Pierre de Marteau, anno 1762 (fr.)}. Su questo libro c'era un ex-libris barrato con lo stemma di D.A. Bankendorf con la scritta: Avec Honneur {Con onore (fr.)}. 2) Pomor'e Russo Baltico, ed. 1, edizione di Ju. Samarin. Praga. 1868. Saggio critico sulla storia della Livonia ... 1718 г. (fr.)".



A questo punto, si possono trarre sostanzialmente due conclusioni. Per creare i suoi personaggi Svistonov utilizza sia fonti scritte di diversa natura (fanzionali, come i libri, e non, come documenti scritti e ritagli di giornale) sia persone ‘realmente esistenti’. Si crea perciò una sostanziale intercambiabilità del personaggio con il libro. Il risultato sarà dunque non solo un personaggio caratterizzato da una forte intertestualità, in virtù delle fonti a cui Svistonov attinge, ma anche dall’equivalenza tra persona e libro.

I personaggi di Vaginov non si differenziano di molto con quelle sagome che Svistonov immagina di vedere a teatro. È significativo che l’immagine visiva della sagoma venga ripetutamente sfruttata nella costruzione dei personaggi. Kuku, ad esempio, ama mettersi di profilo poiché ritiene che la sua figura ci guadagni in questa posizione; sebbene sembri un gesto del tutto naturale, la postura che Kuku assume ricorda fortemente il modo di mettersi in posa per le *silhouettes* che, a loro volta, altro non sono che una riproduzione grafica bidimensionale della figura umana<sup>124</sup>. Il motivo delle *silhouettes* tornerà più avanti nel libro, nella descrizione di un ballo serale a Toksovo: “В окнах дома, ярко освещенного, видны были силуэты, державшие друг друга в объятиях, медленно идущие”<sup>125</sup> (Vaginov 2008: 213). Inoltre, questo elemento viene ulteriormente tematizzato dai frequenti riferimenti alle macchine fotografiche (Svistonov stesso ne porta una) e al cinema.

Se non sono sagome, i personaggi vengono alle volte presentati come manifestazioni incorporee che aleggiano sulla pagina di un manoscritto:

На бумаге появился Иван Иванович. Самодовольная фигура то здесь, то там мелькала на страницах, то она наслаждалась, сидя на диване, принадлежавшем Достоевскому, то читала в Пушкинском Доме книги из библиотеки Пушкина, то прохаживалась по Ясной Поляне<sup>126</sup> (Vaginov 2008: 220).

Svistonov stesso viene ridotto ad una sorta di *pseudo* quando viene chiamato “кукла”<sup>127</sup> (Vaginov 2008: 217). Lo schiacciamento del personaggio alla pagina che viene costantemente messo in atto in questo romanzo ne suggerisce anche la consistenza, fatta unicamente da carta e inchiostro. La tematizzazione della scrittura e della lettura,

<sup>124</sup> Il termine nacque in Francia nella seconda metà del diciottesimo secolo per indicare una particolare tecnica di ritratto che riproduceva i soli contorni del viso come se fosse un’ombra sfruttando una luce e un telo bianco. Questi ritratti venivano chiamati ‘*profil à la silhouette*’. Peraltro furono particolarmente popolari tra fine Ottocento e inizio Novecento.

<sup>125</sup> Trad. It.: “Nelle finestre della casa, fortemente illuminate, erano visibili delle *silhouettes*, che si tenevano abbracciate l’un l’altra, camminando lentamente”.

<sup>126</sup> Trad. It.: “Sulla carta apparve Ivan Ivanovič. La figura compiaciuta balenava ora qua, ora là sulle pagine, ora si divertiva seduta sul divano, appartenuto a Dostoevskij, ora nella casa di Puškin leggeva libri dalla biblioteca di Puškin, ora passeggiava a Jasnaja Poljana”.

<sup>127</sup> Trad. It.: “bambola”.

unitamente alla caratterizzazione del personaggio attraverso i meccanismi e i prodotti della scrittura stessa, anticipano l'equazione fondamentale che trova massima espressione dieci anni più tardi in *The Real Life of Sebastian Knight* di Nabokov: l'uomo è il libro<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> Vale la pena notare che esiste un altro elemento che accomuna fortemente i due romanzi: il colore viola legato alla pratica letteraria. In quest'opera di Vaginov, infatti, si legge che "Свистонов любил цветы, и фиалки стояли на столе в большом граненом стакане" (Vaginov 2008: 224). Trad. It.: "Svistonov amava i fiori, e delle violette erano sistemate in un grande bicchiere sfaccettato sul tavolo".

## VIII . ANDREJ BITOV – ПУШКИНСКИЙ ДОМ

### VIII. 1. Introduzione

*Пушкинский Дом* [*La Casa di Puškin*, 1978] è un romanzo composto da Andrej Georgievič Bitov<sup>1</sup> (1937-) tra il 1964 e il 1971; esce inizialmente in Unione Sovietica in *samizdat*; seguirà poi la prima edizione datata 1978 per la casa editrice americana Ardis. Negli anni successivi viene pubblicato a puntate; acquisirà una forma definitiva soltanto nel 1987. Tre anni più tardi vincerà il premio come miglior libro straniero dell'anno in Francia, e il premio 'Andrej Belyj' a San Pietroburgo. Queste tre circostanze, ovvero la pubblicazione seriale, i successivi rimaneggiamenti, e la vincita di premi prestigiosi, sono già sufficienti a mostrare la complessità e l'importanza di un romanzo inizialmente nato come un semplice racconto, intitolato "Аут" ("Aut").

Nella sua forma finale, il testo<sup>2</sup> si presenta suddiviso in tre sezioni, dove la seconda sembra essere una variante della prima, mentre la terza procede linearmente con la narrazione degli eventi. All'interno di ogni sezione sono contenuti, oltre ai capitoli, una serie di ulteriori versioni e varianti che offrono alternative alla storia stessa. Inoltre, nell'edizione del 1989 era anche incluso un commento accademico sul romanzo, verosimilmente scritto dal protagonista. Da notare che i titoli dei capitoli sono rielaborazioni di titoli dei classici della letteratura russa<sup>3</sup> e, unitamente alle citazioni poste in apertura, sottolineano il ruolo fondamentale del paratesto nell'interpretazione del testo. Per questa sua caratteristica di forte intertestualità, considerando anche l'alto grado di ironia, *Пушкинский Дом* si è guadagnato il titolo di uno dei più significativi romanzi postmoderni di area russo-sovietica. Inoltre, la vertiginosa

<sup>1</sup> Nato nel 1937, durante l'assedio di Leningrado del '42 viene evacuato assieme alla madre negli Urali, in Uzbekistan (a Taškent). I suoi studi vengono interrotti a causa del servizio militare (1957-1958); quando poi termina il percorso scolastico, viene mandato in missione in spedizioni geologiche (a partire dal 1962). Inizia a scrivere nel 1956, ed entra nell'Unione degli Scrittori Sovietici (Союз Писателей СССР) nel 1965. Appassionato di viaggi, pubblica una serie di memorabili scritti in prosa dedicati ai territori meridionali dell'ex-Unione Sovietica. Nel 2006 vince il premio Bunin per il romanzo *Дворец Без Царя* [*Il Palazzo Senza Zar*, 2005].

<sup>2</sup> Riassumere la trama non è semplice. In breve, si seguono le vicende legate alla vita di Lëva Odoevcev, un giovane studioso discendente da una famiglia di accademici. Il suo rapporto col padre è contrastato, perciò decide di mettersi sulle tracce del nonno, che per anni ha subito la repressione staliniana. Il nonno, inizialmente visto come un modello, rivelerà la vera natura del protagonista in seguito a un duro confronto. Lëva quindi è più simile al padre di quanto pensi. Si seguono poi anche le sue strane vicende amorose e l'amicizia con Mitišat'ev; insieme prenderanno parte all'ultima scena del romanzo in cui il protagonista muore, ma al tempo stesso continuerà a vivere.

<sup>3</sup> Come ad esempio 'Что делать?' ['Che fare?'], che si ricollega naturalmente l'omonimo romanzo di Nikolaj Gavrilovič Černyševskij (1863). Si ricorderà anche la sezione Отцы и дети' ['Padri e Figli'], Turgenev (1862), e 'Герой нашего времени' ['Un eroe del nostro tempo'], titolo del romanzo di Lermontov (1840).

intertestualità combinata ad una struttura decisamente composita hanno posto agli studiosi un problema di genere, che si situa al confine tra *fiction* e critica letteraria.

Alla complessa struttura metafinzionale dell'opera si affianca anche la personalità del narratore-autore, costantemente impegnato a commentare la propria attività creativa, sottolineando la natura secondaria di un testo letterario e le differenze tra mondo finzionale e mondo reale. Come in *Душа Патриота, или Различные Послания Ферфичкину* [*L'Anima del Patriota, o i Vari Messaggi a Ferfičkin*, 1982-1983] di Evgenij Popov, il narratore è apertamente intrusivo, atteggiamento questo che rende ancor più evidente lo *status* di artefatto del suo lavoro. La parte più interessante del romanzo sembra riguardare proprio i commenti sulla finzionalità dei personaggi, alle volte espressi dal narratore-autore, o in altri casi concentrati nelle sezioni intitolate “КУРСИВ мой.—А. Б.”<sup>4</sup> (Bitov 2007: 12), iniziali queste che non possono che riportare alla mente il nome dell'autore, Andrej Bitov.

La rappresentazione del personaggio, problema centrale del romanzo, è accompagnata da un costante riferimento alla caratteristica della liquidità che, oltre ad espandersi capillarmente tramite il frequente uso di sostantivi, aggettivi e verbi nel tessuto testuale [Tab. 1], acquisisce ulteriore stabilità attraverso una frequente associazione dei personaggi all'elemento acquatico. Riflesse negli occhi del protagonista si possono incontrare persone che “всплыли на поверхность его и счастливо болтались в нем, как в теплом море, дождавшись отпуска — умеющие лежать на воде...”<sup>5</sup> (Bitov 2007: 31), o anche una figura senza vita che “именно всплыло, как тело утопленника, на поверхность его памяти”<sup>6</sup> (Bitov 2007: 232). Persino la vita del protagonista è immersa in una sorta di brodo primordiale; le fasi della sua esistenza “проплавали в своем крепостном аквариуме”<sup>7</sup> (Bitov 2007: 114); questa condizione di liquidità, cifra del personaggio bitoviano, consente di discutere le varie costituenti che la compongono, a partire dal nome.

## VIII. 2. Il nome del personaggio

Fin da una prima lettura si noterà che il personaggio di *Пушкинский Дом* è caratterizzato *in primis* dalla scelta onomastica, una scelta che punta alla costruzione di un personaggio impregnato di riferimenti intertestuali. Infatti, se a volte si incontrano i

<sup>4</sup> Trad. It.: “Corsivo mio. A. B.”. Si potrà intuire, da questo titolo, che le sezioni si presenteranno anche in una veste grafica diversa: il testo sarà infatti scritto in corsivo.

<sup>5</sup> Trad. It.: “galleggiava[no] sulla sua superficie e sguazzava[no] felic[i] nelle sue acque come nel mare tiepido delle vacanze estive... galleggiava chi era capace di stare a galla...” (Bitov 1988: 33).

<sup>6</sup> Trad. It.: “galleggiava come il corpo di un annegato sulla superficie della sua memoria” (Bitov 1988: 255).

<sup>7</sup> Trad. It.: “erano passate, galleggiando nel loro acquario-fortezza” (Bitov 1988: 128).

cosiddetti ‘nomi parlanti’, come nel caso degli alunni Neščastlivec<sup>8</sup> e Garik Pokojnov<sup>9</sup>, più di frequente è possibile imbattersi in nomi di persone realmente esistite o in nomi di personaggi noti. Ciò può avvenire anche mediante l’uso di soprannomi, come ad esempio nell’episodio in cui le due Nataše<sup>10</sup> arrivano all’istituto durante la serata in cui Lëva è di guardia, che vengono chiamate rispettivamente Anna Karenina (impersonata dalla celebre attrice sovietica Tat’jana Dorinina<sup>11</sup>) e Audrey Hepburn. La preferenza per un soprannome può essere basata su una somiglianza fisica con personaggi famosi oppure celare significati meno evidenti. Nell’episodio citato sopra, oltre alla ‘Dorinina’ e alla ‘Hepburn’, alla compagnia si unisce anche Gottich, un laureando del filologo Mitišat’ev e ammiratore di Lëva; nella realtà, Boris Pavlovič Gottich era un chimico che per diversi anni aveva lavorato all’istituto di biologia molecolare, l’ ‘Институт Молекулярной Биологии’, che viene menzionato in uno dei passi più significativi del romanzo, in cui i rapporti tra i personaggi vengono paragonati a legami molecolari (Bitov 2007: 237-243).

In questo segmento narrativo è presente la descrizione della serata di gala in cui vengono invitate personalità di spicco come il poeta Evtušenko<sup>12</sup>, l’attore Smoktunovskij<sup>13</sup>, il cosmonauta Gagarin<sup>14</sup>, “люди интересные, как дельфины”<sup>15</sup> (Bitov 2007: 238). Naturalmente, però, le persone reali non possono entrare in mondi finzionali, perciò al loro posto arrivano dei sostituti, pallidi riflessi delle controparti in carne ed ossa: “[н]о в последний момент оказалось, что Евтушенко быть не может, вместо него — пустили поэта Х., и Смоктуновский — не может, а вместо него — Y.,

<sup>8</sup> Derivato dall’aggettivo russo ‘*несчастливый*’, ovvero infelice, scontento (Bitov 1988: 374).

<sup>9</sup> Derivato dall’aggettivo russo ‘*спокойный*’, tranquillo. La traduzione italiana del nome, invece di ricorrere alla semplice traslitterazione di Гарик Покойнов, Garik Pokojnov, propone una versione lievemente modificata, Valja Spokojnov (Bitov 1988: 170). Questa scelta traduttiva sembra arbitraria, alla luce del fatto che anche nell’originale russo il nome è parlante: ‘покойник’, infatti, significa ‘defunto’.

<sup>10</sup> Diminutivo che peraltro allude alla figura della moglie di Puškin Natal’ja Gončarova.

<sup>11</sup> Tatjana Vasil’evna Dorinina (1933-), attrice di cinema e teatro, russo e sovietico, riceve nel 1981 il riconoscimento di ‘Народная артистка СССР’ (‘Artista popolare sovietica’), ultimo di una serie di prestigiosi premi. Da giovane frequentò il teatro Puškin nella natia Leningrado; anche lei, come Puškin, è una sorta di simbolo: i film che interpreta diventano subito classici sovietici, il suo modo di parlare e di acconciarsi i capelli viene imitato dalle ragazze. Le figure femminili che impersona sono caratterizzate da un radicato romanticismo.

<sup>12</sup> Evgenij Aleksandrovič Evtušenko (1933-). Celeberrimo poeta sovietico, raggiunge la notorietà negli anni del cosiddetto ‘Disgelo’. La sua poesia è caratterizzata da una profonda opposizione a tutto ciò che opprime la libertà dell’uomo.

<sup>13</sup> Innokentij M. Smoktunovskij (1925-1994), attore teatrale e cinematografico russo-sovietico. Durante la seconda guerra mondiale combatte per l’armata russa, venendo catturato e detenuto dai tedeschi nel 1943. È nota la sua collaborazione con il regista teatrale georgiano Georgij Tovstonogov (1915-1989), che lo ‘scoprì’. Venne premiato come ‘Artista del Popolo’ nel 1974 e come ‘Eroe del Lavoro Socialista’ nel 1990.

<sup>14</sup> Jurij Alekseevič Gagarin (1934- 1968), astronauta sovietico, noto per esser stato il primo uomo della storia a orbitare intorno alla Terra, il 12 aprile 1961. Per questo motivo, Nikita Chruščëv in persona lo insignì con l’Ordine di Lenin (la massima onorificenza sovietica). Diventa quindi Eroe dell’Unione Sovietica.

<sup>15</sup> Trad. It.: “personaggi interessanti, veri delfini” (Bitov 1988: 261).

и Гагарин — Z”<sup>16</sup> (Bitov 2007: 238). Questa formula “каждый — вместо кого-то”<sup>17</sup> (Bitov 2007: 238), che si riflette anche nel cibo<sup>18</sup>, viene utilizzata non soltanto per i personaggi minori, ma addirittura per il protagonista del romanzo, Lëva, giunto al posto di Šklovskij<sup>19</sup>. Questa sorta di ‘poetica della sostituzione’ viene ulteriormente rafforzata dalla citazione di alcuni versi di una poesia di Aleksandr Kušner:

То ножик — в виде башмачка,  
 То брошка — в виде паучка,  
 То в виде птички — ночничок,  
 То в виде бочки — башмачок.  
 Все вверх тормашками, вверх дном!  
 Какой-то сумасшедший дом!  
 ..  
 ....  
 Предмет кивает на предмет:  
 Вот столик — он же табурет,  
 Вот слоник — он же носорог...  
 Назад! на воздух! за порог!  
 Не жизнь — чудовищный вертеп,  
 Подмен неслыханный притон!  
 Творец метафор, ширпотреб,  
 Как мыслит образами он!  
 Так вот откуда этот вкус  
 К сопоставленью слез и бус  
 И страсть к стихам у продавцов...  
 Домой! от чтений и стихов! (Bitov 2007: 239)<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Trad. It.: “[m]a all’ultimo momento risultò che Evtušenko non poteva intervenire e che al suo posto ci sarebbe stato il poeta X, che anche Smoktunovskij non c’era e al suo posto avevano chiamato Y, e al posto di Gagarin ci sarebbe stato Z.” (Bitov 1988: 262).

<sup>17</sup> Trad. It.: “qualcuno al posto di un altro” (Bitov 1988: 262).

<sup>18</sup> “[в]место икры была семга, а вместо семги — шпроты” (Bitov 2007: 238). Trad. It.: “[a]l posto del caviale c’era salmone e al posto del salmone, sardine” (Bitov 1988: 262). In questo riferimento si può leggere una chiara allusione alla cronica penuria di generi alimentari in epoca sovietica.

<sup>19</sup> (Bitov 1988: 264). Questo riferimento non è di poco conto, poiché crea un importante legame con il formalismo russo, più volte menzionato nel romanzo.

<sup>20</sup> Trad. It.: “È un coltellino e sembra una scarpetta, / È una spilla, ma pare una cagnetta, / Sembra un ombrello, ma è una lampadina, / Pare una botte e invece è una scarpina, / Tutto a rovescio, tutto capovolto! / Quel ch’era bianco adesso sembra nero, / È proprio un manicomio per davvero! // È forse un tavolino? / No, invece è uno sgabello, / Ecco un elefantino, / Ma sembra un somarello: / Non c’è più alcun oggetto / conforme al suo concetto. / E allora: tutti via! / Lontan dal mio cospetto! // Il consumismo crea metafore inaudite / In assurdi prodigi muta le nostre vite. / Intricato coacervo di futili invenzioni: / Prosperano le immagini, fioriscono le finzioni. // Ecco lo sciocco amore per le cose più strane / Che fa paragonare le lacrime a collane, / Ecco perché il mercante brama la poesia / Mentre noi tutti quanti vogliamo scapparne via!” (Bitov 1988: 262-263).

Tuttavia, oltre alle allusioni a persone famose che si sono distinte in campo artistico e scientifico, vi è una serie ben più consistente e significativa di riferimenti intertestuali alla sfera dei prosatori, come risulta particolarmente evidente nel caso dei ‘nonni’ del protagonista.

La figura di Charles Dickens (1812-1870) agisce a livello intertestuale nella caratterizzazione di djadja Dikkens, lo zio Dickens. L’associazione non viene soltanto lasciata intuire al lettore, ma viene esplicitata in un secondo momento: “[д]ядя Диккенс (Дмитрий Иванович Ювашов), или дядя Митя, прозванный Диккенсом лишь за то, что очень любил его и всю жизнь перечитывал, и еще за что-то, что уже не в словах”<sup>21</sup> (Bitov 2007: 33). Il personaggio di carta è quindi legato al vero Dickens non soltanto dal nome, ma anche dalla passione per i suoi scritti e da qualcosa che il narratore non è capace di esprimere a parole.

Il nome reale dello zio Dickens, Dmitrij Ivanovič Juvašov, ricorda a sua volta quello di Daniil Charms, Daniil Ivanovič Juvačëv; come si noterà, il patronimico è lo stesso come pure le iniziali di nome e cognome, quest’ultimo peraltro si differenzia per una sola consonante. Viene perciò stabilito uno stretto legame tra il personaggio di Mitja/Dickens e uno degli autori più originali della letteratura russa novecentesca alla quale il libro tenta chiaramente di congiungersi. Questo sarà tuttavia solamente il punto di partenza per la costruzione del personaggio: oltre al nome, anche l’abbigliamento eccentrico e sorpassato dello zio Mitja ricorda molto la celebre definizione di ‘ultimo dandy Pietroburghese’, attribuita a Charms. Basti pensare che Mitja ama nascondersi dietro ad una “старой, избитой молью, барской шубой”<sup>22</sup> (Bitov 2007: 38).

Un uso dell’onomastica a fini intertestuali per creare una divertente scenetta dal sapore charmsiano si può incontrare ad esempio nel capitolo “Versione e Variante” in cui una donna, la ‘vecchia’ di Odoevceva, stringe una relazione con un tale Puškin, cognome liquidato dal narratore come “всего лишь однофамилец”<sup>23</sup> (Bitov 2007: 99). Rilevante a questo proposito è la relativa nota:

[в] таком совпадении нет ничего анекдотического. У моего приятеля в институте работают: завхоз Гончаров, дворник Пушкин и водопроводчик Некрасов, —

<sup>21</sup> Trad. It.: “[l]o zio Dickens (Dmitrij Ivanovič Juvašëv), o zio Mitja, soprannominato Dickens solo perché era uno scrittore che amava molto e che aveva letto e riletto per tutta la vita, e anche per qualcos’altro che le parole non possono esprimere” (Bitov 1988: 36).

<sup>22</sup> Trad. It.: “vecchia e tarmata ma elegante pelliccia” (Bitov 1988: 41).

<sup>23</sup> Trad. It.: “un caso di semplice omonimia” (Bitov 1988: 111).

однажды он их видел в магазине, соображающими на троих. Любопытно, что Гончаров здесь старше Пушкина по служебному положению”<sup>24</sup> (Bitov 2007: 99).

In realtà, da queste parole traspare un indubbio intento comico, che destabilizza la solida posizione degli scrittori menzionati all’interno del canone letterario russo. Anche in questo caso, i richiami ad un retaggio culturale ormai perso mirano a stabilire un rapporto di parentela tra il comune *homo sovieticus* e la grande tradizione letteraria russa, geneticamente congiunta a questi grandi nomi.

All’inizio del romanzo il protagonista non percepisce alcun legame con i suoi predecessori: la sua identità si limita al solo nome, o meglio al solo diminutivo Lëva, non rispettando la classica struttura russa formata da tre unità: nome, patronimico (che peraltro verrà recuperato più avanti nel romanzo) e cognome. Ma se si ricorda che Lëva è il diminutivo di Lev, l’allusione con Lev Nikolaevič Tolstoj apparirà evidente. Proprio in questo particolare possiamo rilevare l’utilizzo del medesimo procedimento di riduzione che già era stato adottato in precedenza da Charms.

Ma è nella figura del nonno, del capostipite Modest Platonovič Odoevcev<sup>25</sup> che deve essere concentrata l’attenzione. Il nonno infatti, il cui nome per assonanza ricorda la parola ‘maestro’<sup>26</sup>, come nota il protagonista, assume agli occhi del nipote la funzione di un vero e proprio modello<sup>27</sup>. Già nelle primissime parole con cui si apre il romanzo si trova la sottolineatura dell’importanza del cognome: “[в] жизни Лёвы Одоёвцева, из тех самых Одоёвцевых”<sup>28</sup> (Bitov 2007: 17). Questa presentazione del protagonista, che di primo acchito potrebbe dare l’impressione di un’introduzione ‘classica’ del personaggio, insiste proprio sull’appartenenza familiare dell’eroe, indicata con incisività dalla ripetizione del cognome Odoevcev.

Sull’importanza di questa discendenza vengono spese diverse parole, che mettono significativamente in luce l’atteggiamento di Lëva a questo riguardo, facendo emergere un lato negativo del suo carattere:

<sup>24</sup> Trad. It.: “[i]n questa coincidenza non c’è niente di comico. Un mio conoscente lavora in un istituto dove il direttore responsabile si chiama Lermontov [*sic.*], il portinaio Puškin e l’idraulico Nekrasov. Una volta li ha visti tutti e tre nel magazzino che si accordavano per dividersi una bottiglia. Curioso, però, che il Lermontov occupasse un peso gerarchicamente più elevato di Puškin” (Bitov 1988: 111). A proposito della traduzione, non sembra giustificata la sostituzione di Gončarov (che peraltro richiama il cognome della moglie di Puškin) con Lermontov.

<sup>25</sup> A proposito del nonno, si può ricordare l’amico Koptelov, il cui cognome richiama subito alla mente lo scrittore sovietico Afanasij Lazarevič Koptelov (1903-1990), particolarmente famoso all’epoca, artista insignito del premio ‘Государственный премии СССР’ (1979).

<sup>26</sup> “Моэсто, почти Маэстро” (Bitov 2007: 60). Trad. It.: “Moesto quasi Maestro” (Bitov 1988: 66).

<sup>27</sup> “как модель” (Bitov 2007: 47). Trad. It.: “come un modello” (Bitov 1988: 51).

<sup>28</sup> Trad. It.: “La vita di Ljova Odoevzev, proprio quegli Odoevzev” (Bitov 1988: 17).



[с]обственно, и принадлежность его к старому и славному русскому роду не слишком существенна. Если его родителям еще приходилось вспоминать и определять отношение к своей фамилии, то это было в те давние годы, когда Левы еще не было или он был во чреве. А у самого Левы, с тех пор как он себя помнил, уже не возникало в этом необходимости, и был он скорее однофамильцем, чем потомком. Он был Лева<sup>29</sup> (Bitov 2007: 17).

Nel corso del romanzo viene ripetutamente ribadita l'importanza del cognome del protagonista, ad esempio nel capitolo "Versione e Variante" in cui viene presentata la seconda 'variante' del cognome "[ч]то совпадает в обоих вариантах? Прежде всего, нам хочется, сохранить фамилию, намек на родовитость, в далеком и изжитом смысле слова... Почему нам это так важно, мы сами не можем до конца объяснить"<sup>30</sup> (Bitov 2007: 105). Così come viene ribadita l'importanza del nome, procede in parallelo l'evidenziazione del disinteresse di Leva per le sue origini:

[н]ам так же важно, что для Левы это его пресловутое 'происхождение' как бы никакого не имеет значения, что он 'скорее однофамилец, чем потомок', что он как бы вполне современный молодой человек (лучше или хуже нашего замечательного молодого современника — другой вопрос). Но нам важна та скрытая и тайная атмосфера его семьи, которая и делает его существование в некотором роде уникальным<sup>31</sup> (Bitov 2007: 105-106).

La parentela che il personaggio si sforza in tutti i modi di negare, adducendo un caso di mera omonimia, è con il celebre e singolare scrittore ottocentesco Vladimir Fëdorovič Odoevskij (1803-1869). Ultimo discendente di una famiglia nobile la cui genealogia viene fatta risalire ad uno dei più antichi rami della casata dello stesso Rjurik<sup>32</sup>, il principe Odoevskij fu un grande filosofo, scrittore, critico musicale, filantropo e

<sup>29</sup> Trad. It.: "[p]er la verità, il fatto di appartenere a una antica e gloriosa famiglia russa non era per lui molto importante. Ai suoi genitori era capitato di voler accertare o anche solo di ricordare le origini del proprio cognome, ma era accaduto in anni lontani, quando ancora Ljova non c'era o era nel grembo materno. Lui stesso, da quando aveva memoria, non aveva mai sentito questa necessità e si sentiva piuttosto un omonimo che un discendente. Lui era Ljova" (Bitov 1988: 17).

<sup>30</sup> Trad. It.: "[c]he cosa coincide nell'una e nell'altra variante? Prima di tutto il cognome, l'allusione, nell'antico significato del termine, ai nobili natali di Ljova... Non si può spiegare fino in fondo perché questo elemento sia per noi così importante" (Bitov 1988: 118).

<sup>31</sup> Trad. It.: "[d]'altra parte è rilevante che le proprie famigerate 'origini' non rivestano per il nostro eroe il minimo interesse, che egli si consideri 'un omonimo più che un discendente', un giovane del nostro tempo (migliore o peggiore dei suoi eccezionali contemporanei, è un'altra questione). A nostro parere, invece, è particolarmente significativa l'atmosfera misteriosa e segreta della famiglia Odoevzev, quella che rende l'esistenza di Ljova, in un certo senso, unica e singolare" (Bitov 1988: 119).

<sup>32</sup> La stirpe dei Rjurikidi è stata la prima grande dinastia nobile a governare la Russia; la seconda, quella dei Romanov, insediatasi nel 1613, sarà anche l'ultima, essendo stata fisicamente eliminata dalla Rivoluzione. Il padre di Odoevskij, Fëdor Sergeevič è discendente in linea diretta dal principe Michail Vsevolodovič di Černigov, martirizzato nel 1246 dall'Orda d'oro e per questo motivo fatto santo.

pedagogo. Collaborò con Aleksandr Puškin nella redazione della rivista *Современник* [Il contemporaneo] e *Вестник Европы* [Messaggero d'Europa] durante gli anni Trenta. Odoevskij ha inoltre guadagnato il titolo di 'Hoffmann russo' grazie ai suoi fantasmagorici racconti per bambini e per adulti ispirati agli scritti di Ludwig Tieck e Novalis, nonché alla filosofia mistica di Louis Claude de Saint-Martin (1743-1803).

Già nel nome del nonno Modest Platonovič Odoevcev non è difficile cogliere un nesso diretto con il narratore della raccolta *Пестрые Сказки* [Favole Variopinte], l'enigmatico Irinej Modestovič Gomozejko, maestro di filosofia e membro di svariate società di studiosi. Un rapporto stretto che riscontriamo anche tra la costruzione dei personaggi in *Пушкинский Дом* e in alcune storie delle *Favole variopinte*, come ad esempio "Реторта", "L'alambicco". Qui il narratore, dopo una lunga divagazione sull'alchimia e sulla chimica, inizia a descrivere la serata che trascorre ad un ballo; tutto procede nella norma, quando d'improvviso si rende conto che

из отворённой форточкы не шёл свежий воздух, а между тем на дворе было 20 градусов мороза. [...] Я вознамерился разрешить этот вопрос, вытянул шею, заглянул в форточку, смотрю: что-то за нею светится, огонь — не огонь, зеркало — не зеркало, я призвал на помощь все мои кабалистические знания, ну исчислять, расчислять, допытываться и — что же я увидел? За форточкою было выгнутое стекло, которого края, продолжаясь и вверх и вниз, терялись из глаз; я тотчас догадался, [...] вышел в двери — то же стекло у меня перед глазами; обошёл кругом всего дома, высматривал, выглядывал, и открыл, — ¿что бы вы думали? Что какой-то проказник посадил весь дом, мебели, шандалы, карточные столы и всю почтенную публику и меня с нею вместе в стеклянную реторту с выгнутым носом!<sup>33</sup> (Odoevskij 1996: 13).

Il narratore si rende quindi conto di trovarsi, assieme ad altri personaggi, all'interno di un recipiente per un esperimento chimico, per essere distillato. Uscito finalmente dall'alambicco scopre che l'autore di tutta questa macchinazione altro non è che un bambino, o meglio un diavoletto sui cinque anni che, accortosi della fuga del nostro, lo raccoglie con delle "щипцы, которыми обыкновенно энтомологи ловят мошек"<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Trad. It.: "dalla finestrella aperta non entrava aria fresca, anche se fuori c'erano venti gradi sotto zero [...]. Mi proposi di risolvere la questione, allungai il collo, guardai dalla finestrella e vidi qualcosa brillare più in là: sembrava fuoco ma non lo era; sembrava uno specchio, ma non lo era. Chiamai in soccorso tutte le mie nozioni di cabalistica per calcolare, misurare, indagare e, cosa vidi? Oltre la finestrella c'era un vetro convesso, le cui estremità, proseguendo verso l'alto e verso il basso, sparivano dalla vista. [...] Uscii dalla porta e mi trovai davanti agli occhi quello stesso vetro; feci il giro di tutta la casa, guardai, osservai e scoprii – che credete? che qualche buontempone aveva messo tutta la casa, i mobili, i candelieri, i tavoli da gioco e tutto l'onorevole pubblico, me compreso, in un alambicco di vetro con il becco ricurvo!" (Odoevskij 1992: 81-83).

<sup>34</sup> Trad. It.: "pinzette con cui abitualmente gli entomologi catturano i moscerini" (Odoevskij 1992: 87-89).

(Odoevskij 1996: 15) per inserirlo in un dizionario di latino. È proprio a causa dell’inserimento dei personaggi all’interno dei libri che

[м]ногие из этих господ от долгого пребывания в словаре так облепились словами, что начали превращаться в сказки: иной ещё сохранял свой прежний образ, другой совсем превратился в печатную статью, а некоторые из них были ни то, ни сё, получеловек и полусказка...”<sup>35</sup> (Odoevskij 1996: 16).

E dunque, qualora il personaggio entri all’interno di un mondo finzionale, esso perde irrimediabilmente le sue caratteristiche di essere umano; lo stesso narratore riporta le fasi di questa metamorfosi:

представьте себе мой ужас и удивление, когда [...] я почувствовал, что сам начинаю превращаться в сказку: глаза мои обратились в эпитафию, из головы понаделалось несколько глав, туловище сделалось текстом, а ногти и волосы заступили место ошибок против языка и опечаток, необходимой принадлежности ко всякой книге...”<sup>36</sup> (Odoevskij 1996: 16).

Per converso, uscendo da un libro, e quindi dalla dimensione finzionale, il personaggio può riacquistare le sue prerogative umane: “едва я отлепился от бумаги, едва отёр с себя типографские чернила, как почувствовал человеческую натуру”<sup>37</sup> (Odoevskij 1996: 16-17). Tuttavia il racconto riserva proprio nell’epilogo un ultimo colpo di scena:

схватил обронённых сатанёнком моих товарищей, лежавших на земле, и вместо того, чтобы помочь им, рассчитал, что гораздо для меня будет полезнее свернуть их в комок, запрятать в карман и, наконец — — представить их на благорассмотрение почтенного читателя...”<sup>38</sup> (Odoevskij 1996: 17).

<sup>35</sup> Trad. It.: “[m]olti di questi signori, in seguito alla lunga permanenza nel vocabolario, si erano talmente ricoperti di parole, che avevano cominciato a trasformarsi in fiabe: qualcuno conserva ancora il suo aspetto precedente, qualcun altro si era completamente trasformato in un articolo stampato, e alcuni di loro non erano né carne, né pesce: mezzo uomini e mezzo fiabe...” (Odoevskij 1992: 91-93).

<sup>36</sup> Trad. It.: “figuratevi il mio orrore e il mio stupore, quando [...] mi accorsi che stavo anch’io cominciando a trasformarmi in fiaba: i miei occhi si erano tramutati in un’epigrafe, dalla testa erano usciti alcuni capitoli, il tronco era diventato un testo, e le unghie e i capelli avevano fatto posto a errori linguistici e *lapsus calami*, corredo indispensabile di ogni libro...” (Odoevskij 1992: 93).

<sup>37</sup> Trad. It.: “non appena riuscii a scollarmi dalla carta e a ripulirmi dall’inchiostro tipografico, avvertii nuovamente la natura umana” (Odoevskij 1992: 93).

<sup>38</sup> Trad. It.: “afferrai i miei compagni, lasciati cadere dal diavoleto e abbandonati per terra e, invece di aiutarli, pensai che mi sarebbe convenuto assai di più appallottolarli, ficcarli in tasca e, infine... presentarli alla benevola attenzione dello stimatissimo lettore...” (Odoevskij 1992: 93).

Questo finale<sup>39</sup> mette a nudo la funzione intertestuale dei personaggi che passano da un mondo finzionale all'altro, modificando necessariamente quello di arrivo; il gesto irriverente della fuga del personaggio dal controllo del diavoletto/autore, saltando da un livello diegetico all'altro, viene compiuto non solo per instaurare con lui un dialogo, ma soprattutto per iniziare una vita indipendente. Questo senso di 'prigionia' del personaggio si ritrova, ad esempio, nella lunga divagazione sulla condizione delle figure letterarie proposta nell'epilogo di *Пушкинский Дом*. Anzitutto, il narratore si sofferma sulla questione della 'corporeità' del personaggio, che di fatto è impalpabile rispetto alla materialità del corpo umano:

[н]ам скажут, что герой нематериален, фантом, плод сознания и воображения, и поэтому автор не несет перед ним той же ответственности, как перед живым, из плоти и крови, человеком. Как раз наоборот! Живой человек может воспротивиться, ответить тем же, сам причинить нам... в конце концов, на его стороне закон — и я очень несвободен в обращении с инотелесным, чем я, человеком<sup>40</sup> (Bitov 2007: 389).

Il personaggio non solo ha lo svantaggio di essere incorporeo, ma non può nemmeno ribellarsi all'autore, come farebbe una persona reale. Ed è esattamente per questo motivo che l'autore dovrebbe sentire maggior responsabilità nei suoi confronti; un rapporto quello tra autore e personaggio che acquista persino delle connotazioni etiche:

[г]ерой же безответен, он более, чем раб, и отношение к нему дело авторской совести в гораздо большей степени, чем отношения с живыми людьми. Проблему эту можно если и не уподобить, то сравнить с проблемой вивисекции, искони считавшейся проблемой нравственной. Ибо если так остро стоит вопрос отношений с нашими застрявшими на служебной лестнице эволюции меньшими братьями, как-то — кролики и мыши, то почему же не ставить его в отношении собственных подобий? Внешний рисунок проблем чрезвычайно схож<sup>41</sup> (Bitov 2007: 389).

---

<sup>39</sup> Che peraltro funge da 'cornice' a tutti i rimanenti racconti della raccolta.

<sup>40</sup> Trad. It.: “[c]i diranno che l'eroe è immateriale, un prodotto della coscienza e dell'immaginazione e che quindi l'autore, nei suoi confronti, non ha quella responsabilità che avrebbe verso una persona viva, fatta di carne e sangue. È il contrario! Una persona viva può opporsi, replicare, punire a sua volta... Dopotutto ha la legge dalla sua parte... e io sono molto limitato nel comportamento verso una persona con un corpo così diverso dal mio” (Bitov 1988: 426).

<sup>41</sup> Trad. It.: “[m]a l'eroe non può protestare, è peggio di uno schiavo e i suoi rapporti con lui pongono all'autore una questione di coscienza assai più grave di quella che implicano i rapporti con i vivi. È una questione che si può, se non identificare, almeno paragonare alla vivisezione, da sempre considerata una questione etica. Se, infatti, è così drammatico il problema dei rapporti con i nostri fratelli rimasti fermi a lungo la scala dell'evoluzione, come i conigli o i topi, perché allora non porci lo stesso problema nei

Il problema del personaggio in relazione all'autore si pone dunque in termini 'scientifici'; viene persino utilizzato un paragone con la teoria dell'evoluzionismo per tentare di conferire tangibilità a questa entità irrimediabilmente 'leggera'. Viene inoltre menzionato il motivo della schiavitù del personaggio nei confronti dell'autore, una metafora questa che a più riprese ha utilizzato Nabokov per descrivere il rapporto con i suoi '*puppets*'. Inquadrato in questi termini, l'autore avrà una forte responsabilità nei confronti della sua creazione, alla quale deve invece prestar riguardo. Per spiegare che tipo di comportamento è lecito, viene persino scomodato il limite tra la vita e la morte:

[к]ак существует принципиальная качественная граница между мертвым и живым, и то, что можно делать с материалом мертвым (все), нельзя делать с живым, так же качественна граница прошлого и настоящего, и с героем, вступившим, в результате повествования, в настоящее, свое время, нельзя поступать в той же мере беспощадно и жестоко, как с героем, только что существовавшим в прошлом<sup>42</sup> (Bitov 2007: 389).

Il problema del personaggio sembra estremamente serio agli occhi del narratore, che arriva ad appellarsi ad un sistema di giustizia che funziona addirittura meglio che in Inghilterra, nazione presa come modello virtuoso:

[в] какой-нибудь прекрасной стране, еще более прекрасной, чем Англия, вполне могло бы возникнуть Общество охраны литературных героев от их авторов. И впрямь, эта немая череда страдальцев, навечно заточенных в тесные томики, эти бледные, изможденные от бестелесности, навсегда потрясенные своими преступлениями перед идеалами и категориями невинные узники вызывают искреннее сострадание<sup>43</sup> (Bitov 2007: 389-390).

---

confronti di chi è fatto a nostra immagine e somiglianza? Formalmente i due problemi sono molto simili" (Bitov 1988: 426).

<sup>42</sup> Trad. It.: "[c]ome esiste un confine qualitativo di base tra il morto e il vivo, e ciò che si può fare con un materiale morto (cioè tutto) non si può fare con un materiale vivo, ugualmente qualitativo è il confine tra passato e presente e l'eroe che, con la narrazione, è entrato nel presente, che è il suo tempo, non può essere manipolato con la stessa spietatezza e crudeltà dell'eroe che è appena esistito nel passato" (Bitov 1988: 426).

<sup>43</sup> Trad. It.: "[i]n qualche paese meravigliosamente giusto, ancora più giusto dell'Inghilterra, potrebbe nascere una società per la protezione degli eroi letterari, volta a difenderli dai loro autore. E, senza dubbio, questa muta teoria di sofferenti, imprigionati per sempre in soffocanti volumetti, questi carcerati innocenti, pallidi, emaciati fino a diventare incorporei, per sempre tormentati dai propri delitti contro gli ideali e le diverse categorie del genere umano, destano una sincera compassione" (Bitov 1988: 426).

Idealmente, il narratore vorrebbe costituire una società per la difesa di questi ‘poveri innocenti’ che tollerano la loro condizione di prigionia con una sopportazione esemplare. Significativamente, il personaggio risente della sua condizione anche da un punto di vista fisico: è pallido e debole, avrebbe proprio bisogno di prendere un po’ d’aria! In queste parole si può respirare la stessa atmosfera presente nell’*odoevskijano* “Alambicco”, in cui i personaggi possono toccare con mano le pareti che irrimediabilmente li bloccano all’interno del mondo finzionale, rappresentato appunto da questo oggetto da laboratorio.

Bisogna anche aggiungere il fatto che la situazione del personaggio viene peggiorata dalle sofferenze non solo proprie, ma anche altrui. Stoicamente, egli resiste al fianco del suo autore, sostenendolo nei momenti di difficoltà:

[o]ни тем более вызывают сочувствие, что муки их лишь отчасти их собственные муки, а, в значительно большей степени, это муки другого человека, жестокого и несправедливого, к тому же услаждающего себя реальностью и материальностью собственной жизни на стороне, — автора. Отзывчивость героя к мукам их творца, их терпение и терпимость являются беспримерными и абсолютными, наихристианнейшими. Герои вызывают сострадание, но не получают его. И они безропотно несут на себе весь груз чужих моральных, нравственных, этических, гражданских, социальных и каких там еще проблем, которые перекалдывают на их бесплотные плечи писатели, как, в свою очередь, перекалдывает эти же проблемы человечество на плечи писателей. И что бесспорно, что с героев своих автор требует больше, чем с себя в снисходительной практике жизни. По отношению к ним законы возмездия и рока действуют со значительно большей отчетливостью и эффективностью, чем в жизни. Ибо жизнь — это все, а литература все-таки — кое-что<sup>44</sup> (Bitov 2007: 390).

Il fattore temporale sembra giocare in questo frangente un ruolo determinante: se l’uomo è consapevole di ciò che ha vissuto nel passato, di ciò che vive nel presente e, in una certa misura, può avere il controllo del futuro, lo stesso non si può dire del

---

<sup>44</sup> Trad. It.: “[t]anto più che quelle sofferenze sono loro solamente in parte, perché appartengono soprattutto a un’altra persona che, crudele e ingiusta, gode altrove di una propria vita reale e tangibile: l’autore. La pazienza, la sopportazione, la comprensione degli eroi per le sofferenze del loro creatore, sono ineguagliabili e assolute, profondamente cristiane. Gli eroi destano compassione, ma non la ricevono. Senza un lamento portano su di sé il peso dei problemi morali, etici, civili, sociali altrui, trasferiti sulle loro incorporee spalle dagli scrittori, mentre a sua volta il genere umano ha trasferito gli stessi problemi sulle spalle degli scrittori. Certo è che, nella sua indulgente pratica di vita, l’autore pretende dai suoi eroi più che da se stesso. Le leggi dei rapporti umani e del destino agiscono con maggiore chiarezza ed efficacia nei confronti degli eroi che non nella vita. Perché la vita è tutto, ma la letteratura è, tuttavia, qualcosa di particolare” (Bitov 1988: 426-427).

personaggio. Per converso, questa entità non ha idea di che cosa gli spetti, anche se in rari casi potrebbe avere un'intuizione in merito, secondo il narratore:

[т]олько прошлое могло быть прожито тем единственным способом, который оказался, и в отношении прошлого мы снимаем с себя ответственность перед героем. Настоящее же неизвестно и неделимо, и то авторское коварство, при котором мы знаем, что *будет* с нашим героем, никак не может ужиться с чувством справедливости, ибо он этого не знает. Впрочем, иногда, к концу произведения, герой начинает догадываться, что некие прикосновенные к нему силы зла и чьей-то авторской воли подобрали ему художественные детали неизбежности жизни, герой начинает несколько роптать, сопротивляться, иногда даже (счастливый, вдохновенный случай!) ему удастся навязать что-нибудь автору, небольшое, как каприз... но — сойти с ума, если узнать, что осуществление этой верховной воли находится не у Бога, а в частных руках некоего конкретного автора, который к тому же вполне может быть дрянной человек; сойти с ума — узнать, что какой-то конкретный человек вершит с нами, в совершенно неподходящей и не соответствующей воспроизводимым событиям обстановке, своєю рукой нарушает свою и разрушает нашу жизнь; сойти с ума, что кто-то по отношению к нам присвоил себе и рок и судьбу и захватил власть Господа. А это самое страшное бесправие, какое только можно себе вообразить — отсутствие права на Бога<sup>45</sup> (Bitov 2007: 390-391).

La riflessione sul personaggio è talmente seria che si arriva a chiamare in causa addirittura Dio. Proseguendo nel suo discorso sulla infelice condizione del personaggio, che è quasi una cavia da laboratorio, il narratore si sofferma ad elencare una serie di azioni 'umane' compiute dal personaggio. In ottica della presente ricerca paiono preziose le considerazioni che seguono sulla meccanicità dei gesti umani, e sulla loro sostanziale inutilità a livello letterario. Paradossalmente, sono proprio questi gesti mimetici a 'svuotare' il personaggio:

<sup>45</sup> Trad. It.: “[s]oltanto il passato poteva essere vissuto in quell’unico modo in cui è stato vissuto e verso il passato noi decliniamo ogni responsabilità nei confronti dell’eroe. Il presente, invece, è ignoto e la nostra perfidia d’autore, grazie alla quale non sappiamo cosa *accadrà* all’eroe, non può non conciliarsi con un senso di giustizia, perché l’eroe non sa. Talvolta, verso la fine della stesura di un libro, l’eroe comincia a intuire che alcune forze del male, direttamente coinvolte e la forza dell’autore hanno scelto per lui particolari artistici ineluttabili come la vita; l’eroe comincia allora a lamentarsi, a tentare di resistere, qualche volta anche (caso raro e felice) riesce a esercitare una piccola imposizione sull’autore, niente di consistente, un capriccio... ma quando ci si rende conto che l’adempimento di quella volontà superiore non sta in Dio, ma nelle mani di un autore che, inoltre, può essere una persona del tutto abietta, si stenta a crederci; si stenta a crederci quando si viene a sapere che una persona dispone di noi in una forma assolutamente poco vantaggiosa e poco opportuna rispetto agli eventi e, con la propria mano, sconvolge la propria vita e distrugge la nostra; si stenta a credere che qualcuno si sia appropriato del nostro fato, del nostro destino e che abbia sottratto il potere al Signore. E se privare qualcuno di un diritto è sempre grave, ancor più grave è privarlo del diritto a Dio” (Bitov 1988: 427).

[н]евыносимо допустить версию настоящего как вариант будущего — вся авторская развязность летит к чертям... Лева встал. Лева сел, снял шляпу и зажмурился — было солнце. Лежал окурок. Лева сидел в ожидании времени, которое все не шло. У него были: дыхание, сердцебиение... — все это инерция, ибо и мышь без воздуха имеет инерцию, чтобы сняли (успели) колпак. Один лишь герой — живет без времени, тратя всю свою жизнь на готовность к реанимации: умереть ровно тогда, когда к тебе поспеют с помощью...<sup>46</sup> (Bitov 2007: 391).

Oltre alla valutazione sulla condizione profondamente ingiusta del personaggio letterario, che a differenza degli esseri umani generalmente non è in grado di entrare in contrasto con la volontà dell'autore, viene sottolineata, sia in Odoevskij che in Bitov, la sua natura strettamente artificiale e metafinzionale, messa in evidenza non soltanto dal gioco intertestuale, ma anche dalle frequenti allusioni al legame tra i personaggi e il libro in quanto oggetto fisico.

Nelle copiose corrispondenze tra l'opera di Bitov e quella di Odoevskij come rapidamente mostrato nell'analisi di un racconto tratto da *Пёстрые сказки*, si può ritrovare il ricorso dell'autore al concetto di 'Пушкинизм' ['*Puškinismo*'], che Stefano Garzonio commenta in questi termini: "l'opera vive [...] di vita autonoma nel tempo [rispetto a quella dello scrittore] e partecipa attivamente al definirsi epocale della letteratura anche molto tempo dopo la morte dello scrittore" (1999: 31).

L'impatto delle storie di Odoevskij per la letteratura della modernità liquida in Russia sembra essere decisivo; l'autore ritorna ad essere parte della storia letteraria attraverso allusioni e riferimenti più o meno sottili. Inoltre, le sue sperimentazioni determinano la nascita di nuove tecniche, prima tra tutte la costruzione di un nuovo tipo di personaggio. Nel recupero bitoviano di questo importante punto di riferimento letterario viene risanato e rinsaldato il legame con il passato violentemente spezzato dalla Rivoluzione russa prima, e dal perdurare del realismo socialista poi. Similmente, anche numerose altre opere classiche russe vengono riproposte secondo gli stessi schemi come necessario fondamento per l'evoluzione delle strategie finzionali, ma anche per il rinnovamento culturale della civiltà stessa. A questo proposito, Mark Lipoveckij osserva significativamente che

<sup>46</sup> Trad. It.: "[è] insopportabile ammettere una versione del presente come una variante del futuro: la spontaneità dell'autore se ne va in briciole... Ljova si alzò. Ljova si mise a sedere, si tolse il cappello e socchiuse gli occhi: c'era il sole. In terra c'era un mozzicone di sigaretta. Ljova sedeva, aspettando che passasse il tempo, ma il tempo non passava mai. Respirava, gli batteva il cuore... È un procedere per forza d'inerzia, perfino un topo senz'aria si muove per forza d'inerzia prima che gli togliamo (prima che facciamo in tempo a togliergli) l'involucro che gli sottrae l'aria. Soltanto l'eroe vive senza tempo sprecando la propria vita nel prepararsi a resuscitare: per morire proprio quando qualcuno verrà a portargli aiuto..." (Bitov 1988: 427).



кризис в советской культуре 60-80-ых годов парадоксальным образом совмещается с форсированными попытками достроить, завершить в новом историко-культурном контексте и в самом деле очень существенно 'незаконченный проект modernity' (J. Habermas)<sup>47</sup> (Lipoveckij 1997: 121).

In questo senso, “роман Битова пытается средствами метапрозы восстановить разрушенную тоталитарной культурой связь с модернистской традицией”<sup>48</sup> (1997: 123). Le parole di Lipoveckij sembrano dunque suggerire una percezione fluida tra 'postmoderno' e le precedenti esperienze letterarie. Le strategie narrative impiegate per costruire e caratterizzare il personaggio costituiscono quindi un tramite fondamentale attraverso il quale la nuova sensibilità 'postmoderna' vuole riallacciare un legame con il proprio passato. Significativamente, in questo recupero si può leggere un gesto politico, un tentativo di ribellione nei confronti dell'opprimente regime che non consentiva alcuna possibilità di innovazione tecnica.

### VIII. 3. Artificialità.

#### VIII. 3. 1. Artificialità (1). Il legame libro-personaggio

In *Пушкинский Дом* è frequente trovare commenti o descrizioni che costruiscono un legame saldo tra il personaggio e la concretezza del volume stampato. Esemplare, in questo senso, è l'uso dell'onomastica, come nel caso nobile personaggio rispettato da Lëva: Isajja Borisovič Blank. Il cognome dell'uomo, infatti, è evidentemente legato al sostantivo russo 'бланк', che significa documento, questionario, un elemento questo che rimanda alla dimensione tipografica. Questo stretto legame uomo-libro trova inoltre numerose conferme nel romanzo, prevalentemente svincolate dal nesso onomastico.

Partendo dal protagonista, ad esempio, si apprende che il primo libro letto da Lëva è *Отцы и дети* [*Padri e Figli*] di Ivan Sergeevič Turgenev (1862). Questo è un motivo di vanto per il personaggio, fiero di non aver mai letto libri per ragazzi, ma anzi di aver subito cominciato con un grande classico della letteratura russa. Cresciuto in un

<sup>47</sup> Trad. It.: “la crisi nella cultura sovietica degli anni 60-80 in un modo paradossale coincide con i tentativi intensificati di finire di costruire, concludere in un contesto storico-culturale nuovo, un importantissimo 'progetto incompiuto modernity' (J. Habermas)”.

<sup>48</sup> Trad. It.: “attraverso le caratteristiche della metaprosa il romanzo di Bitov tenta di recuperare il legame spezzato della cultura totalitaria con la tradizione modernista”.

ambiente accademico<sup>49</sup>, Lëva si nutre dei libri della biblioteca di famiglia, arrivando a conoscere il nonno Odoevcev, così come altre grandi figure di notevole spessore culturale, attraverso i loro scritti, unica forma ‘materiale’ tramite la quale essi sopravvivono. Incuriosito, Lëva aveva infatti cercato “по букинистам и фондовым залам — достал и прочитал некоторые работы деда”<sup>50</sup> (Bitov 2007: 56). Inoltre, “[д]ед оказался не один, рядом с ним и до него были еще люди — Лева знал о них раньше лишь понаслышке, в обзорно- лекционном порядке, как об искаживших, недооценивших, извративших, недопонимавших”<sup>51</sup> (Bitov 2007: 56). Sarà in questa sorta di *locus amoenus* che il protagonista, protetto dalla familiarità dell’ambiente, si formerà un’idea dell’universo esterno:

[в]нешний мир был тоже книжкой, которых много стояло в библиотеке отца и которые, с молчаливого согласия родителей, разрешалось Лева таскать и почитать тайком. Внешний мир был цитатой, стилем, слогом, он стоял в кавычках, он только что был не переплетен...”<sup>52</sup> (Bitov 2007: 112).

La letteratura diventa in certi momenti un prisma privilegiato per la lettura del mondo: “Лева [...] посмотрел на все скучно, как на читанную в детстве книгу”<sup>53</sup> (Bitov 2007: 51). Similmente, anche alcune conversazioni che sente sembrano ricavate dalle pagine di un romanzo: “[p]азговора, впрочем, Лева тоже почти не помнил, словно где-то что-то когда-то читал такое — и все. Так вдруг испарился смысл...”<sup>54</sup> (Bitov 2007: 340).

La famiglia stessa di Lëva viene presentata come in un romanzo: “[и]х много, и они вместе — большая семья, какие сейчас встречаются лишь в романах”<sup>55</sup> (Bitov 2007: 112); persino la sua infanzia è paragonabile ad un classico, “оно может быть

<sup>49</sup> “этот милый дом был населен многочисленной профессурой” (Bitov 2007: 21). Trad. It.: “quella dolce casa era stata colonizzata da un intero corpo accademico” (Bitov 1988: 21).

<sup>50</sup> Trad. It.: “dai *bouquinistes*, o negli archivi delle biblioteche alcuni lavori del nonno” (Bitov 1988: 61).

<sup>51</sup> Trad. It.: “[i]l nonno non era solo: accanto a lui e prima di lui c’erano altri. Ljova sapeva della loro esistenza per averli sentiti citare in quelle rassegne che si fanno nelle lezioni universitarie, come coloro che avevano alterato, sottovalutato, deformato, non capito” (Bitov 1988: 61).

<sup>52</sup> Trad. It.: “[i]l mondo esterno era anche quello dei libri e, nella biblioteca del padre, ce n’erano molti che Ljova poteva, con il silenzioso consenso dei genitori, prendere e leggere di nascosto. Il mondo esterno era una citazione, uno stile, una sillaba, era tra virgolette, e gli mancava soltanto la rilegatura...” (Bitov 1988: 126).

<sup>53</sup> Trad. It.: “Ljova [...] [g]uardava tutto svogliatamente come si sfoglia un libro già letto nell’infanzia” (Bitov 1988: 55).

<sup>54</sup> Trad. It.: “Ljova, però, non ricordava bene nemmeno quella conversazione, era come se una volta avesse letto qualcosa del genere da qualche parte, e basta. Il significato era evaporato improvvisamente” (Bitov 1988: 371).

<sup>55</sup> Trad. It.: “[s]ono in tanti e sono insieme, una grande famiglia di quelle che adesso si trovano solo nei romanzi” (Bitov 1988: 126).

переплетено в томик”<sup>56</sup> (Bitov 2007: 112). Anche le incursioni nella biblioteca di suo padre putativo, lo zio Dickens, diventano momenti di crescita e formazione: nel suo studio Lëva legge una monografia su Beardsley, *Afrodite, L’Atlantide, Il berretto verde*. È un’immagine consueta quella dello zio Dickens lettore, impressa fotograficamente nella memoria del protagonista che, cercando di accedere al suo studio, lo ritrovava intento alla lettura di

толкового словаря Даля, или ‘Холодный дом’, или ‘Война и мир’, — и так он был хорош, как можно было его любить [...], что Леве всегда по-детски казалось, что он читает другую ‘Войну и мир’, чем все люди, не в том смысле, что по-своему ее прочитывает, а что действительно у него другая книга под названием ‘Война и мир’, с другой тоже Наташей, другим Болконским, тоже Толстого, но другого Толстого... И это правда: не могла она быть той же самой<sup>57</sup> (Bitov 2007: 39).

Il legame del personaggio con il libro è in questo caso decisamente particolare: quasi fosse un oggetto magico, capace di mutare radicalmente le proprie caratteristiche, il libro sembra uscire modificato dall’incontro con il personaggio letterario. Alla morte dello zio Mitja, però, la sorella decide di portare via tutti i suoi averi. Significativamente, lascerà a Lëva le carte e le opere di Dickens, intitolate “Poesie” e “Novelle”, nonché la copia dell’*Atlantide* che il protagonista era riuscito segretamente a sottrarle. In seguito, la lettura degli scritti di Dickens causa una reazione negativa nel giovane, paragonabile soltanto alla caduta di un idolo, la “крушени[e] старого образа”<sup>58</sup> (Bitov 2007: 132).

Anche il nonno Odoevcev viene caratterizzato dai suoi scritti, come il *Viaggio in Israele (Notte di un goy)*<sup>59</sup>. Tuttavia, la reazione di Lëva verso l’opera del nonno sarà ben diversa: se prima di morire la figura del capostipite Odoevcev era sempre più frequentemente associata a citazioni, nonché alle ristampe dei suoi lavori e ad un’ipotetica edizione della sua *opera omnia* in un unico volume<sup>60</sup>, dopo il trapasso diviene una sorta di culto personale attorno al quale si muoveranno figlio e nipote, intenti a recuperare informazioni da archivi, lettere e dai testi<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Trad. It.: “che si potrebbe rilegare in un volumetto elegante” (Bitov 1988: 126).

<sup>57</sup> Trad. It.: “un volume del dizionario Dal’ oppure *La casa fredda o Guerra e pace*. Era così bello, così carino e facile da amare [...] che a Ljova sembrava sempre, puerilmente, che leggesse un altro, un diverso *Guerra e pace*. Non nel senso che lo zio Dickens leggesse a modo suo, ma che veramente fosse in possesso di un altro libro dal titolo *Guerra e pace*, con un’altra Nataša, un altro Volkonskij, sempre di Tolstoj, ma di un altro Tolstoj. E questo è vero: non poteva essere lo stesso *Guerra e pace*” (Bitov 1988: 42).

<sup>58</sup> Trad. It.: “frantumarsi di un’antica immagine” (Bitov 1988: 148).

<sup>59</sup> (Bitov 1988: 156).

<sup>60</sup> (Bitov 1988: 113).

<sup>61</sup> (Bitov 1988: 114).

Similmente, parlando di Lëva il narratore si riferisce di frequente agli articoli che il giovane ha scritto ma mai pubblicato, “Три пророка” (“I tre profeti”), in cui confronta le poesie “Il profeta” di Puškin, “Il Profeta” di Lermontov e “Follia” di Tjutčev; “Опоздавшие гении” (“I geni ritardatari”) e “Середина контраста” (“Il centro del contrasto”), che si concentra in particolare sul puškiniano *Медный Всадник, Il Cavaliere di bronzo*. Il narratore afferma addirittura di aver fisicamente visto il primo scritto di Lëva in occasione di una sua visita all’istituto Puškin e, dopo averlo esaminato, conclude dicendo che l’articolo non parla di questi tre autori, bensì dell’esperienza personale di chi scrive. Significativo è il fatto che sulla base di queste opere mai pubblicate si forma la reputazione di Lëva<sup>62</sup>.

Persino il suo amico-nemico Mitišat’ev viene identificato con un articolo in procinto di uscire per la *Правда (Pravda)*, “Уверенность в собственном враге”<sup>63</sup>, “Fiducia nel nemico”<sup>64</sup>.

Dunque, l’identificazione reiterata del personaggio con ciò che scrive costituisce uno dei nodi centrali del pensiero che Bitov ha in comune con Nabokov, ovvero l’intima eguaglianza tra uomo e libro tematizzata nel 1941 in *The Real Life of Sebastian Knight*. In *Пушкинский Дом* l’eco del pensiero nabokoviano è chiarissima: “стиль есть отпечаток души столь же точный, столь же единичный, как отпечаток пальца есть паспорт преступника”<sup>65</sup> (Bitov 2007: 135). Non a caso, in una sublime sintesi finale, si avrà la completa fusione del personaggio con la casa Puškin, dunque con il romanzo stesso: “Лева ощутил большое и легкое пространство своего тела. Оно было сейчас — весь этот ДОМ. Озаренный, плыл он сейчас в ночи, как прекрасный корабль, прорезая общий бесшумный мрак”<sup>66</sup> (Bitov 2007: 331).

### VIII. 3.2 Artificialità (2). Il commento autoconsapevole nei confronti del personaggio

Lo stretto nesso simbiotico che unisce il personaggio al libro nella sua forma materiale suggerisce un trattamento di tipo ‘antimimetico’ del soggetto narrativo; una

<sup>62</sup> (Bitov 1988: 135).

<sup>63</sup> (Bitov 2007: 229).

<sup>64</sup> (Bitov 1988: 251). Il titolo di quest’opera è decisamente significativo: il protagonista, infatti, viene sempre tradito dall’amico.

<sup>65</sup> Trad. It.: “[L]o stile è un’impronta dell’anima esatta e unica come l’impronta del dito è il passaporto del criminale” (Bitov 1988: 150). Si confronti questa affermazione con una rilasciata da Nabokov in un’intervista del 1967 ad Alfred Appel: “The writer’s art is his real passport. His identity should be immediately recognized by a special pattern or unique coloration” (Nabokov 1973: 63).

<sup>66</sup> Trad. It.: “Ljova avvertiva la grandezza e la leggerezza del proprio corpo. In quel momento il suo corpo era tutta la CASA che illuminata vagava nella notte come una nave meravigliosa fendendo le tenebre silenziose.” (Bitov 1988: 360).

simile funzione viene svolta dalle riflessioni di stampo metafinzionale associate al personaggio, che in un rapporto indirettamente proporzionale vanno a minarne la verosimiglianza accrescendo al contempo la partecipazione del lettore, costretto continuamente a confrontarsi con la natura testuale del personaggio. Ne risulterà dunque un personaggio fasciato nelle bende del commento autoriale, i cui fili vengono mossi non per volontà propria ma per un volere superiore, come si può notare già dalle prime pagine del romanzo:

[в] жизни Левы Одоевцева, из тех самых Одоевцевых, не случилось особых потрясений — она, в основном, протекала. Образно говоря, нить его жизни мерно струилась из чьих-то божественных рук, скользила меж пальцев. Без излишней стремительности, без обрывов и узлов, она, эта нить, находилась в ровном и несильном натяжении и лишь временами немного провисала<sup>67</sup> (Bitov 2007: 17).

Con il dipanarsi della narrazione vengono plasmati con chiarezza gli eventi che influenzano la vita dell'eroe che, essendo un'entità sostanzialmente passiva, non può opporsi al destino che qualcun altro ha disegnato per lui:

[и] если рассказ был начат с красивой фразы, как Левина нить мерно струилась из чьих-то божественных рук, то с какого-то момента это божественное существо, как нам кажется, то ли утомилось, то ли просто уснуло, замороженное мерным и однообразным мельканием Левиной нити без узелков и обрывов, и клубок как бы вывалился из его рук, и нить, разматываясь, стала падать кругами на воображаемый пол, петля за петлей, как на тех детских картинках, где уснула бабушка и котенок играет ее клубком. Не хватает, правда, котенка. Но можно с успехом принять за него Левину первую и вечную любовь или его друга-врага Митишатьева как некий собирательный образ, воплощающий собой некую силу, Леве противостоящую<sup>68</sup> (Bitov 2007: 158).

<sup>67</sup> Trad. It.: “[l]a vita di Ljova Odoevzev, proprio quegli Odoevzev, non era stata turbata da nessun avvenimento sconvolgente; scorreva e basta. Metaforicamente si può dire che il filo della sua vita fluisse in maniera regolare, scivolando tra le dita di mani divine, senza irruenza, senza nodi o strappi, con una tensione uniforme e non troppo forte, che solo ogni tanto si allentava un po’” (Bitov 1988: 17).

<sup>68</sup> Trad. It.: “[e] se il racconto era cominciato con quella bella frase in cui si diceva che il filo della via di Ljova fluiva in maniera regolare, scivolando tra le dita di mani divine, allora bisognerà aggiungere che, a partire da un certo momento, appare come se questa divina creatura si fosse stancata, o semplicemente addormentata, intontita dal regolare e monotono svolgersi di quel filo senza nodi e senza rotture e il gomito, all'improvviso, le fosse caduto dalle mani, e il filo, srotolandosi, avesse cominciato ad avvolgersi in cerchi, sul pavimento immaginario, spira dopo spira, come in quei quadretti per bambini, dove la nonna è addormentata e il gattino gioca con il gomito. Veramente il gattino manca. Ma lo si può sostituire facilmente con il primo ed eterno amore di Ljova, oppure con il suo amico nemico Mitišat'ev, come una sorta di immagine unica che incarna una forza contrapposta a Ljova” (Bitov 1988: 173).

In alcuni casi, l'autore interviene apertamente nel corso degli eventi, aiutando il protagonista nelle sue azioni, dalle più materiali, come il trasporto di un vetro per una finestra, ad altre più astratte, come può essere il suo percorso professionale:

[o]птимистическая воля автора переводит Леву на берег его учреждения, она же не позволяет ему разбить стекла в конце героического пути, что он, без нас, наверняка бы проделал. От невыносимости продолжать автор скалтурит сейчас для Левушки удачу<sup>69</sup> (Bitov 2007: 371).

Seguendo poi il percorso della lastra di vetro, si giungerà alla fine del romanzo, in cui l'autore decide nuovamente di ribadire il suo ruolo di demiurgo e di *deus ex machina*<sup>70</sup>: “[н]о это же, на самом деле, я, я вставил ему стекла! Ночью, как фея, выткал волшебное полотно... Он выкрутился, и глава написана”<sup>71</sup> (Bitov 2007: 373).

La percezione della veste umana del personaggio si perde ulteriormente in occasione dei commenti metafinzionali e autoconsapevoli che il narratore inserisce, spezzando il filo del suo racconto. Ciò accade, ad esempio, nel commento sulla scelta del mestiere da assegnare al personaggio, una selezione questa che deve essere attentamente valutata alla luce delle caratteristiche dell'epoca se vuole essere credibile:

[в]ообще выбор профессии для интеллектуального героя — есть профессиональное затруднение романиста. Если ты хочешь, чтобы герой ходил, видел, думал, переживал, — то какая же профессия в наше время позволяет иметь время на это? Ночной сторож? Но он приобретает черты непризнанного гения, как только автор пытается вложить ему в голову мысли отчасти интеллигентные. Так сказать, ‘правда жизни’ сразу пострадает при таком неудачном выборе. Вот и возникает перемежающаяся лихорадка дела<sup>72</sup> (Bitov 2007: 254-255).

<sup>69</sup> Trad. It.: “[l]’ottimistica volontà dell’autore trasporta Ljova sull’altra riva, gli impedisce di rompere i vetri al termine dell’eroico percorso, come, senza di noi, egli avrebbe senz’altro fatto. Vista la nostra insofferenza a proseguire, l’autore inventerà ora per Ljovuška un *successo professionale*” (Bitov 1988: 405).

<sup>70</sup> C’è inoltre un’eco della situazione tipica della fiaba dove la fanciulla deve tessere una preziosa tela in una notte per poter ottenere qualcosa. La metafora della tela si riferisce chiaramente alla ‘trama’ del racconto; l’immagine è peraltro rafforzata dal verbo ‘выкрутился’.

<sup>71</sup> Trad. It.: “[m]a ero stato proprio io, io, a mettergli i vetri alle finestre! Di notte, come una fata, ho tessuto una tela magica... Ljova si è liberato e il capitolo è stato scritto” (Bitov 1988: 407).

<sup>72</sup> Trad. It.: “[l]a scelta della professione di un eroe intellettuale è sempre una difficoltà professionale per il romanziere. Se si vuole che l’eroe cammini, veda, pensi, viva, soffre, qual è la professione che consente, oggi, di trovare il tempo per queste attività? La guardia notturna? Ma l’eroe acquisterebbe i tratti del genio non riconosciuto non appena l’autore cercasse di introdurre nella sua mente qualche pensiero vagamente sofisticato. ‘La verità della vita’ soffre immediatamente di questa scelta infelice. Sorge così la febbre intermittente della creatività” (Bitov 1988: 279).

Qualora vengano meno le condizioni per rendere verosimile un eroe subentra la fantasia, una creatività irruente come unica via di fuga dalle mediocrità della scrittura. Nel caso di *Пушкинский Дом*, questo impulso viene impiegato per una resa non mimetica del personaggio, del quale non si ha nemmeno una descrizione completa: “сам Лева... лишь косым лучом сквозь случайную щель — край уха и глубокая тень под подбородком, — обошлись без портрета”<sup>73</sup> (Bitov 2007: 128). Si contravviene consapevolmente alle regole della presentazione realistica del personaggio: dell’eroe, infatti, si hanno davvero poche informazioni, soprattutto nella prima parte, come constatata amaramente anche il narratore ammettendo di aver rivolto la sua attenzione ad altri personaggi, trascurando di conseguenza il suo protagonista:

[и]так, рассказав все, мы ничего не рассказали. Мы рассказали все, что могли, об ‘отцах’, и почти ничего — о ‘детях’<sup>74</sup>. Те герои, о которых мы успели рассказать, умерли, а главные герои той главы, которую мы наконец собрались писать — все еще отсутствуют<sup>75</sup> (Bitov 2007: 128).

L’effettiva assenza di informazioni riguardo all’aspetto fisico o caratteriale del personaggio, sottolineata qui proprio dall’uso del verbo ‘отсутствуют’ (‘sono assenti’, ‘mancano’) si accompagna anche ad una carenza di informazioni sulle fasi della sua crescita, che vengono liquidate come se fossero semplicemente i capitoli di un libro:

[е]сли бы мы поставили перед собой более подробную задачу — написать знаменитую трилогию ‘Детство. Отрочество. Юность’ нашего героя, то встали бы перед определенным рода трудностями. Если кое-что помнил Лева из ‘Детства’: переселение народов — в пять лет, подглядывания, подворывания, подголаживания, драки, несколько избушек, теплушек и пейзажей, — из всего этого можно было бы воссоздать некую атмосферу детского восприятия народной драмы, даже придать этой атмосфере плотность, насытив ее поэтическими испарениями босоногости, пятен света и запахов, трав и стрекоз [...]; если отчетливо и подробно, уже на наших глазах, прошла его ‘Юность’, и ей мы еще посвятим... то об ‘Отрочестве’ Лева почти ничего не помнил, во всяком случае, помнил меньше всего, и мы бы имели затруднения, как теперь принято говорить, ‘с информацией’. Мы могли бы лишь подменить эти его годы историческим фоном, но не будем этого

<sup>73</sup> Trad. It.: “lo stesso Ljova... è solamente un raggio obliquo attraverso una fessura occasionale, l’estremità di un orecchio e un’ombra scura sotto il mento: siamo riusciti perfino a fare a meno di dare un ritratto del nostro eroe” (Bitov 1988: 143).

<sup>74</sup> Si può leggere, in queste parole, un riferimento a Turgenev.

<sup>75</sup> Trad. It.: “[e] così, pur avendo raccontato tutto, non abbiamo raccontato niente. Abbiamo detto tutto quello che abbiamo potuto sui ‘padri’ e non abbiamo detto quasi niente sui ‘figli’. Quei personaggi dei quali abbiamo fatto a tempo a parlare sono morti, e i protagonisti del capitolo che ci accingiamo a scrivere adesso non hanno ancora fatto la loro prima comparsa” (Bitov 1988: 143-144).

делать: столько, сколько нам здесь понадобится, известно уже всем. И так, отрочества у Левы не было — он учился в школе. И он окончил ее<sup>76</sup> (Bitov 2007: 25-26).

Nelle sue riflessioni sulla strutturazione del romanzo, l'autore considera problematiche legate ai generi letterari, giustifica le sue scelte facendo credere che il personaggio stesso avesse davvero pochi ricordi di determinati periodi della sua vita. Similmente accade per la descrizione di altre scene, nelle quali l'autore riscontra un problema oggettivo nello sviluppo del suo personaggio; non ritenendolo in grado di capire determinati eventi, l'autore decide di eliminare una narrazione già promessa e annunciata perché gli costerebbe troppo sacrificio tecnico:

*то, что с ним произошло в этой сцене и чему он был свидетелем и участником, пока еще, по достигнутому им развитию, не может быть ни узнано, ни расслышано, ни понято им, то растягивать в последовательное изображение то, как он не понял, не услышал и не увидел, является и слишком сложной технически и слишком технической задачей*<sup>77</sup> (Bitov 2007: 69).

In simili frangenti si fa ricorso ad una tecnica tipicamente bitoviana<sup>78</sup>: l'informazione viene regolarmente rimandata, creando una certa aspettativa nel lettore desideroso di sapere di più sull'eroe; questo *climax* però cala vertiginosamente proprio nel momento in cui si riceve l'informazione che, al contrario della ricchezza espositiva con la quale si presenta il narrato precedente, risulta particolarmente scarna. Come una lama tagliente, l'informazione agognata taglia la pagina, spiazzando il lettore e mettendo in luce una sorta di disinteresse charmsiano per le vicende del suo personaggio. Anche nel

<sup>76</sup> Trad. It.: “[s]e ci fossimo riproposti di scrivere la famosa trilogia sull’*Infanzia*, l’*Adolescenza*, e la *Giovinchezza* del nostro eroe, avremmo incontrato molte difficoltà e di un genere specifico. Ljova ricordava qualcosa della sua Infanzia: la migrazione dei popoli a cinque anni, le sue tentazioni a sei, l’insufficienza del cibo, le risse, qualche piccola isba, un carro merci riscaldato e alcuni paesaggi. Forse si sarebbe potuta creare una certa atmosfera, ricavarne la percezione infantile del dramma popolare e conferire consistenza all’insieme, impregnandolo delle poetiche esaltazioni di nudità di piedi, di macchie di luce e di odori, di erba e di libellule. [...] La Giovinchezza di Ljova, al contrario, è trascorsa chiara e ricca di particolari anche per noi... Invece della sua Adolescenza Ljova non ricordava quasi niente, o comunque meno che del resto della sua vita, e le nostre difficoltà nel parlarne consisterebbero, come si usa dire adesso, «nel problema dell’informazione». Forse potremmo sostituire quei suoi anni con l’ambientazione storica, ma quel tanto che è necessario alla nostra narrazione è già noto a tutti. Ljova non ebbe adolescenza. Frequentò la scuola fino all’esame di maturità” (Bitov 1988: 27). In questo passo sono chiari i riferimenti a Tolstoj e alla sua trilogia autobiografica. Si possono anche leggere echi nabokoviani, se si pensa al concetto di sostanziale inconoscibilità del personaggio.

<sup>77</sup> Trad. It.: “il suo livello di sviluppo non è ancora tale da consentirgli di riconoscere, sentire o capire quel che gli accade nella scena di cui è, insieme, testimone e partecipe. Sarebbe allora un compito tecnicamente troppo complesso e anche troppo tecnico prolungare la descrizione di lui che non capisce, non sente, non vede” (Bitov 1988: 77).

<sup>78</sup> Il fenomeno della delusione dell’aspettativa era stato già studiato dai formalisti russi.



punto in cui ci si aspetta di leggere la descrizione della seconda variante della famiglia di Lëva, dopo una serie di considerazioni, l'autore dichiara di non poterlo fare per pura svogliatezza:

[т]ем более что было уже обронено некое обещание, произведен намек, что, 'возможно, другая совсем семья у нашего героя', имелся в виду 'второй вариант семьи Левы Одоевцева, такой вариант, в результате которого опять получится ровно такой же герой'. Далее следовало неискреннее извинение за неудачность выбора самого героя в герои. Но мы не очень убеждены, что каждое свое обещание следует с непременной последовательностью выполнять. Может, иной раз лучше не упорствовать ('не упырствовать', как говаривал дядя Диккенс), а пропускать. Тем более что мы отнеслись к повествованию с большим 'упорством', чем ожидали. Нам, короче, не хочется излагать сейчас — 'второй вариант'<sup>79</sup> (Bitov 2007: 105).

L'atteggiamento che traspare da questo passaggio ricorda molto quello dei narratori di Daniil Charms, che per disinteresse o altre esigenze più urgenti abbandonano la narrazione e, di conseguenza, la costruzione del proprio personaggio.

Lo stesso trattamento utilizzato per l'eroe viene riservato anche agli altri personaggi, che sono gestiti come se fossero pedine di un gioco: "[о]днако предполагать примирение Левы с Митишатьевым так трудно, так не хорошо, что лучше пусть маску принесет та же Альбина"<sup>80</sup> (Bitov 2007: 372). A partire dalla modalità con cui vengono introdotti anche i personaggi secondari viene provocato nel lettore un senso di straniamento, che lo rende consapevole del fatto di trovarsi non davanti ad una persona reale, ma ad un'entità finzionale: "[к]то бы знал, до чего мне неохота вводить сейчас Бланка!.. Но — поздно: он войдет..."<sup>81</sup> (Bitov 2007: 305). Se per Blank questa formalità viene sbrigata presto, la comparsa dello zio Dickens si rivela più elaborata, principalmente perché la sua figura fungerà da specchio<sup>82</sup> per tutti gli altri personaggi: "[т]ут и объявляется старик-пьяница, о котором мы помянули

<sup>79</sup> Trad. It.: "avevamo già detto vagamente che 'forse il nostro eroe aveva un'altra famiglia, completamente diversa dalla prima', ci era cioè sfuggita la promessa di 'una seconda variante della famiglia di Ljova Odoevzev' che desse come risultato o stesso eroe (avevamo aggiunto qualche scusa poco sincera per la scelta infelice dell'eroe tra gli altri personaggi). Non siamo però convinti che una promessa vada mantenuta in ogni caso, a volte è meglio non insistere [...] e lasciar perdere. Tanto più che abbiamo già 'insistito' con la narrazione più di quanto ci aspettassimo. In breve: adesso non abbiamo voglia di esporre la 'seconda variante'" (Bitov 1988: 118). In realtà poi ne parla nelle pagine subito successive.

<sup>80</sup> Trad. It.: "[s]upporre, tuttavia, una riconciliazione tra Ljova e Mitišat'ev è difficile e sbagliato, quindi è meglio che sia Al'bina a riportare la maschera" (Bitov 1988: 406).

<sup>81</sup> Trad. It.: "[n]essuno può sapere fino a che punto non avrei voglia adesso di introdurre nel romanzo il personaggio di Blank...! Ma è troppo tardi: Blank entrerà..." (Bitov 1988: 330).

<sup>82</sup> Non a caso, il primo oggetto che gli viene associato è uno specchio (Bitov 1988: 34).

вскользь. О нем бы и рассказывать ни к чему, если бы не отразились в нем по-своему все участники”<sup>83</sup> (Bitov 2007: 31).

Dopo una prima presentazione, anche la descrizione dello zio Dickens da giovane riesce a produrre un effetto di irrealità: “[э]тот ветеран моды, этот леденцовый солдатик Истории, почему-то так и не рассосавшийся на ее языке, обозначил позавчерашний вкус...”<sup>84</sup> (Bitov 2007: 28). In seguito, in occasione di una descrizione più approfondita del personaggio, sembrano rimanere intatte le medesime caratteristiche ‘antimimetiche’ che ne sottolineano l’artificialità, collegandolo ancora una volta alla dimensione scrittoria:

[и] этот синий в редкую полоску, болтавшийся на сухом теле, как блуза, отсталый довоенный костюм, который все эти годы будто пролежал в сундуке сложенный в четыре раза, как письмо, и сохранил прежде всего именно эти четыре, накрест, складки<sup>85</sup> (Bitov 2007: 32).

L’eccezionalità di questa figura viene inoltre evidenziata dal fatto che, in virtù della sua maniacale igiene personale, non emette nessun odore, cosa impossibile in natura<sup>86</sup>; si dice anche che dà l’impressione di essere “высушен и миниатюрен”<sup>87</sup> (Bitov 2007: 33). Egli sembra anche non compiere azioni indispensabili nella vita quotidiana, come dormire o mangiare; i suoi unici gesti di sopravvivenza sono legati all’elemento acquatico: “[к]азалось, он вообще не отправлял никаких нужд: не спал, не ел, не что-нибудь еще. [...] Сам он только пил и мылся”<sup>88</sup> (Bitov 2007: 38).

Questo personaggio-relitto venuto dal passato assumerà in un determinato punto della narrazione la funzione di padre putativo di Lëva. Significativamente, alcuni elementi presenti nella sua descrizione fisica rafforzano l’idea di una componente charmsiana nella costruzione di questo personaggio. Si tratta quindi di un’analogia non solo con i procedimenti charmsiani di costruzione del personaggio e dell’azione, ma anche con l’autore stesso e la sua biografia. Ad esempio, il riferimento al baule porta alla mente il modo attraverso il quale sono sopravvissute le opere di Charms, che si dice siano state

<sup>83</sup> Trad. It.: “[f]a a questo punto la sua comparsa quel vecchio ubriacone di cui abbiamo parlato di sfuggita. Di lui non ci sarebbe niente da dire se, a modo loro, non si riflettessero nella sua vita tutti i personaggi” (Bitov 1988: 33).

<sup>84</sup> Trad. It.: “[q]uesto veterano della moda, questo soldatino di zucchero, che per qualche motivo non si era sciolto sulla lingua della Storia, era lì a indicare il gusto dell’altroieri...” (Bitov 1988: 30).

<sup>85</sup> Trad. It.: “[q]uel vecchio vestito di blu di prima della guerra, a righe larghe, che danzava attorno al suo corpo magro, e che sembrava dovesse esser rimasto tutti quegli anni sul fondo di un baule, piegato in quattro, come una lettera, perché ancora si vedevano le quattro pieghe a forma di croce” (Bitov 1988: 35).

<sup>86</sup> (Bitov 1988: 35, 41-42).

<sup>87</sup> Trad. It.: “rinsecchito e miniaturizzato” (Bitov 1988: 35).

<sup>88</sup> Trad. It.: “[s]embrava che non avesse nessun tipo di necessità: non dormiva, non mangiava e non faceva altre cose. [...] Non faceva che bere e lavarsi” (Bitov 1988: 41).

messe in salvo in una valigia dall'amico filosofo Druskin; si ricorderà anche che Charms passò i suoi ultimi anni in maniera tragica, senza cibo, morendo infine, probabilmente, per malnutrizione, in prigionia. Ritorna altresì l'elemento dell'abbigliamento eccentrico, che ricorda senza ombra di dubbio quella definizione di 'ultimo dandy di Pietroburgo' affibbiata a Charms di cui abbiamo già accennato. Infine, il legame con Charms viene rafforzato ulteriormente da una considerazione del narratore sulle incredibili capacità affabulatorie di Mitja:

[д]ядя Митя, очерк души, прямо скажем, несчастый, создавал рядом с собою факт простым словоупотреблением. И Лева заглатывал слюну, ощущая во рту металлический вкус подлинности: было, было, однако, все это было. Будто сам дядя Митя своей редкостью и небывалостью, своим исключительным (в смысле исключения) примером подчеркивал значительно большую реальность и возможность даже самых удаленных, даже самых невозможных вещей<sup>89</sup> (Bitov 2007: 39-40).

Il vincolo del personaggio con un tempo passato, e con una determinata espressione culturale, è quindi saldo, "[д]ядя Митя тоже будто привержен ушедшему времени, золотой поре"<sup>90</sup> (Bitov 2007: 43).

La materia artificiale di cui si compone l'identità dello zio Dickens è dunque riconducibile ad una miscela di intertestualità legata alle ombre letterarie del passato, che gli conferisce quel suo aspetto caratteristico "разобранном виде"<sup>91</sup> (Bitov 2007: 50); la sua frammentarietà fluida è talmente precaria che "он бы не выдержал и малейшей нагрузки чувств: взорвался, рассыпался, разлетелся вдребезги, — сухие, острые, мелкие дребезги, из которых с трудом состоял"<sup>92</sup> (Bitov 2007: 52). Nondimeno, il nonno di Lëva va a comporsi, prima del loro fatale incontro, attraverso l'assemblaggio di immagini, fotografie, simulacri; a loro volta, questi oggetti costituiscono quel fragile involucro che tenta di celare un abisso di assenza. Nelle fotografie i suoi tratti, descritti minuziosamente da un gioco chiaroscurale, assumono fattezze quasi statuarie:

<sup>89</sup> Trad. It.: "[l]o zio Mitja aveva quella che si può dire un'anima straordinaria, sapeva ricreare l'avvenimento, il fatto, con il semplice uso della parola e Ljova inghiottiva la saliva sentendo in bocca il gusto metallico della verità: c'era, c'era veramente, c'era tutto. Era come se lo zio Mitja, così fuori dal comune e così originale, sapesse con il suo esempio eccezionale (nel senso che costituiva un'eccezione) far risaltare la realtà e la plausibilità, in maniera molto più intensa, perfino negli avvenimenti più lontani e più improbabili" (Bitov 1988: 43).

<sup>90</sup> Trad. It.: "[a]nche lo zio Mitja era come se appartenesse a un tempo ormai trascorso, a un'età dell'oro... molto lontana..." (Bitov 1988: 46).

<sup>91</sup> Trad. It.: "composto di diversi pezzi" (Bitov 1988: 54).

<sup>92</sup> Trad. It.: "[n]on sopportava nemmeno il più lieve sovrappeso di sentimenti: sarebbe scoppiato frantumandosi e volando via in mille schegge secche e appuntite, quelle piccole schegge con cui si teneva insieme a fatica" (Bitov 1988: 56).

целые шкатулки, оказалось в доме фотографий за последнее время! [...] [Н]а Леву смотрел дед — узкое, такое невысказанно красивое, что казалось злым, лицо — вот кто был! вот кто, оказывается, был... Дед смотрел в упор и не мигая, и будто именно во взгляд ввалились гладкие щеки, именно взгляду был присущ этот тонкий совершенный нос; глазницы, брови — кариатиды высокого и узкого, устремленного вверх лба (оттуда взгляд, из-за колонн...), темная бородка, усы, баки (там, где взгляду формировать было нечего), — все это чернело, сливаясь с почти черным же фоном, все это было: откуда лицо-взгляд смотрело на Леву. [...] Куда делись все эти дивные лица? Их больше физически не было в природе<sup>93</sup> (Bitov 2007: 45-46).

I lineamenti imponenti del nonno, sembianze che ormai non si possono incontrare nella vita reale, rimangono impressi nella sensibile pellicola fotografica, dalla quale si ricava un'immagine che è semplicemente un duplicato, una pallida replica del fulgido originale. Fino al momento dell'incontro-scontro tra il nonno e il nipote, tra due generazioni tanto distanti da non riuscire nemmeno a comunicare<sup>94</sup>, la parvenza del vecchio Odoevcev deriva dal prodotto della fantasia, nonché della raccolta di materiale bibliografico e iconografico su di lui da parte del nipote. È evidente che la sua figura emerge da una costruzione eminentemente artificiale, che viene accentuata anche dalla possibilità che il nonno possa essere una variante di Dickens, e viceversa, in un passo ricco di ulteriori suggestioni intertestuali:

[п]ора признаться себе, нам очень хочется, чтобы именно в этой части впервые объявился дядя Диккенс! Как вариант деда, вместо деда — он бы очень подошел и очень украсил (на роль лермонтовского Максима Максимыча...) Тем более именно его воспринял Лева в красках юности и таким запомнил... Но — поздно. Мы истратили дядю Митю в первой части, другого такого у нас нет. И все-таки он необходим именно в той части, чтобы уравновесить некрасоту деда. Он там 'нужнее'<sup>95</sup> (Bitov 2007: 197).

<sup>93</sup> Trad. It.: “negli ultimi tempi erano comparse in casa intere scatole di fotografie! [...] Il nonno guardava Ljova, il suo viso era sottile, talmente bello da sembrare malvagio. Un viso, ecco chi era. Il nonno guardava fisso senza sbattere le ciglia, proprio come se nello sguardo si incavassero le guance levigate, e proprio allo sguardo apparteneva anche quel naso affilato e perfetto; le orbite, le sopracciglia erano le cariatidi della fronte alta e stretta che si protendeva verso l'alto (da lì proveniva lo sguardo come da dietro alte colonne), la barbetta scura, i baffi, le basette, tutto era scuro dove non arrivava l'espressione dello sguardo, e si confondeva quasi con il fondo nero della fotografia, *da dove* il viso-sguardo fissava Ljova. [...] Dove erano andati a finire questi volti divini? Fisicamente, in natura, non esistevano più” (Bitov 1988: 49).

<sup>94</sup> La parlata del vecchio Odoevcev viene definita come “невнятно”, avverbio che condivide la radice con gli aggettivi ‘indecifrabile’, ‘quasi inafferrabile’ (Bitov 1988: 67).

<sup>95</sup> Trad. It.: “[e] ora di ammettere, davanti a noi stessi, la speranza che, in questa parte del libro, per la prima volta, appaia lo zio Dickens! Come una variante del nonno, Dickens al posto del nonno. Ci starebbe molto bene, sarebbe molto decorativo nel ruolo del Maksim Maksymič di Lermontov... Tanto più che era stata proprio questa l'intuizione che Ljova aveva avuto su di lui, e così pensava a lui nei colori della

## VIII. 3.3. Artificialità (3). I riferimenti a Nabokov

Questa sostanziale intercambiabilità dei personaggi, che possono essere accantonati o recuperati a seconda delle esigenze autoriali, giustifica un pensiero in termini di ‘gioco’ con il personaggio. L’atteggiamento ludico dell’autore nei confronti del suo personaggio trova conferma in numerosi punti del romanzo; di puškiniana memoria sembra essere, ad esempio, il paragone di alcuni personaggi a carte da gioco ormai consunte e confuse sul tavolo: “[p]ыхлая данная колода с круглыми уголками... Что было, что есть... — (Мы раскинули карты.) [...] с чем он остался? Бубновая Фаина, крестовый Митишатъев...”<sup>96</sup> (Bitov 2007: 283). In realtà, questo riferimento alle carte potrebbe anche celare un’allusione al racconto di Odoevskij contenuto nella raccolta *Пёстрые сказки* “Сказка о том, по какому случаю коллежскому советнику Ивану Богдановичу Отношенью не удалось в Светлое Воскресенье поздравить своих начальников с праздником” (“Fiaba delle ragioni per cui il consigliere collegiale Ivan Bogdanovič Otnošen’ e non riuscì a porgere gli auguri ai superiori nella domenica di Pasqua”). Qui, il protagonista Ivan Bogdanovič si trasforma in un intero seme di carte, che nel corso del gioco non avrà alcuna fortuna: “[н]е знаю, долго ли дамы хлопали об стол несчастных Иванов Богдановичей, погибали на них углы, гнули их в пароль, в досаде кусали зубами и бросали на пол...”<sup>97</sup> (Odoevskij 1996: 36).

Infine, va presa in considerazione anche l’ipotesi di un accenno alle tecniche di costruzione del personaggio adottate da Nabokov, che utilizza il gioco delle carte nei romanzi del suo periodo russo, e in particolar modo in *Король, Дама, Валет* (*Re, Donna, Fante*, 1928).

Di ascendenza nabokoviana sembra proprio essere una lunga e importante divagazione sul personaggio in relazione allo sviluppo della trama, in un momento di stallo dal quale l’autore non sa come uscire:

---

giovinezza... Ma è tardi. Abbiamo sprecato lo zio Mitja nella prima parte, un altro come lui non l’abbiamo e, tuttavia, proprio in quella parte ci serviva per compensare la non-bellezza del nonno, era più ‘necessario’” (Bitov 1988: 215).

<sup>96</sup> Trad. It.: “[u]n mazzo di carte flosce, con gli angoli arrotondati, nella dacia... Quel che è stato, quel che è (Abbiamo sparpagliato le carte) [C]he cosa ci è rimasto in mano? Una Faina di quadri, un Mitišat’ev di fiori...” (Bitov 1988: 305).

<sup>97</sup> Trad. It.: “[n]on so per quanto tempo le Donne abbiano battuto gli infelici Ivan Bogdanovič sul tavolo, li abbiano piegati sugli angoli per rilanciare e, per dispetto, li abbiano mordicchiati e gettati sul pavimento...” (Odoevskij 1992: 149).

*...Пока я вот так расставляю и расставляю фигуры, и все затягивается необыкновенно, и мне никак не начать партию, то есть никак не подойти к тому развороту, который я знаю и лелею с самого начала, ради которого все и затеял, в надежде расставить фигуры в течение каких-нибудь двух-трех первых страниц... а вдруг появляется дед, Фаина, многие... Вдруг, пешкой, выскакивает муж Альбины, даже не пешкой, а минус-пешкой [...] То есть я наконец, расположив их всех в надлежащем порядке и связи по отношению друг к другу, так и оставляю партию в боевой позиции: все фигуры в ней будут выражать готовность ринуться в бой и не смогут стронуться с места, схваченные слишком жесткой и безысходной конструкцией — «так и есть», — и я не смогу взорвать эту конструкцию... [...] Я все больше чувствую по своему герою, который все больше превращается в коллективного героя, что даже, если и удастся написать самый сюжет, то будет это мнимым взрывом. [...] Если взрыв даст трещину хотя бы в одном из героев, снова, как при рождении, отмежевав хотя бы одного и тем расколов неприятную их слитность<sup>98</sup> (Bitov 2007: 244).*

Similmente al gioco delle carte, anche per le pedine e per le figure degli scacchi vengono tentate diverse mosse, per riuscire a far arrivare la narrazione ad un punto decisivo, che dovrebbe segnare la svolta a livello di intreccio, e, a sua volta, sul personaggio. La struttura rigida della narrazione costituisce sino a quel punto una griglia all'interno della quale sono concesse ben poche possibilità al personaggio; ma se questa struttura esploderà, frantumandosi in mille pezzi in seguito ad un'esplosione postmoderna, allora e solo allora potrà nascere un nuovo personaggio che darà forza e vigore all'intera letteratura russa.

L'allusione intertestuale alla figura di Nabokov, oltre a denotare una certa artificialità del personaggio, costituisce un importante punto di riferimento culturale al quale viene ancorato il romanzo, così come avviene più esplicitamente con altre grandi personalità della letteratura come Puškin, Odoevskij, Lev Tolstoj. Nabokov viene riconosciuto come uno dei 'modelli' ai quali ispirarsi in questo momento cruciale di passaggio per la letteratura russa. Di ispirazione nabokoviana sembra essere, ad esempio, la descrizione

<sup>98</sup> Trad. It.: *"Mentre io sistemo e risistemo i miei pezzi sulla scacchiera impiegando più tempo del solito e non riesco a cominciare la partita, cioè non riesco ad arrivare ancora a quella svolta che io conosco e accarezzo fin dal principio della storia, e per la quale ho intrapreso il mio lavoro, nella speranza di riuscire a collocare i pezzi nel corso delle prime due o tre pagine... e improvvisamente compaiono il nonno, Faina e molte altre figure... Improvvisamente come un pedone salta fuori il marito di Al'bina, nemmeno come un pedone, meno di un pedone. [...] Quando, cioè, ho finalmente sistemato tutti i pezzi al loro posto nel giusto ordine reciproco, lascio la scacchiera in posizione di combattimento: tutte le figure esprimeranno la prontezza a gettarsi nella mischia, ma non potranno muoversi dal loro posto, incatenate tra loro in una struttura troppo rigida e senza uscita. 'Così è' e io non posso far esplodere questa struttura... [...] Io sono sempre più consapevole, per quanto riguarda il mio eroe, che sempre di più si trasforma in un eroe collettivo, che se anche riuscirò a scrivere la vera storia ci sarà un'esplosione immaginaria. [...] [S]e l'esplosione produrrà una frattura anche solo in uno dei personaggi, di nuovo, come al momento della nascita, separandone uno dagli altri e spezzando così la loro spiacevole unione"* (Bitov 1988: 268).

del rapporto tra Lëva e il suo amico. Infatti, a seguito dei suoi incontri con Mitišat'ev, che lo catturava “как мотылька свет”<sup>99</sup> (Bitov 2007: 219), il protagonista si sente “сворачивался, створаживался и был уже навсегда ущемлен и приколот, не то бабочка”<sup>100</sup> (Bitov 2007: 220).

Le opere letterarie di Nabokov e i prodotti della sua ricerca scientifica vengono citati in maniera più o meno esplicita, dello scrittore viene messa in luce l'anima bifronte, devoto com'era in egual misura ad arte e scienza. Il suo nome compare anche senza filtro in un divertente scambio di battute, in cui il cognome di Nabokov, per un caso di assonanza, viene scambiato con quello del commentatore calcistico Nabutov:

“[в] отличие от Виктора Набутова, дорогая, — между тем говорил Лева, — Владимир Набоков — писатель”<sup>101</sup> (Bitov 2007: 318). Toccherà proprio a Lëva spiegare alle sue amiche soprannominate ‘Anna Karenina nel ruolo della Dorinina’ e ‘Audrey Hepburn’ che Nabokov era uno scrittore, da non confondersi, per via di ingannevoli assonanze o passioni comuni<sup>102</sup>, con personaggi legati ad altri campi.

#### VIII. 3.4. Artificialità (4). Il personaggio come operazione chimico-matematica

La preoccupazione per la costruzione del personaggio, ed in particolare per l'architettura della figura di Lëva viene riproposta costantemente nelle pagine del romanzo, assumendo a volte persino caratteristiche analoghe a quelle di un esperimento scientifico, dove, se nella preparazione dei materiali necessari viene introdotta una variazione, ci si può aspettare un risultato differente. Seguendo questo ragionamento di stampo scientifico, nel secondo capitolo, il narratore prova a chiedersi cosa succederebbe al suo protagonista se l'ambiente familiare d'appartenenza fosse stato diverso:

[т]о есть для того, чтобы снова получился Лева Одоевцев, мы могли обрисовать здесь и совсем иную семью, значительно более положительную и привлекательную, даже, пожалуйста, образцовую, которой можно было бы лишь умилиться, удивиться, что она есть, и поставить в пример. Совсем необязательно было

<sup>99</sup> Trad. It.: “come la luce attira a sé la farfalla notturna” (Bitov 1988: 240).

<sup>100</sup> Trad. It.: “ferito per sempre, trafitto da uno spillo come una farfalla in una collezione” (Bitov 1988: 240).

<sup>101</sup> Trad. It.: “[a] differenza di Viktor Nabutov, cara,’ diceva intanto Ljova ‘Vladimir Nabokov è uno scrittore” (Bitov 1988: 346).

<sup>102</sup> Nabokov era un grande appassionato di calcio.

непрерывно расти в атмосфере тайного предательства, чтобы получиться Левой...<sup>103</sup>  
(Bitov 2007: 111-112).

Il risultato tuttavia, come si scoprirà, non sarà differente: in ogni caso, il protagonista rimarrà immutato nelle sue caratteristiche principali. Sempre sui rapporti di parentela è incentrato un secondo ragionamento del narratore che, interrogandosi sempre sulla natura del suo eroe, immagina di scrivere su una lavagna una serie di operazioni matematiche che dovrebbero fornirgli una risposta soddisfacente, trattandosi di una scienza esatta:

ОТЕЦ — ОТЕЦ=ЛЕВА (отец минус отец равняется Лева).

ДЕД — ДЕД=ЛЕВА.

Мы переносим, по алгебраическому правилу, чтобы получился плюс:

ЛЕВА+ОТЕЦ=ОТЕЦ ЛЕВ А+ДЕД=ДЕД но ведь и:

ОТЕЦ=ОТЕЦ (отец равен самому себе)

ДЕД=ДЕД

Чему же равен Лева?

И мы стоим у доски в эйнштейновской задумчивости...<sup>104</sup> (Bitov 2007: 117)

Il quesito sull'identità di Lëva non si scioglie nemmeno con il ricorso all'algebra; la questione dei rapporti tra i personaggi, e della differenza in termini di influenza che un personaggio ha sull'altro conduce il narratore verso un'altra disciplina matematica, la geometria: il narratore immagina infatti un "параллелограмма сил", un parallelogramma di forze costituito da "стрелками-векторами", frecce e vettori. Lo studio di una complessa e rigorosa struttura delle forze che agiscono sul personaggio porta ad una conclusione di nabokoviana memoria, con un riferimento preciso al concetto della costruzione di un'identità attraverso il suo riflesso nell'altro, come in *The Eye*:

[и] поскольку нас занимал именно Лева и действие людей на него, то и наши Фаина и Митишатов — тот же Лева: то ли они слагают Левину душу, то ли его душа —

<sup>103</sup> Trad. It.: "[p]er ottenere il nuovo personaggio di Ljova Odoevzev avremmo dovuto descrivere una famiglia completamente diversa, molto più positiva e attraente, forse, perfino esemplare, che destasse commozione, che suscitasse meraviglia per la sua stessa esistenza e che si potesse indicare come modello. Non era affatto necessario creare l'oscura atmosfera del tradimento per ottenere il personaggio di Ljova..." (Bitov 1988: 125).

<sup>104</sup> Trad. It.: "IL PADRE – IL PADRE = LJOVA (il padre meno il padre è uguale a Ljova). / IL NONNO – IL NONNO = LJOVA / E quindi, in base alla regola algebrica, per ottenere più: / LJOVA+IL PADRE=IL PADRE / LJOVA+IL NONNO=IL NONNO / Ma ecco che: / IL PADRE=IL PADRE (il padre è uguale a se stesso). / IL NONNO=IL NONNO / A che cosa è uguale Ljova? Rimaniamo in piedi vicino alla lavagna in stato di einsteiniana meditazione..." (Bitov 1988: 131).



раздваивается и растраивается, расщепляется на них [...] Так что некоторая нереальность, условность и обобщенность этих людей-сил, людей-векторов не означает, что они именно такие, — это мы их видим такими через полупрозрачного нашего героя. И раз все они прочерчены через его душу, то они не могут не встретиться хоть однажды все вместе, стоит только Лева замереть и остановиться<sup>105</sup> (Bitov 2007: 235).

I personaggi, in questo caso quelli minori, vengono dunque stilizzati, ridotti a semplici forze vettoriali la cui funzione mira solamente alla definizione del protagonista che si riflette in loro. L'immagine riflessa attraverso il prisma di questi personaggi si imprime in loro come un negativo fotografico, la cui somma dovuta al loro incrociarsi all'interno del protagonista ne determina la struttura finale e stabile. Tuttavia, per ottenere una simile configurazione, è necessaria una fondamentale trasparenza dell'eroe; l'eroe diventa uno spazio all'interno del quale viene esaltata la rigidità, ma anche la forte elasticità, di questi vettori che si intersecano. Non a caso, il protagonista viene a più riprese associato ad elementi trasparenti, ad esempio quando viene definito “чисто Левиной 'призмы”<sup>106</sup> (Bitov 2007: 70), oppure “застекленного, прозрачного Левы”<sup>107</sup> (Bitov 2007: 371).

Proprio nelle ultime righe del romanzo viene ricordato per ben due volte che l'invisibilità, e dunque anche la trasparenza, sono caratteristiche di fondamentale importanza, soprattutto nel contesto della realtà socio-culturale sovietica: “[н]евидимость — вот мечта, вот принцип!”<sup>108</sup> (Bitov 2007: 378).

Il valore di flessibilità che caratterizza personaggi così intesi trovano una più efficace formulazione nell'interpretazione che ne dà Lëva nei suoi disegni, prodotti in uno stato di evidente alterazione alcolica al Cafè Molekula, luogo in cui si ritrova il protagonista assieme ad altri personaggi in occasione di una serata di gala in onore di un istituto di ricerche scientifiche. Inizialmente viene data dal narratore una descrizione del modo in cui sono seduti i personaggi:

...Ему вдруг очень явственно показалось, что все они — детали некой конструкции, не вполне до этого сознававшие свое назначение, а теперь внезапно слившиеся

<sup>105</sup> Trad. It.: “[n]oi ci siamo occupati di Ljova e ci interessava l'influenza che gli altri avevano su di lui, per questo anche la nostra Faina e il nostro Mitišat'ev sono lo stesso Ljova, o perché compongono la sua anima o perché la sua anima si sdoppia, si smembra, si ricompone in loro! [...] Quindi se abbiamo descritto con tratti irreali, convenzionali o troppo generalizzabili queste persone-forza, persone-vettore, non significa che fossero proprio così, siamo noi che le vediamo così attraverso il nostro semitrasparente eroe. E dal momento che tutti i vettori passano attraverso la sua anima, è chiaro che non possono almeno una volta non incontrarsi tutti insieme. Basta che Ljova rimanga fermo e immobile” (Bitov 1988: 258).

<sup>106</sup> Trad. It.: “puro 'prisma' di Ljova” (1988:77).

<sup>107</sup> Trad. It.: “quel Ljova trasparente, sottovetro” (Bitov 1988: 404).

<sup>108</sup> Trad. It.: “[l]'invisibilità: ecco il sogno, ecco il principio della sopravvivenza!” (Bitov 1988: 413).

воедино так прочно, так плотно, что уже никогда им не разъединиться. Что, если у него, Левы, в одном боку был штырь, а в другом — отверстие, — то сейчас все обрело свое место, потому что там, где у него был штырь, у мужа Альбины было рассчитанное под этот штырь отверстие, и они совпали сразу же... и, соответственно, у Митишат'ева — и все это совпало, упрочилось, конструкция обрела устойчивость. И теперь, скрепленные, все они уже не могли стронуться с места. Формулы из школьного учебника химии вдруг вспомнились ему. '[...] Каждый элемент связан с другим одной или двумя связями, и все вместе — связаны...'<sup>109</sup> (Bitov 2007: 241).

Saranno proprio le strutture molecolari, suggeritegli dal manuale di chimica organica e da un' 'ispirazione da ubriaco' che Lëva, alla stregua di un novello Mendeleev, incomincia a disegnare. Queste strane figure, simili a molecole, ma anche al DNA, rappresentano i legami tra le persone della sua vita (dunque, tra i personaggi) [Figg. 1-3]. Ф 'F' naturalmente sta per Faina, 'A' per Al'bina, Л 'L' per Ljubaša, 'M' per Mitišat'ev, 'MA' per 'муж Альбины', ovvero il marito di Al'bina e Я (Io) per Leva. Si osservi che il DNA è il codice all'interno del quale sono contenute le informazioni 'vitali' di una persona; il minimo errore in questa sequenza può arrecare danni anche irreparabili. In maniera analoga, il personaggio sembra proprio essere costruito con una simile struttura molecolare.

Man mano che l'architettura immaginata da Lëva diventa via via più semplice e compatta, il giovane sviluppa un ragionamento che aderisce perfettamente alla configurazione dei personaggi:

'[м]олекула... — повторял себе Лева. — Настоящая молекула! Ни один из нас не представляет собой химически самостоятельной единицы. Мы — единое целое. Где у меня дырка — там у него штырь, и где у меня штырь — там у него дырка. И где у меня выпуклость, у него — впадина. И мы притерты и собраны тщательно.

<sup>109</sup> Trad. It.: "... Improvvisamente gli apparve chiarissimo che tutti loro erano come gli elementi di una costruzione, che fino a quel momento non avevano ben compreso la propria funzione, e ora, all'improvviso, si fondevano, così saldamente, in un intero, che non si sarebbero mai più staccati. Se lui, Ljova, aveva un perno su un fianco e sull'altro fianco un foro, e viveva soffrendo di un certo disagio, si impigliava con il perno nei passanti e tentava disperatamente di nascondere il foro, adesso invece tutto trovava il suo posto, perché nel punto dove lui aveva il perno, era stato previsto che il marito di Al'bina avesse un foro e loro si sarebbero subito e perfettamente incastrati... e contemporaneamente anche Mitišat'ev si sarebbe legato a loro e tutta la costruzione a incastri avrebbe acquistato forza e stabilità. E adesso che erano attaccati uno all'altro nessuno di loro poteva più muoversi dal suo posto. Gli tornavano d'un tratto in mente le formule del manuale di chimica. [...] Ogni elemento è collegato all'altro elemento con uno o due legami e poi sono legati tutti insieme..." (Bitov 1988: 264-265).

Часики, колесици. А Любаша нам как СН или ОН, всех нас соединяет. Колесици, часики... детский конструктор...<sup>110</sup> (Bitov 2007: 242).

Il ragionamento di Lëva si estende al punto da formare tutte le coppie possibili con i presenti, creando una rosa di situazioni “реально и допустимо [...] Но — невыносимо”<sup>111</sup> (Bitov 2007: 243). La struttura molecolare pensata dal protagonista sembra voler alludere alla costruzione artificiale ed intertestuale del personaggio: nessuno di loro è autosufficiente; ognuno dipende dall’altro.

A livello iconografico, questa suggestiva immagine rafforza non soltanto l’idea di un personaggio liquido, che qui trova davvero la sua più felice espressione, ma anche una serie di acqueforti pubblicate a Livorno da Giovanni Battista Bracelli, *Bizarie di varie figure* (1624). Questo incisore, la cui identità è ancora dubbia<sup>112</sup>, raffigura in queste tavole diverse figure costruite con elementi geometrici e fantastici; i suoi personaggi saranno risultanti dall’unione di linee fluide [Fig. 4], dall’incrocio di più figure antropomorfe [Fig. 5], oppure dalla concatenazione di una serie di tratti lineari e circolari che molto ricordano la moderna raffigurazione delle strutture molecolari [Fig. 6].

Anche il filo della narrazione devia, nell’ultima parte del capitolo, in direzione di una metafora iconografica che, unitamente all’elemento del gioco del meccano evocato in precedenza, dà luogo ad un indovinello per bambini celato all’interno di un disegno:

какие-то деревья, сугробы, — бурелом из тонких и лишних линий. Найдите на этой загадочной картинке медведя, ворону, зайчика... Куда спрятался мальчик? [...]

КТО — ЛЕВА?

КТО — ФАИНА?

КТО — МИТИШАТЪЕВ?<sup>113</sup> (Bitov 2007: 243).

La soluzione dell’enigma dell’identità dell’eroe, davanti al quale viene posto per l’ennesima volta anche il lettore, è tutt’altro che semplice e immediata come sembra; scherzosamente, il narratore immagina un Dio indeciso che, nel giorno del Giudizio

<sup>110</sup> Trad. It.: “[m]olecola..., ripeté tra sé Ljova. Una vera molecola! Nessuno di noi rappresenta da solo una unità chimica autosufficiente. Noi, insieme, siamo l’unità, l’intero. Dove io ho un foro, lui ha un perno e dove io ho un perno lui ha un foro. Dove io ho una sporgenza, lui ha una rientranza. Siamo stati avvitati e incastrati con cura l’uno nell’altro. Rotelline. Piccoli orologi. E Ljubaša ci unisce tutti, sia LEI che LUI. Rotelline, piccoli orologi... il gioco del meccano...” (Bitov 1988: 266).

<sup>111</sup> Trad. It.: “real[i] e possibil[i] [...] [m]a intollerabil[i]” (Bitov 1988: 267).

<sup>112</sup> Per un caso di omonimia, non si sa con certezza se si tratta uno allievo e collaboratore dell’Empoli, oppure dell’allievo di G. B. Paggi a Genova.

<sup>113</sup> Trad. It.: “alberi, mucchi di neve e un cumulo di linee sottili senza senso. Cercate nel bosco l’orso, la cornacchia e il leproso. Ma dove si nasconde il bambino? [...] / CHI È LJOVA? / CHI È FAINA? / CHI È MITIŠAT’EV?” (Bitov 1988: 267).

Universale è incapace di risalire alla vera identità di questi tre personaggi, trovandosi costretto a marcarli come «НЕОПОЗНАНЫ НА СТРАШНОМ СУДЕ»<sup>114</sup> (Bitov 2007: 243).

#### VIII. 4. Assenza

Nel caso di *Пушкинский Дом* la caratteristica l'assenza del personaggio liquido si verifica attraverso la rappresentazione della sua morte, che ne segna indelebilmente l'esistenza finzionale. Ad un livello generale, è facile notare che quasi tutti i personaggi sono senza famiglia: lo zio Mitja/Dickens, ad esempio, è così presente nella vita della famiglia Odoevcev perché fondamentalmente solo, senza famiglia "бессемейный"; anche il grande amore di Lëva, Faina, viene descritta come una figura isolata:

Фаина для Левы всегда была одна не только потому, что единственна, — вокруг нее никого не было. У нее, как и у Альбины, не было отца, но, кажется, — вообще его не было. Засмуцавшаяся же ее мать, приехавшая из Ростова (на Дону), — куда-то тут же пропала, будто Фаина ее спрятала"<sup>115</sup> (Bitov 2007: 204).

Un grande 'vuoto' familiare circonda anche il protagonista Lëva: basti pensare alle prove del narratore-autore che, come in un vero e proprio esperimento scientifico, per osservare differenze nelle caratteristiche del suo eroe ne modifica l'origine, presentando due varianti piuttosto diverse di famiglia. Della madre, in entrambe le versioni, viene tracciato un profilo decisamente scarno; del padre, nonostante si parli più a lungo, viene riportata la sua grande distanza nei confronti del figlio: "[o]тца-то почти нет. Убрать несмелый намек — то и вовсе его нет"<sup>116</sup> (Bitov 2007: 128). Il suo viso, nella memoria del protagonista, "будто всегда в тени"<sup>117</sup> (Bitov 2007: 21); l'uomo era "похож на негатив"<sup>118</sup> (Bitov 2007: 22), un'immagine questa che denota non solo la scarsa conoscenza del padre, ma anche la finzionalità di questa figura, che si presenta come un'entità irreali, secondaria, una specie di copia della copia.

La sostanziale assenza di rapporto con il padre naturale induce Lëva a pensare di esser figlio non suo, ma dello zio Dickens, un fatto che genera successivamente il desiderio di

<sup>114</sup> Trad. It.: "NON IDENTIFICATI IL GIORNO DEL GIUDIZIO UNIVERSALE" (Bitov 1988: 267).

<sup>115</sup> Trad. It.: "Ljova aveva sempre pensato a Faina come se fosse sola e non perché per lui fosse l'unica, ma perché intorno a lei non c'era materialmente nessuno. Anche lei, come Al'bina, era senza padre, ma sembrava che non l'avesse mai avuto. Una volta, piena di imbarazzo, era arrivata la madre, da Rostov sul Don, ma era scomparsa subito chissà dove, come se Faina l'avesse nascosta" (Bitov 1988: 223).

<sup>116</sup> Trad. It.: "[i]l padre non c'è quasi. Se si toglie una timida allusione alla sua esistenza, il padre è praticamente assente" (Bitov 1988: 143).

<sup>117</sup> Trad. It.: "era sempre in ombra" (Bitov 1988: 22).

<sup>118</sup> Trad. It.: "come una fotografia in negativo" (Bitov 1988: 23).

cambiarsi il patronimico: “[п]риимерил отчество: Лев Дмитриевич, — не хуже Николаевича...”<sup>119</sup> (Bitov 2007: 35). Il protagonista, infatti, oltre a non riscontrare alcuna somiglianza fisica con il padre, sente di non provare alcun sentimento paragonabile all’amore filiale. In realtà, altri personaggi notano invece la fortissima somiglianza tra queste due figure, che allo stesso tempo divergono per altrettante differenze: “[а] люди, по-видимому, поровну отмечали и разительное Левино несходство с отцом, и разительное сходство”<sup>120</sup> (Bitov 2007: 25).

Con lo scorrere del tempo il padre naturalmente invecchia, e questo cambiamento fisico produce una sorta di effetto di trasparenza sul personaggio, che diventa man mano meno visibile, arrivando quasi a scomparire dal campo ottico quanto più si avvicina alla morte: “отец выстарился и стал прозрачен”<sup>121</sup> (Bitov 2007: 25). La trasparenza del padre viene accentuata nell’immagine in cui la sua capigliatura appare simile ad un’aureola (quindi luminosa e impalpabile) o ad un soffione, che, in caso di vento, può essere scomposto e dissolto in tanti piccoli frammenti:

[о]тец заслонял своей головой настольную лампу, свет бил ему в затылок, его легкие волосы светились и будто шевелились от невидимого сквозняка, и Лева, рассматривая этот мученический ореол, вдруг сравнил отца с одуванчиком и потому еще, что ему передалось дрожание отцовского рукопожатия, подумал, что одуванчик разлетится, если дунуть на него<sup>122</sup> (Bitov 2007: 49).

A poco a poco, la morte priverà anche Lëva dei suoi affetti più cari; i trapassi peraltro avvengono seguendo un ritmo che potrebbe definirsi charmsiano: “они умирали один за другим, словно сговорившись [...] И вдруг, на тебе, так же дружно вымирают”<sup>123</sup> (Bitov 2007: 102). La morte del nonno ‘naturale’, tuttavia, non segna molto Lëva: per lui infatti rappresenta più una figura astratta, un’immagine dietro la quale si cela una conoscenza che desidera; non a caso, nel romanzo viene data l’indicazione metafinzionale per cui questo personaggio è da considerarsi “важен как знак”<sup>124</sup> (Bitov 2007: 70). Con tutta probabilità, il segno in questione va individuato nel fatto che

<sup>119</sup> Trad. It.: “Ljova provava il nuovo patronimico: Lev Dmitrievič non suonava peggio di Lev Nikolaevič” (Bitov 1988: 38).

<sup>120</sup> Trad. It.: “[g]li altri, però, notavano in maniera uguale sia la sorprendente somiglianza tra Ljova e suo padre, sia la loro eccezionale diversità” (Bitov 1988: 26).

<sup>121</sup> Trad. It.: “[i]l padre era invecchiato e diventava trasparente” (Bitov 1988: 26).

<sup>122</sup> Trad. It.: “La testa del padre nascondeva la lampada, la luce gli batteva sulla nuca e i capelli leggeri si illuminavano come mossi da un’invisibile corrente d’aria; a Ljova quest’aureola da martire fece venire in mente un soffione e, anche per il tremolio della stretta di mano, pensò che il soffione sarebbe volato via se lui ci avesse soffiato sopra” (Bitov 1988: 52-53).

<sup>123</sup> Trad. It.: “adesso morivano tutti, uno dietro l’altro, come se si fossero messi d’accordo. [...] E all’improvviso, con la stessa regolarità, altri decidevano di morire” (Bitov 1988: 115).

<sup>124</sup> Trad. It.: “importante come segno” (Bitov 1988: 77).

tramite la figura del nonno (ovvero la prima generazione) si appianano i conflitti della seconda e terza generazione, ovvero tra padri e figli, grande tema del romanzo: “[p]о между поколениями был заполнен предыдущим поколением”<sup>125</sup> (Bitov 2007: 102). Nel capitolo “Versione e Variante” la morte del nonno di Lëva viene peraltro presentata come un fatto dubbio, sul quale sussistono svariate versioni in contrasto tra loro, apparentemente accomunate solo dalla parola ‘смерть’, morte, “[п]оследнее сходится во всех вариантах и всегда стоит в конце ряда”<sup>126</sup> (Bitov 2007: 100). Questa indeterminazione viene tuttavia identificata come caratteristica fondamentale della morte del personaggio bitoviano: “[и] мы не будем уточнять. Нам важна эта неясность, как краска, как мнимая величина при абсолютной величине смерти”<sup>127</sup> (Bitov 2007: 100). Se l’incertezza su un episodio così definitivo come la morte costituisce un involucro consistente che ingloba come un bozzolo la figura di Modest Odoevcev, facendolo sparire, va ricordato anche il fatto che, nonostante l’unico, breve incontro avvenuto nella prima parte del romanzo, il nonno per il giovane è vivo solamente attraverso i suoi scritti. La sua figura acquista dunque concretezza grazie al supporto materiale sul quale è stato stampato il suo lavoro, agli occhi di Lëva la sua è un’ ‘esistenza’ fatta di carta e inchiostro.

Diametralmente opposta è invece la reazione del protagonista alla dipartita del padre ‘putativo’, lo zio Dickens, che lascia in lui un solco profondo. Nonostante l’assenza di effettivi legami di parentela, egli aveva condiviso con Mitja momenti importanti e formativi, mai sperimentati con il nonno paterno, o con il suo stesso padre.

Si evidenzia in tal modo il cruciale problema dell’assenza di un’origine per il personaggio in letteratura, un riflesso questo degli sconvolgimenti della Storia. Al contrario di quello ‘mimetico-realistico’, nella cui definizione il contesto sociale e familiare svolgono un ruolo determinante, il personaggio liquido perde ogni riferimento saldo, acquisendo le caratteristiche di intercambiabilità e di flessibilità:

[п]роблема типического в литературе, на наш взгляд, была революционно перевернута самой историей. Если в четко-разграниченном классовом обществе герой обязательно нес в себе формирующие классовые черты (родовое начало характера) и они в сочетании с чертами личными и современными производили литературный тип, который, возможно, и действительно необходимо было подсматривать, собирать по черточкам и обобщать, то, в наше время, герой почти

---

<sup>125</sup> Trad. It.: “[l]a frattura tra le generazioni era stata colmata dalla generazione precedente alla loro” (Bitov 1988: 115).

<sup>126</sup> Trad. It.: “presente in tutte le varianti [...] sempre alla fine dell’elenco” (Bitov 1988: 112).

<sup>127</sup> Trad. It.: “[n]emmeno noi daremo delle precisazioni. Questa incertezza è importante per noi come colorazione, come grandezza immaginaria di fronte alla grandezza assoluta della morte” (Bitov 1988: 112).

лишен этой родовой основы или она мелькает в нем некими реликтовыми, неузнаваемыми и непонятными ему самому раздражителями, — а само время столь решительно и бурно проехалось по каждому отдельно взятому из общей, почти бесклассовой массы человеку, что каждый человек, с мало-мальски намеченными природой чертами личности, стал тип, в котором, по принятому выражению, как в капле воды, отразился весь мир и, как в капле моря, выразилось все море. Тут наше рассуждение переходит уже в очень специальную проблему социальных и исторических соотношений характера и личности, приводящих к перерождению самого литературного метода реализма, если он только хочет оставаться реализмом... и мы себя притормаживаем. Поэтому-то и наш Лева — тип, несмотря на свою принадлежность к вымершей породе. (Любопытно, что вплоть до настоящего времени, и, судя по литературе, особенно непосредственно после революции, распространилось в просторечии слово 'тип' и даже словечко 'типчик' в отношении людей, как нам кажется, особенно легко поддавшихся формированию временем.) Но если Лева принадлежит нашему времени и отделен историческим временем от собственного происхождения, то его родители, хотя и принадлежат, прежде всего, нашему времени, от своего происхождения отделены уже меньше, а ранним детством даже принадлежат ему. А дед — совсем не отделен от собственного происхождения, зато он отделен от собственных детей и тем более от Левы. Тут и возникает тот семейный микроклимат, в котором выращивается наш герой<sup>128</sup> (Bitov 2007: 106-107).

Il drammatico mutamento del clima storico-culturale, iniziato diversi anni prima, ha dunque inevitabilmente influenzato la rappresentazione del personaggio. Come una livella, la Rivoluzione ha appiattito la struttura della società, andando a creare un

---

<sup>128</sup> Trad. It.: “[i]l problema della tipicità nella letteratura è stato, secondo noi, capovolto in maniera rivoluzionaria dalla storia stessa. Nella società divisa in classi l’eroe portava inevitabilmente in sé i tratti formativi della propria classe (come un carattere originario) che, insieme a quelli personali e a quelli acquisiti dalla esperienza della vita a lui contemporanea, davano origine al ‘tipo’. Lo scrittore era allora obbligato a spiare il comportamento del suo eroe per poterne ricomporre i frammenti in un tutto unico. Adesso, invece, ai nostri giorni, l’eroe manca quasi del tutto di un’origine, o, al massimo, in un baluginio di relitti indistinti, la sua origine gli invia degli stimoli che egli non riconosce e non comprende. La nostra epoca ha travolto tanto decisamente e tempestosamente l’individuo, considerato separatamente dalla massa senza più classi, o quasi, che chiunque sia dotato anche in misura minima di tratti personali è diventato un *tipo*. E come, secondo un’immagine convenzionale, in una goccia di mare si riflette tutto il mare, in questo individuo si riflette tutto il mondo. Le nostre riflessioni ci avvicinano al problema specialistico dei rapporti tra personalità e carattere, e alla rigenerazione del realismo in letteratura, sempre che voglia essere realismo... ma a questo punto ci poniamo un freno. Anche il nostro Ljova è dunque un tipo, per quanto appartenente a una specie ormai estinta! (È curioso che finora e, a giudicare dai testi letterari, soprattutto dopo la rivoluzione, si usi, parlando, la parola ‘tipo’ e perfino ‘tipetto’ per indicare persone che con particolare leggerezza cedono all’influenza del loro tempo.) Ma se Ljova appartiene alla nostra epoca ed è separato dalle sue origini grazie alla storia, i suoi genitori, per quanto vivano soprattutto nel presente, sono, però, più di lui legati alle proprie origini e nell’infanzia lo sono stati quasi del tutto. Il nonno, poi, non è affatto staccato dalle proprie origini, ma lo è dai propri figli e, ancor di più, da Ljova. Da qui deriva quel microclima familiare nel quale cresce il nostro eroe” (Bitov 1988: 119-120).

nuovo assetto caratterizzato dalla soppressione delle classi. L'appartenenza sociale, come viene giustamente notato, è però uno dei fattori essenziali nella descrizione del personaggio 'mimetico': la cancellazione di questo parametro in Unione Sovietica determina la paradossale situazione, esplicitata tramite un'immagine fluida, acquatica del personaggio, della totale identificazione del singolo nella collettività. In questo contesto Lëva trova una collocazione ambigua: da un lato, alla pari dei suoi predecessori caratterizzati da un profondo attaccamento alle origini, Lëva sembra essere un esemplare raro, un 'pezzo da collezione' per questo romanzo-museo in quanto ricerca volontariamente un rapporto con il nonno; tenta quindi di trovare un 'sostituto' per il padre assente<sup>129</sup>. D'altra parte, dichiara prepotentemente, e a più riprese, di non essere interessato alla storia della sua casata principesca, affermando la sua individualità.

Dopo la morte di diversi personaggi, si arriva ad affrontare anche la questione della morte dell'eroe: dopo esser stato seguito nelle sue 'fasi iniziali', dove già mostrava un certo interesse per la lettura dei necrologi degli studiosi<sup>130</sup>, Lëva sarà sempre più caratterizzato da questo elemento. Ad un livello generale, infatti, la morte viene considerata come un fattore essenziale, affinché il personaggio bitoviano *"погибая, в мгновение перехода отдал составу свою жизненную силу, растворившись в нем..."*<sup>131</sup> (Bitov 2007: 246). Sarà proprio per questo motivo che l'autore vorrà uccidere il suo eroe, una sorta di 'delitto' che si ripete specularmente in apertura e chiusura del romanzo: *"[a]втор не шутил, пытаюсь убить героя. Лев Одоевцев, которого я создал, — так и остался лежать бездыханным в зале"*<sup>132</sup> (Bitov 2007: 360). L'autore però non è sicuro di riuscire a portare a termine il suo piano, e per questo motivo spera di far cadere il personaggio nella sua trappola. Questo dato pare singolare poiché è evidente che è l'autore ad avere il potere assoluto (e chi altri?): *"[H] у, а как он не погибнет, не полезет в мой чан — и мне не удастся разрушить этой цепочки, этого ручейка предательства — и все замкнется в кольцо?"*<sup>133</sup> (Bitov 2007: 246). Leggendo queste parole, tornerà sicuramente alla memoria il capitolo iniziale delle

<sup>129</sup> Il problema dell'assenza di un'origine del personaggio viene posto da Aleid Fokkema come uno dei punti centrali del suo modello di analisi semiotico del personaggio antimimetico nella letteratura dell'area anglo-americana. Per approfondimenti, cfr. Fokkema (1991).

<sup>130</sup> (Bitov 1988: 20).

<sup>131</sup> Trad. It.: *"morendo, nel momento del trapasso, desse alla sostanza la sua forza vitale, sciogliendosi in essa..."* (Bitov 1988: 270).

<sup>132</sup> Trad. It.: *"[l]'autore non stava scherzando quando ha cercato di uccidere il suo eroe. Quel Lev Odoevzev che ho creato, ora letteralmente abbandonato a terra, senza fiato, nella sala dell'esposizione"* (Bitov 1988: 392-393).

<sup>133</sup> Trad. It.: *"[m]a come fare se non muore, se non cade nel mio recipiente e se non mi dà la possibilità di interrompere questa sottile catena, di fermare questo ruscello di tradimenti, come fare se tutto si richiude su se stesso come un anello?"* (Bitov 1988: 270).



*Пестрые Сказки*, dove il personaggio scopre che lo stanno ‘distillando’ ed esce dall’alambicco (o dal libro) dove era stato introdotto.

Alla fine, l’autore riesce nel suo intento; tuttavia, riproponendo fedelmente il pensiero espresso da Odоеvskij nel racconto “Петопта”, l’autore afferma che la morte dell’eroe letterario era comunque già in atto prima della sua effettiva uccisione; il personaggio di carta non può che evaporare a contatto con il calore della vita reale: “[с]обственно, уже задолго до окончательной гибели нашего героя реальность его литературного существования начала истощаться, вытесняясь необобщенной, бесформенной реальностью жизни”<sup>134</sup> (Bitov 2007: 360). L’eroe del romanzo infine muore: e l’autore, accompagnato da un piccolo corteo nel quale è probabilmente incluso anche il lettore, segue l’ultimo viaggio di questa entità la cui esistenza, come viene sottolineato, è fittizia. Trattandosi di un personaggio letterario, le leggi del ‘suo’ universo differiscono drammaticamente dalle norme che regolano il mondo reale, rendendo possibili azioni altrimenti impensabili:

*[м]ы шествуем в небольшой процессии за останками моего героя — существование его чрезвычайно предположительно. Здесь, за этой границей, за которой никто еще из нас не побывал, как в будущем, — все приблизительно, зыбко, необязательно, случайно, потому что здесь не действуют законы, по которым мы жили, пишем и читаем, а действуют законы, которых мы не знаем и по которым живем*<sup>135</sup> (Bitov 2007: 362).

### VIII. 5. Gesto

L’irriverenza del gesto legata alla costruzione del personaggio è una caratteristica che, pur comparso in maniera evidente nell’ultima parte del romanzo, è comunque presente in passi precedenti. Ad esempio, in uno dei pochi riferimenti a questo personaggio, la madre di Lëva viene descritta come simultaneamente giovane e anziana, colta in un sorriso che si imprime nella memoria dell’eroe. In questo luogo, la freccia del tempo non ha direzione: “отразился отец в ту секунду в маме, отразился

<sup>134</sup> Trad. It.: “[v]eramente, molto prima della morte definitiva del nostro eroe, la realtà della sua esistenza letteraria stava cominciando a inaridirsi, soppiantata dalla diffusa, informe realtà della vita...” (Bitov 1988: 393).

<sup>135</sup> Trad. It.: “[с]amminiamo in un piccolo corteo, dietro le spoglie del mio eroe: la sua esistenza è estremamente ipotetica. Qui, oltre a questo limite (al di là del quale nessuno di noi è stato non più di quanto siamo stati nel futuro, tutto è approssimativo, fluttuante, accidentale, perché qui non operano le leggi secondo le quali noi abbiamo vissuto, scriviamo e leggiamo, operano leggi che non conosciamo, ma secondo le quali viviamo.” (1988:395). Nonostante possa sembrare un errore di battitura, la parentesi nella traduzione italiana rimane così, aperta.

[...] слабой улыбкой, тем, как в одну секунду помолодела и выстарилась она на глазах, старенькая девочка на пыльной половине...”<sup>136</sup> (Bitov 2007: 23).

Tuttavia, la morte del personaggio è da considerarsi come il vero spartiacque, superato il quale eventi logicamente o fisicamente impossibili possono verificarsi senza destare scalpore:

*[u]так, Лева-человек — очнулся, Лева-литературный герой — погиб. Дальнейшее — есть реальное существование Левы и загробное — героя. Здесь другая логика, за гробом, вернее — никакой. Действие законов завершено неизбежностью исполнения последнего — смерти*<sup>137</sup> (Bitov 2007: 361-362).

È proprio dopo aver travalicato questa labile linea di confine che accadono nella narrazione fatti eccezionali. Lo zio Dickens, ad esempio, morto e sepolto diverse decine di pagine prima, viene rimesso in scena senza tante giustificazioni, fatta salva la necessità della sua presenza in un punto ritenuto cruciale del romanzo:

[м]ы можем обрадовать читателя — дядя Диккенс еще жив! По крайней мере, для романа он оживет еще раз и еще раз умрет. Он нам сейчас нужен — его никто не заменит. (Мы оправданы хотя бы тем, что известие об его смерти входило, в свое время, в главу под тем же расхристанным названием ‘Версия и вариант’[])”<sup>138</sup> (Bitov 2007: 371).

Ancor più significativamente, la convenzionale distanza tra autore e personaggio viene abolita, creando dunque una zona liquida in cui la coesistenza è possibile: nell’epilogo l’autore decide infatti di recarsi all’istituto Puškin, in quello spazio cartesiano che aveva in precedenza narrato, per incontrare i suoi personaggi, e soprattutto l’eroe<sup>139</sup>. Naturalmente li trova e, presentandosi sotto falso nome (utilizzerà quello di Al’bina, alla quale Lëva non si sarebbe mai negato), si fa annunciare all’eroe, che non tarda a raggiungerlo:

<sup>136</sup> Trad. It.: “il padre, in quell’attimo, si era riflesso negli occhi della mamma [...], in un debole sorriso che l’aveva fatta apparire, in quello stesso istante, più giovane e più vecchia, una bambina vecchia nella metà della stanza inondata dal pulviscolo...” (Bitov 1988: 23).

<sup>137</sup> Trad. It.: “[c]osì Ljova uomo si svegliò. Ljova, eroe letterario, morì. Quel che segue è la vera vita di Ljova, e l’esistenza oltre la tomba dell’eroe. Qui, oltre la tomba, c’è una logica diversa, o, com’è più probabile, nessuna logica. L’intervento delle leggi è concluso con l’inevitabile adempimento dell’ultima: la morte” (Bitov 1988: 394-395).

<sup>138</sup> Trad. It.: “[u]na buona notizia per il lettore: lo zio Dickens è ancora vivo! O almeno rivivrà ancora una volta per il romanzo e ancora una volta morirà. In questo momento abbiamo bisogno di lui, nessuno lo può sostituire. (Possiamo dire, per giustificarci, che la notizia della sua morte rientrava, a suo tempo, nel capitolo che aveva questo stesso titolo d’acconto ‘Versione e variante’)” (Bitov 1988: 405).

<sup>139</sup> (Bitov 1988: 429-437).

Лева не заставил меня ждать, он сбежал по лестнице легко и небрежно и был, пожалуй, почти такой, как я его себе представлял, только значительно выше ростом и блондинистей, что меня поразило. С особым чувством вглядывался я в его черты... это чувство мне не с чем сравнить. Разве однажды, во сне, увидел я самого себя (не в третьем лице, как бывает, не в роли героя сна — я уже был во сне, а я-он вошел...) <sup>140</sup> (Bitov 2007: 394)

L'incontro con il suo eroe è uno shock per l'autore, che vive una strana esperienza paragonabile a quelle uscite extracorporee che consentono all'individuo di guardarsi 'al di fuori di sé', come se fosse un estraneo. Osservandolo meglio, però, l'autore si accorge che l'aspetto fisico, lo sguardo del suo eroe differiscono da quel personaggio che lui aveva descritto nel suo romanzo; quelle caratteristiche le immaginava piuttosto nell'aspetto dell'amico Mitišat'ev. Significativamente, l'autore riesce a tratteggiare l'eroe con questa dovizia di particolari, soprattutto fisica, solamente quando entra in contatto con lui nel suo mondo finzionale, fornendone un ritratto per nulla lacunoso:

[о]н посмотрел на меня чуть длинно большими, несколько выпуклыми серыми глазами, и я потупился. Черты лица его были лишены индивидуальности, хотя лицо его и было единственным в своем роде и под какой-либо привычный тип не подходило, но — как бы сказать? — оно и одно было типично и не принадлежало в полной мере самому себе. Черты эти можно было «экспертизно» описать как правильные и крупные, чуть ли не «сильные», но что-то так безнадежно и слабо вдруг шло вниз в этом вылепленном рте и крутом подбородке, что выдавало в славянине арийца с его безвольным мужеством и тайной бесхарактерностью — скорее, я бы себе так представил как раз Митишатъева, а не Леву. Может, подозрительный его взгляд придал ему столь неожиданное сходство с его антиподом, и тогда это моя вина, потому что он был прав, подозревая меня... Когда я, нарушив правила литературного тона, сам оказался в повествовании в качестве героя, то впервые как бы поколебалась социальная структура Левы, он оказался социально нарушен и взглянул на меня взглядом Митишатъева, каким тот смотрел на Леву <sup>141</sup> (Bitov 2007: 395-396).

<sup>140</sup> Trad. It.: "Ljova non mi ha fatto aspettare, ha sceso di corsa le scale, con leggerezza e disinvoltura; era quasi come l'avevo immaginato, solo molto più alto di statura e coi capelli più biondi. Ne sono rimasto meravigliato. Guardavo quei lineamenti con un'emozione particolare, un'emozione che non posso paragonare a nessun'altra... Forse solo a quando, una volta, avevo visto in sogno me stesso (non in terza persona, come accade, non nel ruolo del protagonista: ero già nel sogno, l'io-lui vi era già entrato)" (Bitov 1988: 430).

<sup>141</sup> Trad. It.: "[L]ui mi aveva guardato a lungo, con i suoi occhi grigi, grandi e un po' sporgenti e io avevo abbassato la testa. I suoi lineamenti erano privi di personalità, nonostante il suo volto fosse unico e non paragonabile a nessun altro, ma, come dire, anche se unico, costituiva un simbolo e non apparteneva completamente a se stesso. Un esperto avrebbe descritto quei lineamenti come regolari e marcati, quasi

Nella violazione di quello che viene definito il ‘galateo’ della letteratura, gli equilibri tra i personaggi vengono sconvolti; è probabilmente per questo motivo che lo sguardo di Lëva, non più protagonista (ora l’eroe è l’autore), si avvicina a quello con il quale Mitišat’ev osservava prima l’amico; viene detto chiaramente: si tratta di un antipodo. Il personaggio-autore non è comunque intimidito dalla situazione che si è venuta a creare, pur percependola chiaramente; il suo desiderio di entrare in contatto con quell’entità di carta è talmente forte da spingerlo ad iniziare una conversazione con lui, che verterà su un tema specifico: gli articoli scientifici di Lëva.

АВТОР (какое коварство! — он же знает ответы на свои вопросы...): Вот еще я хотел вас попросить... Я очень наслышан о вашей работе «Три пророка». Не могли бы вы познакомить меня с рукописью?

ЛЕВА: Но эта статья наивна, устарела, детская моя статья... Я стал другой — зачем же вы будете судить по ней обо мне? В других работах, как, например, «Середина контраста», «Опоздавшие гении» или «Я» Пушкина, — все значительно зрелее и сильнее...

АВТОР (подлец!): Где можно прочитать эти работы?

ЛЕВА (сардонически): Нигде. Они не опубликованы.

АВТОР: Тогда, может, вы мне дадите их почитать в рукописи?

ЛЕВА (смущаясь): Видите ли, они даже не перепечатаны, как бы не вполне завершены — вряд ли вы разберетесь в рукописи... (Уверенно): Перепечатаю и дам.

АВТОР: Но дайте все-таки «Три пророка». Ведь если бы статья была в свое время опубликована, то не в вашей власти было бы ограждать читателя от знакомства с ней, даже если она юношеская и незрелая...

ЛЕВА (почти невежливо): Если бы она была опубликована, то были бы опубликованы и другие. Вы могли бы судить, сравнивая.

АВТОР (откровенно провокационно): Но работа над другими не завершена. Какбы вы их уже опубликовали?..

ЛЕВА (зло): Если бы да кабы... Тогда бы они были завершены!<sup>142</sup> (Bitov 2007: 396-397).

---

«forti», ma c’era qualcosa di disperato e debole che piegava bruscamente la linea di quella bocca scultorea, quel mento pronunciato tradiva, nello slavo, l’ariano con il suo coraggio senza volontà e la sua misteriosa assenza di carattere: io avrei immaginato che così dovesse essere Mitišat’ev, non Ljova. Forse era stato il suo sguardo sospettoso a conferirgli quella inattesa somiglianza con il suo antipodo, e se è così, la colpa era mia, perché aveva ragione di sospettare di me... Quando io, violando il galateo della letteratura, mi ero trovato nel racconto in qualità di eroe, per la prima volta era vacillata la struttura sociale di Ljova. Ljova era stato socialmente violato e mi aveva guardato con lo sguardo di Mitišat’ev, con lo sguardo con il quale Mitišat’ev guardava lui” (Bitov 1988: 431-432).

<sup>142</sup> Trad. It.: “AUTORE (*un ipocrita che conosce già le risposte alle proprie domande*) Volevo anche pregarla di... Ho sentito molto parlare del suo lavoro *I tre profeti*... non potrebbe farmi leggere il manoscritto?”

L'autore è consapevole di essere un codardo<sup>143</sup>: essendo comunque lui la mente che muove i fili delle sue marionette conosce in anticipo le risposte che il suo personaggio gli darà. Nonostante ciò, avanza le sue richieste volte alla consultazione dei suoi tre saggi che, come si scopre, non sono mai stati pubblicati. Per sopperire a questa mancanza, l'eroe decide di regalargli una copia di uno scritto del nonno Odoevcev, 'La sfinge', che l'autore porrà a conclusione definitiva del suo romanzo, inserendo il manoscritto così com'è. Dopo questo incontro, che secondo l'autore ha danneggiato l'eroe ("[м]ы ему причинили"<sup>144</sup> Bitov 2007: 401), il narratore-autore incomincia a vivere nello stesso tempo dell'eroe, perdendo quindi la possibilità dell'onniscienza. A questo punto, però, sorgono una serie di interrogativi: com'è possibile che l'autore, tornando nel 'suo' livello diegetico, sia in grado di riportare fisicamente un documento consegnatogli dal suo eroe, un documento peraltro che è un esempio di lavoro creativo composto da uno dei personaggi? In questo caso, l'impossibilità del gesto sembrerebbe volta a smascherare la finzionalità del testo che si sta leggendo.

Nondimeno, viene da chiedersi come mai si parli tanto diffusamente dei tre articoli di Lëva, che addirittura si pongono a fondamento della sua reputazione, ma che non sono mai stati scritti? Il quesito acquista ulteriore spessore specialmente riferendosi al capitolo dedicato alla professione dell'eroe, inserito nel punto centrale del romanzo: qui viene presentata un'analisi estremamente dettagliata, per non dire pedante, dell'articolo che ha introdotto Lëva nella comunità accademica, 'I tre profeti'. Gli viene infatti criticato il fatto di non aver tenuto conto di studi fondamentali come quelli svolti da Tynjanov sull'argomento (1988: 295). Questa critica pone evidentemente di fronte ad una duplice situazione impossibile: come può un personaggio finzionale accedere a studi che vengono prodotti nel mondo reale? E, soprattutto, come si possono muovere delle obiezioni se l'articolo non è mai stato letto in quanto mai pubblicato?

---

LJOVA Ma è un articolo ingenuo, superato, legato all'infanzia... Ora sono una persona diversa, perché dovrebbe giudicarmi in base a quelle vecchie cose...? Ho scritto dell'altro, per esempio *Il centro del contrasto*, *Il genio ritardatario* oppure *L'io di Puškin*. Sono lavori assai più maturi e significativi...

AUTORE (*canaglia!*) E dove si possono leggere?

LJOVA (*in tono sardonico*) Da nessuna parte. Non sono mai stati pubblicati.

AUTORE Allora non potrebbe darmi il manoscritto?

LJOVA (*imbarazzato*) Non sono neppure stati scritti a macchina... non sono finiti... non credo che riuscirebbe a decifrare il manoscritto. (*convinto*) Li scriverò a macchina e glieli darò.

AUTORE Mi dia almeno *I tre profeti*. Se l'articolo fosse stato pubblicato a suo tempo, lei non potrebbe impedire al lettore di conoscerlo, anche se è uno scritto giovanile e immaturo...

LJOVA (*quasi sgarbatamente*) Se fosse stato pubblicato, sarebbero stati pubblicati anche gli altri e lei potrebbe giudicare e confrontare.

AUTORE (*apertamente provocatorio*) Ma se gli altri non sono finiti, come potrebbero essere già stati pubblicati?

LJOVA (*con cattiveria*) Ma se... ma se... In questo caso sarebbero finiti" (Bitov 1988: 432-433).

<sup>143</sup> Un altro motivo, questo, che si ritrova negli scritti di Odoevskij.

<sup>144</sup> Trad. It.: "[g]li abbiamo fatto del male" (Bitov 1988: 437).

Evidentemente, questa stratificazione di incongruenze<sup>145</sup> mira a sottolineare ancora una volta la consistenza evanescente dell'eroe, e in generale della categoria del personaggio, completamente in balia dell'autore.

Il fatto inoltre che Lëva abbia compiuto gravi errori nello sviluppo del suo pensiero teorico riguardo la concatenazione delle influenze tra Puškin, Lermontov e Tjutčev, e il fatto stesso che nessuno dei suoi lavori sia ancora apparso in stampa (e quindi, ha un valore pari a zero dal punto di vista scientifico) denotano un suo aspetto caratteriale fondamentale. L'eroe, posto al centro della rappresentazione autofinzionale, è costantemente avvilluppato in una sorta di *spleen*, un'angoscia esistenziale nella quale si specchia il disagio provato nei confronti del suo ruolo nella società. Il destino della sua classe, quella dell'*intelligencija* sovietica, è ormai irrimediabilmente compromesso, avendo esaurito la propria funzione storica; questa condizione, che condanna Lëva e i suoi simili ad un'autoreferenzialità compiaciuta e impotente, lo estrania anche dai giochi *en abyme* presenti nel romanzo. L'inconsistenza dei suoi titoli non riflette altro che l'incapacità dell'*intelligencija* sovietica di reagire di fronte alla Storia; diventano quindi possibili quei 'salti diegetici' di cui Lëva è capace:

[и] Лева выбегает из этой версии, из этого варианта. «Что ж, и такое бывает...» — думает он с удивлением. Да, в жизни такие варианты встречаются сплошь и рядом — они скомпрометированы лишь на сцене... Лева выбегает — и вбегает в другой вариант..."<sup>146</sup> (Bitov 2007: 237).

Al di là di questo gesto incredibile, che in un certo senso duplica e anticipa il futuro squarcio del velo finzionale da parte dell'autore, Lëva si è sempre contraddistinto per non aver mai compiuto gesti clamorosi, e anzi, per essersi comportato in maniera misurata e “по правовой норме, хотя и по предельному допуску. Не смешно и не опасно”<sup>147</sup> (Bitov 2007: 29). In questo senso, l'eroe bitoviano di *Пушкинский Дом* si

<sup>145</sup> A questo proposito ci si potrebbe soffermare su una riflessione in merito all'effetto sul lettore della concatenazione di discrepanze presentata nel romanzo. Infatti, il fatto che l'articolo non sia mai stato concretamente scritto si perde nella narrazione-fiume bitoviana, sebbene il capitolo legato alla professione dell'eroe sia centrale e indubbiamente il più ostico dell'opera. Probabilmente, questo effetto è dato dalla struttura del libro, e nello specifico dalle varie parti che ne compongono la fine: laddove la conclusione viene costantemente rimandata, la narrazione procede, come a ondate, fino alla citazione integrale del testo del nonno Odoevcev. In breve, non è detto che il lettore percepisca distintamente questa serie di incongruenze.

<sup>146</sup> Trad. It.: “E Ljova correva, fuggiva da questa versione, da questa variante. Può succedere anche questo... pensava con stupore. Sì, nella vita, queste varianti si incontrano spesso e dappertutto, solo sulla scena la loro credibilità è ormai compromessa... Ljova fuggiva ed entrava di corsa in un'altra variante...” (Bitov 1988: 261).

<sup>147</sup> Trad. It.: “secondo le regole, entro i limiti concessi, in maniera non ridicola e non pericolosa” (Bitov 1988: 31).

differenza drammaticamente dall'eroe di Sokolov, che al compromesso rispetto al potere sovietico costruisce attorno a sé una potente struttura di contestazione.

### VIII. 6. Verso la liquidità del personaggio

Nonostante i numerosi punti di divergenza che possono distanziare la resa bitoviana del personaggio in *Пушкинский Дом* da esperimenti più radicali ed estremi, come saranno quelli di Sokolov, bisogna comunque riconoscere un primo, coraggioso tentativo di 'liberazione' nei confronti di un tipo di rappresentazione strettamente mimetica. I personaggi del romanzo, e soprattutto il protagonista, sono figure ben definite che, in alcune occasioni legate all'abuso d'alcol, subiscono una metamorfosi che le porta a sdoppiarsi o, per converso, a fondersi l'una con l'altra:

[и] тут уже начинают мерещиться, двоиться, множиться и исчезать — и Фаина, и Альбина, и Митишат'ев... Может, Фаина — уже другая Фаина, не в том смысле, что изменилась (на это мы не уповаем), а просто другая — вторая, третья... И Митишат'ев — наверняка ведь не один, с десятков митишат'евых пройдет через Левину жизнь, прежде, чем он постигнет первого. Любаш же — можно и со счету сбиться. Разве что Альбина — его первая вторая женщина — так и останется неповторенной... Может, их с самого начала было сто, а я как автор слил их одну Фаину, одного Митишат'ева, одного... чтобы хоть как-то сфокусировать расплывчатую Левину жизнь?<sup>148</sup> (Bitov 2007: 234-235).

Questo mutevole valzer di personaggi, che tanto ricorda l'inferno di specchi costruito da Nabokov in *The Eye*, confonde persino l'autore, che arriva a non ricordarsi con precisione né il numero dei suoi personaggi, né i loro tratti fisici. Similmente ad una fisarmonica, dove le anse si espandono per effetto dell'aria mostrando la loro 'singolarità' e si restringono, facendo sembrare il mantice un'unità compatta, i personaggi si moltiplicano per poi diventare un *unicum*, un sinistro personaggio dai mille volti la cui voce nasconde una corallità latente:

<sup>148</sup> Trad. It.: "I personaggi cominciano a sembrare irreali, a sdoppiarsi, a moltiplicarsi e a sparire. Faina, Al'bina, Mitišat'ev... Forse Faina è già un'altra Faina, non nel senso che è cambiata (non lo potremmo mai sperare), è semplicemente un'altra, una seconda, una terza Faina... E non c'è sicuramente un solo Mitišat'ev: ci saranno altri dieci Mitišat'ev nella vita di Ljova prima che lui abbia capito il primo. Delle Ljubaša si può addirittura perdere il conto. E Al'bina, la sua prima altra donna, resterà forse irripetibile?... Forse fin dal principio erano tanti e tante e io, in qualità di autore, li ho fusi tutti in un unico Mitišat'ev, in un'unica Faina, in un unico... per mettere a fuoco in qualche modo gli incerti contorni della vita di Ljova?" (Bitov 1988: 257-258).

автор не заметил, в какой момент их стало пятеро. Они выпили и еще выпили, радостно уподабливаясь и понижая уровень. Они говорили как один человек, обрадовавшись себе, как обществу. То есть как бы сам про себя человек знал все и потому считал себя недостойным, а вдруг оказался окруженным милыми людьми, из которых ни один про него не думал так же плохо, как он сам. И на поверку, при сравнении, совсем он не оказался таким уж негодным, как думал в одиночестве про себя. Они говорили как один человек, как один такой громоздкий, неопределенно-глиняных черт человек, который, вобрав в себя всех, обновил все стертые слова тем одним, что никогда еще их не произносил именно этот глиняный рот, что никто еще их же из этого рта не слышал...<sup>149</sup> (Bitov 2007: 306).

In determinate circostanze, personaggi ben definiti e separati si intersecano, come avviene secondo la teoria dei personaggi-vettori precedentemente esposta. È il caso di Lëva e Mitišat'ev, due figure che per le loro caratteristiche potrebbero sembrare l'una l'opposto dell'altra; i due, accomunati da un unico scopo, la passione per la medesima donna, si incontrano nello spazio della narrazione arrivando a coincidere, fondendosi:

[д]аже Митишат'ев совпал с Левиной возлюбленной в какой-то точке однообразного Левиного сюжета. Они, конечно, не могли не встретиться, поскольку питались одним и тем же Левою, а встретившись однажды, будто по чистому стечению обстоятельств того же сюжета, как бы всплеснули руками и уже не могли друг без друга — слились<sup>150</sup> (Bitov 2007: 220).

Se nei loro reciproci rapporti i personaggi possono liquefarsi ed essere intercambiabili, lo stesso avviene, *en abyme*, su scala inferiore all'interno di un'unica figura. Lëva, ad esempio, dimostra di possedere una sorta di doppia personalità, una personalità quasi schizofrenica, che però convive armoniosamente in un'unica entità:

<sup>149</sup> Trad. It.: “[l]’autore non si è accorto del momento in cui le persone nell’ufficio del direttore, diventate cinque, si misero a bere e bevvero molto andando con gioia assomigliandosi sempre di più e abbassando sempre di più il loro livello intellettuale e morale. Parlavano come una persona sola, che si rallegra di sé perché ha imparato a guardarsi intorno. Cioè come una persona che conoscendo i propri difetti e ritenendosi indegna si trovasse improvvisamente circondata da amici simpatici, che non pensano affatto male di lui, e attraverso il confronto con gli altri si accorgesse di non essere così inutile come aveva temuto nella solitudine. Parlavano come una persona sola, come una creatura enorme dagli incerti tratti di argilla, che dopo aver assimilato nel suo corpo immane tutti i presenti, comincia a parlare, e tutte le parole ormai consumate, uscendo per la prima volta dalla sua bocca d’argilla, sembrano nuove e mai udite...” (Bitov 1988: 331).

<sup>150</sup> Trad. It.: “Mitišat'ev venne addirittura a sovrapporsi all'amata di Ljova in un unico punto dell'intreccio uniforme della vita del nostro eroe, e non potevano non incontrarsi perché si nutrivano entrambi di Ljova e quando s'incontrarono, per una pura coincidenza di avvenimenti appartenenti a quello stesso intreccio, con un gesto di meraviglia si strinsero le mani e non poterono più esistere l'uno senza l'altra” (Bitov 1988: 240-241).



[и] чем резче был контраст со всей Левиной жизнью, с тем, что он говорил только что сотрудникам, за минуту до того, как Бланк просунул в дверь свою седую кудрявую голову, и Лева, оборвавшись на полуслове, сразу же выходил к нему и начинал говорить совсем другие вещи, и даже голос его менялся — и чем резче и мгновеннее был контраст, тем, как ни странно (это самого Леву удивляло), ему было не больнее, а слаще. Правда, никогда этот их разговор не происходил при посторонних<sup>151</sup> (Bitov 2007: 303).

Questo atteggiamento bifronte si ripropone la notte in cui l'eroe si trova nell'istituto con Mitišat'ev e viene raggiunto da Blank:

[и] как предстояло Леве выкрутиться, как говорить сразу на двух языках, поступать в двух противоположных системах одновременно, — Леве было невдомек. И что сейчас произойдет — скандал, презрение — и где та малая кровь, которой, быть может, еще можно обойтись?..<sup>152</sup> (Bitov 2007: 304).

Nonostante questa peculiarità del personaggio possa porre l'accento sulla costruzione artificiale del personaggio, non va dimenticato che l'atteggiamento ambiguo è una caratteristica che attraversa come un filo rosso la quotidianità sovietica: l'invisibilità, come ricorda Lëva, e l'abilità di adattarsi alle situazioni 'surreali' della vita di tutti i giorni sono pre-requisiti indispensabili per condurre un'esistenza tranquilla. In realtà, l'intero romanzo è basato sul concetto di ambiguità: in questo senso, paradossalmente, attraverso strategie narrative 'anti-mimetiche' sembra riuscire a rispecchiare in maniera molto più fedele la realtà sovietica di quanto non faccia quella falsa utopia del realismo socialista. L'ambiguità del personaggio legata al contesto storico-culturale è ben visibile in queste parole:

[м]ы назвали главу 'Отец', имея в виду, однако, не только отца, но и само время. Отец у нас вышел какой-то двойной: то он робкий, комплексующий человек, не умеющий даже сделать умело «идет коза рогатая» маленькому Леве; то он уверенно мерит сильными шагами свой академический, культовый кабинет, прочно чувствуя себя в эпохе. Но мы не считаем ошибкой это не с самого начала запрограммированное противоречие. Во-первых, и так бывает. Во-вторых, в этом

<sup>151</sup> Trad. It.: “[s]i accrebbe così il contrasto con tutta l'altra vita di Ljova, con le parole che diceva ai colleghi, interrompendosi se Blank infilava nella porta la testa grigia e ricciuta, per raggiungerlo e mettersi a parlare in modo completamente diverso, perfino usando una voce diversa, ma tanto più forte e improvviso era il contrasto, tanto più, per quanto strano potesse apparire (e se ne sorprendevo lo stesso Ljova) non procurava disagio, ma piacere” (Bitov 1988: 328).

<sup>152</sup> Trad. It.: “[c]ome si sarebbe salvato, Ljova, come avrebbe potuto parlare due lingue contemporaneamente, entrare in due sistemi opposti, contemporaneamente...?” (Bitov 1988: 328-329).

романе будет еще много двойного и даже многократного, исполненного уже сознательно, и, даже если не совсем художественно, то открыто и откровенно. Ведь сама жизнь двойственна именно в неделимый, сей миг, а в остальное время, которого с точки зрения реальности и нет, жизнь — линейна и многократна, как память. Потому что, кроме сей, сию секунду исчезнувшей секунды, кроме сей, ее заменившей, нет времени в настоящем, а память, заменяющая исчезнувшее время, тоже существует лишь в сей миг и по законам его<sup>153</sup> (Bitov 2007: 53-54).

La realtà è dunque percepita come un compenetrarsi di stati contraddittori, plurivalenti, che si intrecciano armoniosamente. Il personaggio del padre, però, svela la sua natura di doppio non solo in relazione alla società in cui vive, ma anche per il fatto di essere un costrutto letterario, inventato dall'autore:

Поэтому отец еще раз двойной, на следующий день воспоминаний даже не о нем — об образе его (ведь мы же его выдумали). На следующий день образ его — двойной уже иначе: с одной стороны, «видный мужчина», воспользовавшийся успехом и к которому подросток ревновал мать, с другой — легко поддающийся влиянию чужого мужчины, которого, видимо, предпочитает, жена. И еще раз двойной отец, когда наступает возмездие, когда он раздавлен собственным предательством, когда расширяется образ дяди Диккенса и заслоняет отца...<sup>154</sup> (Bitov 2007: 54)

La sostanziale ambivalenza del personaggio, e in questo caso del padre del protagonista, si espande come un morbo. L'ambiguità, che è la vera cifra del testo, filtra attraverso la porosità delle entità che popolano questo mondo finzionale, determinando significativi cambiamenti nella trama. Proprio a causa di questa indeterminatezza, non si sa con certezza chi sia il padre di Leva, o se addirittura il

<sup>153</sup> Trad. It.: “[d]opo aver intitolato questo capitolo ‘Il padre’, abbiamo però preso in considerazione non solo il padre, ma anche quei tempi. Il padre è risultato in un certo senso doppio: o timido, insicuro, incapace perfino di giocare ‘alla capretta che va...’ con il piccolo Ljova; oppure molto sicuro di sé, mentre misura a passi decisi il suo studio di accademico, e luogo di culto, sentendosi ben ancorato alla sua epoca. Tuttavia, non consideriamo un errore tale contraddizione, programmata del resto fin dal principio. Prima di tutto perché le contraddizioni esistono nella realtà. In secondo luogo perché in questo romanzo si incontreranno ancora molte ambivalenze e anche molte plurivalenze create consapevolmente e, se pur non del tutto artisticamente, però con molta franchezza e sincerità. La vita stessa, proprio nell’attimo indivisibile, è ambivalente. E nel resto del tempo, che dal punto di vista della realtà non esiste, la vita è sia lineare sia plurivalente, come la memoria; perché, a parte l’attimo che scompare in quest’attimo e a parte quello che lo segue immediatamente, non esiste il tempo presente, e anche la memoria, che ha sostituito il tempo perduto, esiste solo in questo attimo e solo secondo le sue leggi” (Bitov 1988: 58).

<sup>154</sup> Trad. It.: “[p]er questo il padre è doppio ancora una volta: nel giorno dei ricordi che non riguardano lui, ma l’immagine di lui (e doppio anche perché l’abbiamo inventato noi). Il giorno seguente la sua immagine è doppia per altre ragioni: da un lato è un «uomo di bell’aspetto» che sa sfruttare i suoi successi e che suscita nel figlio adolescente la gelosia per la madre; dall’altro è un uomo che facilmente si sottomette a un ruolo diverso, il ruolo in cui la moglie lo preferisce. E anche come padre è ambivalente: quando sopraggiunge la nemesis, quando si sente schiacciato dal suo stesso tradimento, quando cresce la figura dello zio Dickens e lo nasconde...” (Bitov 1988: 58).

protagonista abbia una famiglia del tutto diversa da quella presentata fino a quel punto:

[п]отому что хотя автор и посмеивается надлевой за юношескую игру воображения, однако и сам еще не решил окончательно, что дядя Диккенс ему не отец. Чего не бывает?.. Так что, возможно, что другая совсем семья у нашего героя. И автору очень хочется изложить сейчас второй вариант семьи Левы Одоевцева, такой вариант, в результате которого, как кажется автору, опять получится ровно такой же герой. Потому что интересуется его только герой и только героя, как уже выбранный (пусть неудачно) объект исследования, не хочет менять автор. Но это свое желание поведать второй вариант автор пока отложит<sup>155</sup> (Bitov 2007: 54).

Come uno scienziato, l'autore è interessato allo studio della sua cavia, il personaggio. In maniera analoga a quanto succede in *The Eye*, si vuole studiare questa entità sottoponendo a variazione ciò che lo circonda, determinando di conseguenza gli aspetti essenziali e immutabili del personaggio. Noteremo che questo principio è simile all'indagine filosofica di Husserl, e a quella entomologica descritta proprio nel romanzo nabokoviano. Si assiste dunque in questo romanzo ad uno dei primi tentativi di elaborazione di un personaggio liquido, una sorta di costellazione all'interno della quale sono contenuti i semi del passato che il potere sovietico tentava di sradicare dal fertile *humus* culturale. D'altronde, l'interesse per il personaggio come uno degli elementi essenziali per la costruzione della complessa architettura letteraria è reso manifesto nel primissimo intervento di A. B. all'inizio del libro:

[и]так, мы воссоздаем современное несуществование героя, этот неуловимый эфир, который почти соответствует ныне самой тайне материи, тайне, в которую уперлось современное естествознание: когда материя, дробясь, членись и сводясь ко все более элементарным частицам, вдруг и вовсе перестает существовать от попытки разделить ее дальше: частица, волна, квант, — и то, и другое, и третье, и ничто из них, и не все три вместе... и выплывает бабушкино милое слово 'эфир', чуть ли не напоминая нам о том, что и до нас такая тайна была известна, с той лишь разницей, что никто в нее не упирался с тупым удивлением тех, кто считает мир постижимым, а — просто знали, что тут тайна, и полагали ее таковой.

<sup>155</sup> Trad. It.: “[p]erché anche se l'autore sorride del giovanile gioco di immaginazione di Ljova, non ha, tuttavia, ancora deciso definitivamente se lo zio Dickens non sia veramente suo padre. Che cosa non succede... Forse il nostro eroe ha tutta un'altra famiglia e l'autore adesso vorrebbe raccontare la seconda variante della famiglia di Ljova Odoevzev, una variante dalla quale risulterà precisamente lo stesso eroe. Perché all'autore interessa solo l'eroe quale oggetto prescelto (anche se forse senza successo) della sua ricerca, è soltanto l'eroe che l'autore non vuole cambiare. Tuttavia, per adesso, accantonerà questa seconda variante... Avevamo intenzione di raccontare del padre e di quei tempi” (Bitov 1988: 58-59).

И мы разливаем этот несуществующий эфир в несохранившиеся бабушкины склянки, удивляясь, что тогда каждому уксусу соответствовала своя непраздная форма; мы с удовольствием отмываем слово ‘флакон’ в тепловатой воде, любуясь идеей грани<sup>156</sup> (Bitov 2007).

Oltre ad essere al centro dell’attenzione autoriale, la figura dell’eroe viene significativamente presentata in termini *fluidi* ricorrendo ad una serie composta di immagini legate a questo stato della materia, passando attraverso un accenno alle strutture chimiche. Solamente tramite un processo di smembramento della materia si può raggiungere la catarsi che consente un nuovo inizio, un processo che si riscontra, tra l’altro, nel finale del romanzo in cui viene narrata la morte del protagonista. La natura sfuggente e impalpabile del personaggio trova una delle sue migliori espressioni proprio nell’immagine dell’etere, un liquido particolare che a temperatura ambiente è più volatile rispetto ad altri alcol; la sostanza primaria rimane la stessa, ma a seconda del flacone all’interno della quale viene riposta assumerà una diversa forma e colorazione. Una simile flessibilità, di cui sono intrisi tutti i personaggi di questo romanzo, consente il verificarsi di quei fenomeni di fusione, morte, assenza ed esplosione che contraddistinguono proprio il modello liquido:

*ни один из них не герой и далее все они вместе — тоже не герои этого повествования, а героем становится и не человек далее, а некое явление, и не явление — абстрактная категория (она же явление), такая категория... которая, как по цепной реакции, начавшись с кого-то, и, может, давно, за пределами рассказа, пронизывает всех героев, их между собой перепутывает и убивает по одиночке, передаваясь чуть ли не в момент смерти одного в суть и — плоть другого; потому что именно у этой категории, внутри моего сбивчивого романа, есть сюжет, а у героев, которые все больше становятся, от протекания через них одного лишь физического (не говоря об историческом) времени, ‘персонажами’ — этого сюжета все более не оказывается; они и сами перестают знать о себе, кто они на самом деле, да и автор не различает их, чем дальше, тем больше, а видит их уже как некие сгустки, различной концентрации и стадии, все той же категории, которая и есть герой... Но — что же это за категория?! И только тогда автор сможет как-то*

<sup>156</sup> Trad. It.: “[n]oi ricreiamo così la moderna non esistenza dell’eroe, quest’etere inafferrabile che oggi corrisponde quasi al mistero della materia stessa, contro il quale si impuntano le scienze naturali. Quando la materia, sminuzzandosi e smembrandosi, si divide in particelle sempre più elementari e smette improvvisamente del tutto di esistere nel tentativo di ridursi ancora: la particella, l’onda, il quanto, e questo e quello e l’altro e niente di tutto questo e non tutti e tre insieme, allora affiora la cara parola della nonna: ‘etere’. Quasi a ricordarci che anche prima di noi si conosceva l’esistenza del mistero, ma nessuno ci si impuntava con l’ottuso stupore di chi vorrebbe comprendere il mondo. Semplicemente il mistero c’era ed era ritenuto tale. Se versiamo quest’ ‘etere’ inesistente nei flaconcini della nonna, ci meravigliamo che, allora, a ogni tipo d’essenza corrispondesse una bottiglietta di forma diversa, con piacere ripuliamo la parola ‘bocchetta’ nell’acqua tiepida, ne ammiriamo le sfaccettature” (Bitov 1988: 12).

*вздохнуть и испытать маломальское удовлетворение, если кто-нибудь из этих сгустков, из этих персонажей, вдруг все-таки сможет обрести сюжет и хоть разорвать, хоть вкрапленником войти в сюжет категории, который уже томит своей однообразностью, своей примитивной передачей, своей неизбывностью и нарушением всех энергетических законов, не только не теряя в силе, но словно «с ничего» возрастая, от самого себя...<sup>157</sup> (Bitov 2007: 244-245).*

Significativamente, la stessa immagine liquida dell'eroe presentata nei punti strategici del romanzo, ovvero nell'*incipit* e nel commento centrale, viene ripresa anche nell'epilogo: Lëva è ormai un'entità fluttuante, leggera, destinata a dissolversi con la fine della narrazione:

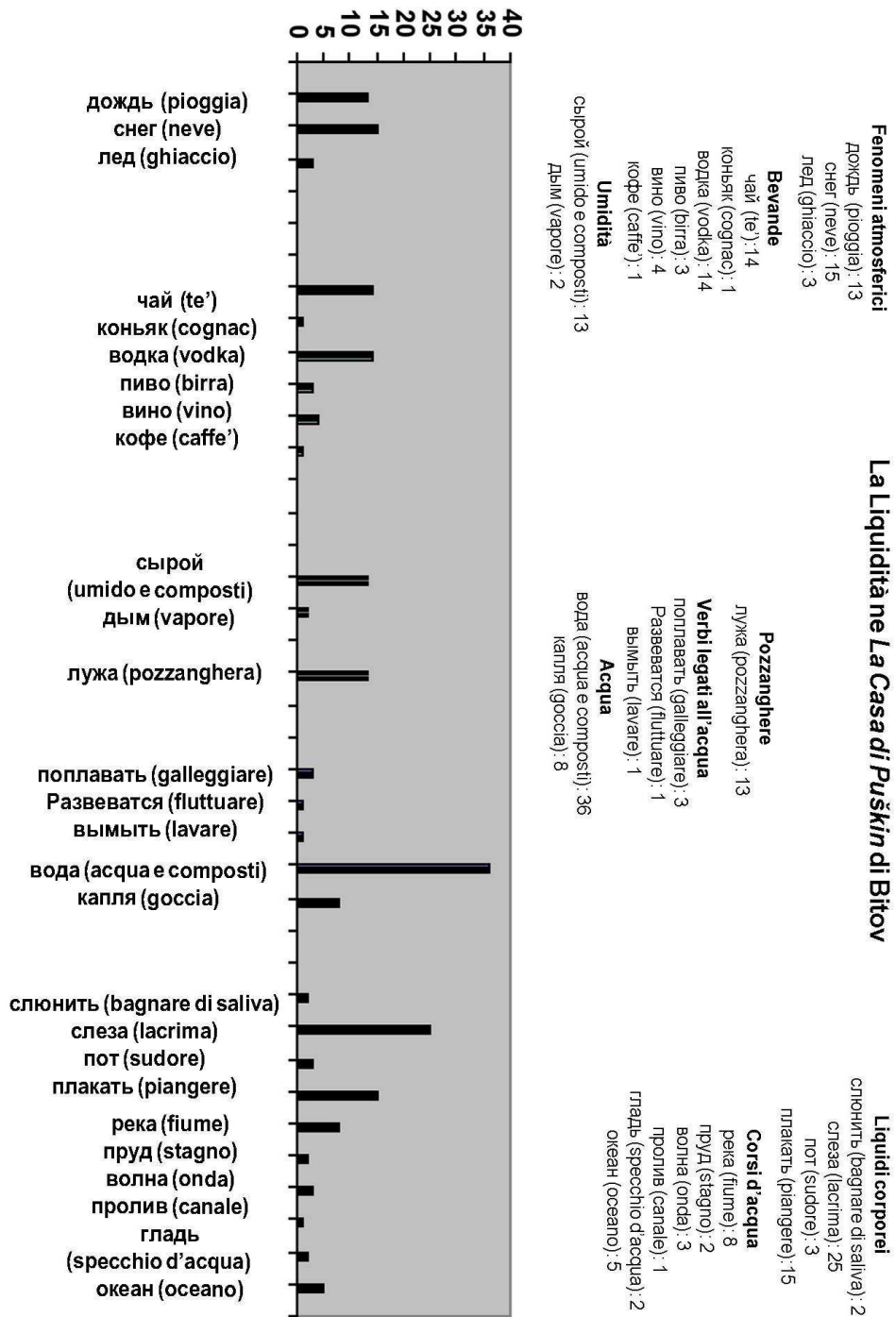
[a] вот что он думает, пока мы отплываем от него как бы на речном трамвайчике, и Лева начинает плавно качаться у нас перед глазами на фоне выцветшего золота с силуэтом Медного Всадника, будто Лева, как Евгений, станцует нам сейчас свое па-де-де, пластически выражающее тоску по Параше (Файне)... [...] Вот он и стоит в этой точке, покачивается, уменьшаясь на фоне, а мы на своем трамвайчике... качаемся в его глазах<sup>158</sup> (Bitov 2007: 386).

---

<sup>157</sup> Trad. It.: “[N]essuno di loro è il vero eroe e nemmeno tutti loro insieme lo sono, e l'eroe è diventato non una persona, ma un fenomeno, e nemmeno un fenomeno, ma una categoria astratta (che è un fenomeno), una categoria che... come una reazione a catena, cominciando da qualcuno, forse oltre i confini del racconto, permea di sé tutti i personaggi, li confonde, e li uccide uno per volta, trasferendosi, quasi al momento della morte di uno, nell'essenza e nella carne di un altro. Nel mio romanzo sconnesso, solo questa categoria astratta ha una storia, mentre gli eroi, che diventano sempre più, per lo scorrere in loro del tempo fisico (per non parlare di quello storico), ‘personaggi’, risultano avere sempre meno una storia, smettono di conoscere se stessi, non sanno più chi siano veramente e anche l'autore non li distingue più, più si va avanti e meno li distingue, e li vede come grumi di varia densità di quella stessa categoria che è diventata l'eroe del romanzo... Ma che cos'è questa categoria?! L'autore potrà respirare di sollievo e provare una minima soddisfazione, soltanto quando uno di questi grumi, di questi personaggi, improvvisamente potrà trovare una storia, e a costo di esplodere, a costo di entrare in briciole nella storia della categoria che già soffre per la sua monotonia, per la eccessiva semplicità con cui viene trasmessa, per la sua irrealizzabilità e per la trasgressione di tutte le leggi dell'energia, non solo senza perdere le forze, ma come crescendo «dal niente», da se stessa...” (Bitov 1988: 269).

<sup>158</sup> Trad. It.: “[e]d ecco che cosa sta pensando ora, mentre ci allontaniamo da lui come su un piccolo battello, e davanti ai nostri occhi Ljova comincia a fluttuare lentamente, contro lo sfondo d'oro spento con la sagoma del Cavaliere di Bronzo, come se Ljova, allo stesso modo di Evgenij, stesse per danzare per noi il suo pas de deux, esprimendo con grazia la nostalgia di Paraša (Faina)... [...] Fermo a quel punto, oscilla adagio avanti e indietro, diventa sempre più piccolo contro lo sfondo e... noi, che passiamo sul nostro battello che percorre il lungofiume, oscilliamo nel suo sguardo” (Bitov 1988: 422-423).

Tabella 1., Cap. VIII.



Appendice iconografica, Cap. VIII.

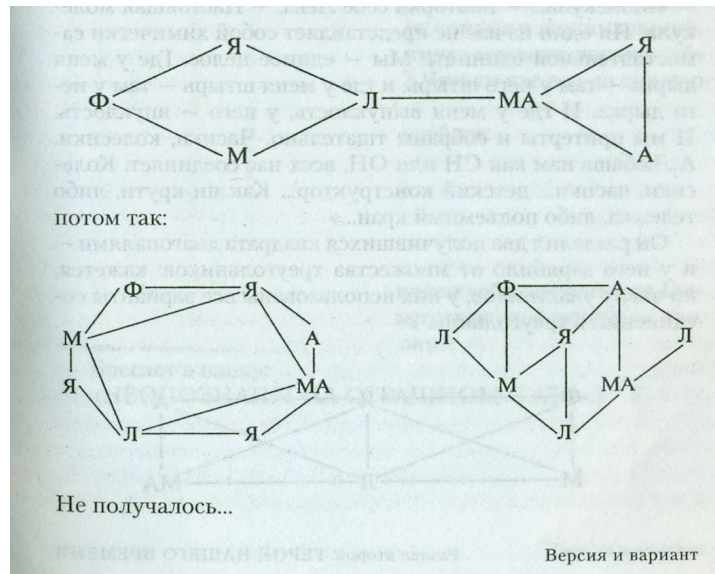


Fig. 1. Prime 'molecole di personaggi' disegnate da Lëva (Bitov 2007: 241).

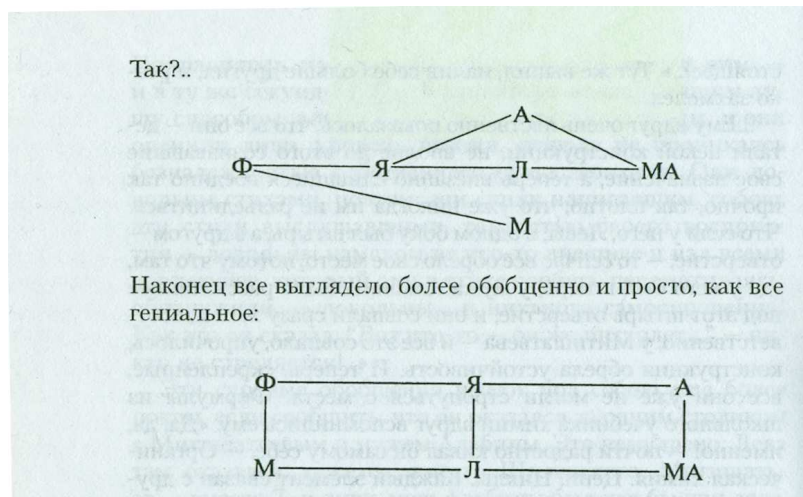


Fig. 2. Secondo tentativo di Lëva nella costruzione di 'molecole di personaggi' (Bitov 2007: 242).

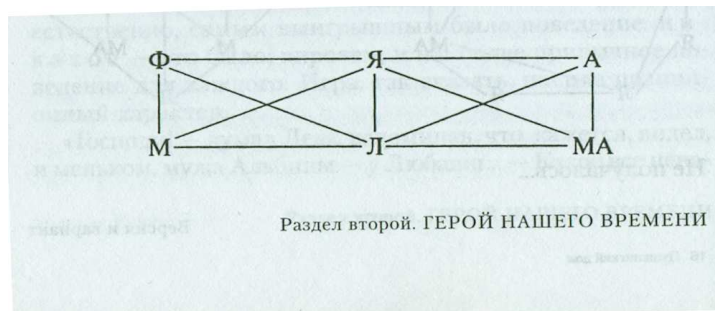


Fig. 3. Terzo tentativo di Lëva nella costruzione di 'molecole di personaggi' (Bitov 2007: 242).



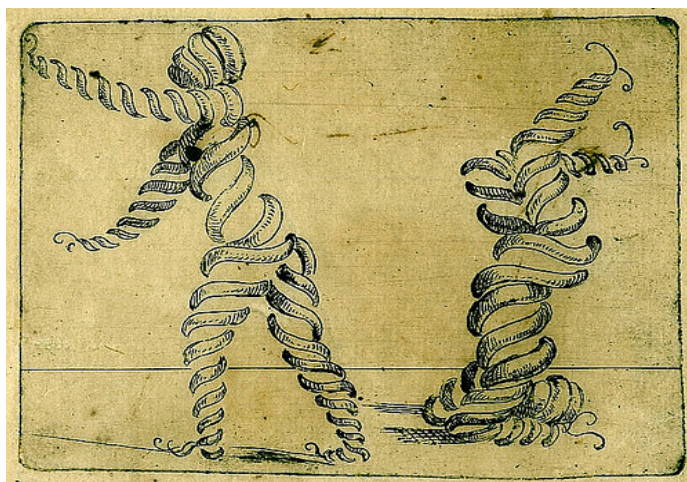


Fig. 4. *Bizarie di varie figure* (1624). La linea fluida che caratterizza questa figura è particolarmente evocativa per la teoria di un personaggio liquido.

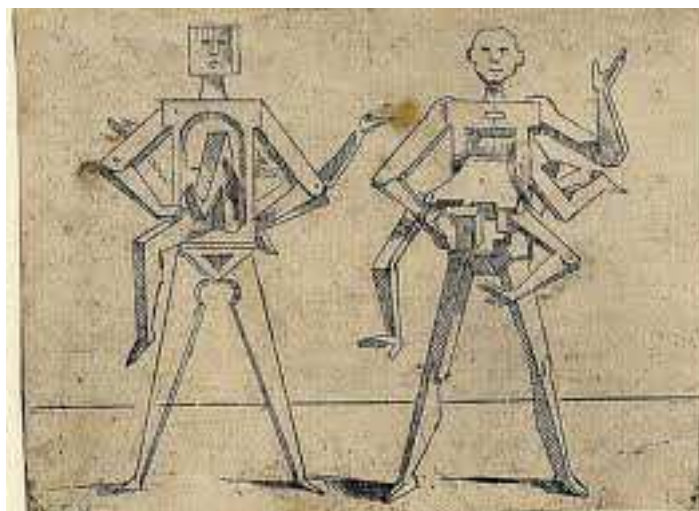


Fig. 5. *Bizarie di varie figure* (1624). I personaggi-vettori che intersecano l'eroe.

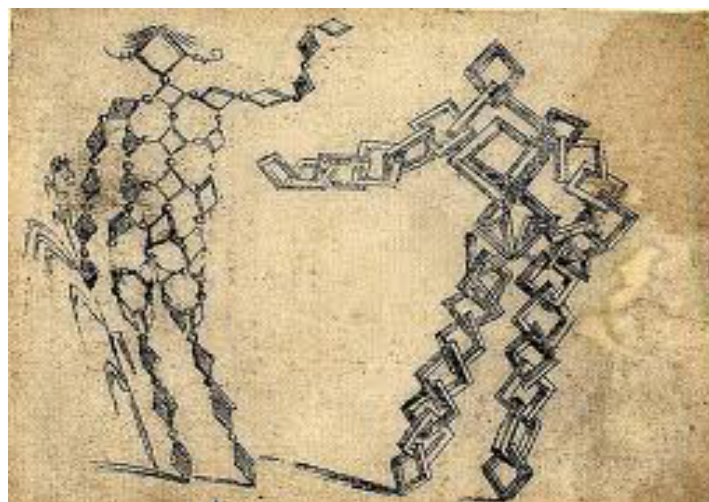


Fig. 6. *Bizarie di varie figure* (1624). Il personaggio-molecola (figura a sinistra).



## IX. SAŠA SOKOLOV – ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ

### IX. 1. Introduzione. Stato degli studi

Artista pluripremiato, vincitore del premio Andrej Belyj, Leningrado (1982), del premio della rivista ‘Oktjabr’, Mosca (1986), e infine del premio internazionale per la letteratura ‘Puškin’<sup>1</sup> (1996), Alexander Vsevolodovič Sokolov<sup>2</sup> forgia la lingua russa con una tale abilità da rendere prodigioso il potenziale di ibridazione dei suoi personaggi. L’autore, ha pubblicato solamente quattro opere di narrativa, che però gli sono valse la fama internazionale: *Школа для Дураков* [*Scuola degli Sciocchi*, 1976], *Между Собакой и Волком* [*Inter Canem et Lupum*, 1980], *Палисандрия* [*Palissandreide*, 1985], e infine *Triptich* [Trittico, 2011]. Negli scritti di Sokolov, come anche nella sua raccolta di saggi (*Esse*, 2007) traspare il tentativo di “поднять русскую прозу до уровня поэзии”<sup>3</sup>, tanto da portare critici come Zorin a parlare di una ventata di rinnovamento nella lingua russa: “Саше Соколову удалось насрать ветер на русскую прозу”<sup>4</sup> (1989: 253). È infatti noto per aver coniato il neologismo ‘проэзия’, vale a dire ‘proesia’, contaminando le parole ‘проза’ (prosa) e ‘поэзия’ (‘proesia’) per definire il proprio stile<sup>5</sup>. Il suo talento è stato riconosciuto anche in Italia, dove Mario Caramitti l’ha definito “il più fantasmagorico ed enigmatico scrittore russo contemporaneo, maestro della parola e unanimemente riconosciuto in Russia come ‘miglior fabbro’, sin da quando la sua prosa era diffusa in ciclostile”<sup>6</sup> (Caramitti 2004b: 12). Come un’araba

<sup>1</sup> Si tratta di premi estremamente prestigiosi. Il premio Puškin (Пушкинская премия), in particolare, è stato istituito nel lontano 1881, e viene assegnato agli scrittori russi che raggiungono uno standard di eccellenza.

<sup>2</sup> Saša Sokolov (1943-) nasce a Ottawa in Canada. Nel 1947 la famiglia torna in Unione Sovietica, a Mosca, dove lo scrittore inizierà i suoi studi. Da sempre allergico al sistema sovietico, nel 1965 viene cacciato dall’accademia militare che stava frequentando. Tra il 1966 e il 1971 frequenta la facoltà di giornalismo a Mosca. La sua vita è caratterizzata dalla sperimentazione, non solo in campo letterario: svolgerà numerosi mestieri, tra cui il tornitore, l’inservente all’obitorio, il guardiacaccia e il giornalista. Soprattutto, viaggerà (e viaggia) molto.

<sup>3</sup> Trad. It.: “innalzare la prosa al livello della poesia”. In: “Беседа с Сашей Соколовым”, in *Двацатьдва*, 1984, 35, pp. 179-188.

<sup>4</sup> Trad. It.: “Saša Sokolov è riuscito a infondere il vento nella prosa russa”.

<sup>5</sup> Questo stile si caratterizza proprio per essere una sorta di prosa poetica.

<sup>6</sup> “Sokolov, il fabbro pellegrino della prosa russa”. In: “Il Manifesto”, 15/12/2004, p. 12.

fenice, il linguaggio letterario russo risorge dalle ceneri di quell' "ideology of silence"<sup>7</sup> sovietica anche per merito dell'elegante, seppur ostico<sup>8</sup>, lavoro di Sokolov.

In realtà, non è solamente la lingua ad uscir profondamente cambiata, *vivificata*, dalla fucina di Sokolov: anche i principali indici narrativi, come il tempo, lo spazio, subiscono una metamorfosi radicale. Ancor più estrema è la trasformazione esperita dal personaggio che si nutre della rinnovata energia del linguaggio, come l'autore stesso racconta in una recente intervista:

Broadly speaking, how do You construct a character? What are the pivotal features that a Sokolov-character must have?

SS: *I don't construct any characters, language constructs the characters, language. [...] They should be eccentrics and exceptional people. [IM]*<sup>9</sup>.

La lingua russa, sorgente d'ispirazione primaria, è strumento irrinunciabile per Sokolov. Infatti, nonostante parli un ottimo inglese, l'autore afferma di non voler scrivere in altra lingua al di fuori dell'idioma naturale: "[f]or me even if I was completely bilingual I would still use Russian because it is a more exciting and flexible language. I like the plasticity of Russian. Besides that my readership in Russian is much bigger than in English-speaking countries" [IM]. Il problema del pubblico porta inevitabilmente a fare qualche considerazione sulla circolazione dei suoi scritti.

Sokolov è uno scrittore famoso nella Russia di oggi, ma altrettanto non si può dire al di là dei confini nazionali. La fortuna di Sokolov segue inoltre linee tortuose: sebbene la sua opera avesse una certa circolazione anche durante l'epoca sovietica, la fama arrivò solo con la fine del regime. Dalla fine degli anni Novanta, però, si registra una diminuzione di interesse, interrotta soltanto dalla pubblicazione di sporadici contributi.

La critica si è principalmente orientata su studi a carattere generale sulla vita e sull'opera di Sokolov<sup>10</sup>, per poi passare a saggi più approfonditi sulle sue singole opere,

<sup>7</sup> Halperin (1985: 5). Per approfondimenti critici: Heller (1995), Robin (1992).

<sup>8</sup> La complessità del linguaggio di Sokolov è un elemento che lo distingue nettamente dagli altri scrittori contemporanei. L'astrusità delle sue opere ha determinato, oltre ad una carenza di traduzioni in altre lingue, anche un generale fraintendimento da parte non solo dei lettori, ma in alcuni casi anche dei critici, come ebbe a lamentarsi lo scrittore stesso riferendosi a *Palisandrija* in un'intervista condotta da Caramitti: "speravo soprattutto nella comprensione degli slavisti, degli studiosi, mentre proprio molti di questi non hanno capito tante cose del mio libro" (Caramitti 2004b: 12).

<sup>9</sup> Intervista rilasciata dall'autore il 01.12.2010 alla scrivente, Irina Marchesini. Ogni successivo riferimento a questa intervista verrà segnalato come [IM]. L'intervista è stata fatta in inglese in accordo con l'autore.

<sup>10</sup> Johnson (2006); Nagibin (1987); Brodsky 2004; Matich (1987, 2006); Litus, 2006; Litus e Johnson, 2006; Lipoveckij, 1996; McMillin, 1990; Mitgang, 1990; Handelman, 1989; Ivanova, 1989; Johnson,

*Школа для Дураков*<sup>11</sup>, *Между Собакой и Волком*<sup>12</sup>, *Палисандрия*<sup>13</sup>. Non sono mancati i contributi sui suoi saggi<sup>14</sup> e sui rapporti dello scrittore con altre figure<sup>15</sup>. Di particolare interesse sono le ricerche riguardanti il tema della morte in Sokolov<sup>16</sup>. Si noterà che i contributi si concentrano attorno alle date di pubblicazione delle singole opere, o attorno a raccolte dedicate all'autore, come nel caso dei numeri speciali dedicati a Sokolov della rivista *Canadian-American Slavic Studies* usciti nel 1987 e nel 2006. Nel panorama italiano gli studi sokoloviani sono solamente all'inizio: si può infatti menzionare solo il contributo di Caramitti (2000, 2004a, 2010), che all'autore ha dedicato diversi saggi, nonché la sua tesi di dottorato.

## IX. 2. Il personaggio polimorfo: considerazioni generali sul personaggio sokoloviano. La componente metafinzionale

### IX. 2. 1. Il romanzo: o, dell'impossibilità di delineare una trama precisa

Se per Ray "postmodernism represents the return of things easier to like" (1990: 139), sorge spontaneo chiedersi (e chiedere a Ray) cosa intenda per 'postmodernismo', o per 'cose che piacciono facilmente'. Questa definizione è infatti scarsamente applicabile alle opere viste sinora, e lo è ancor di meno per il primo romanzo di Saša Sokolov, *Школа для дураков*.

Il manoscritto, redatto negli anni Sessanta e circolato in Unione Sovietica in *samizdat*, giunge clandestinamente negli Stati Uniti dove viene pubblicato presso la casa editrice Ardis per interessamento di Vladimir Nabokov (1976), che lo definisce "an enchanting, tragic, and touching book" (Boyd, 1991: 656). Questi aggettivi, attribuiti al romanzo da una personalità nota per i suoi giudizi critici poco generosi rivolti soprattutto ai colleghi scrittori russi e sovietici<sup>17</sup>, ne descrivono esattamente l'essenza. La narrazione, infatti, è costruita attorno alla figura di un ragazzo considerato come minorato mentale

---

1989a e b; Mal'gin, 1989; Potapov 1989; Remnick, 1989; Aksënov, 1987; Johnson 1987a, b, c; Nagibin, 1987; Žolkovskij, 1987; Vail'-Genis, 1986; Kreid, 1981; Suslov, 1977.

<sup>11</sup> Vavulina, 2006; Hodgkinson, 2005; Freedman 1986 e 1987; Karriker 1987; Ziolkowski, 1987; Litus, 1997; Lipoveckij, 1995; Vail'-Genis, 1993; Bitov, 1989; Simmons, 1986 e 1988; Puchanov, 1985; Boguslawski, 1983; Johnson, 1980; Moody, 1979.

<sup>12</sup> Kolb, 2000; Heldt 1987; Smith, 1987; Toker, 1987; Johnson, 1982, 1984; Vel'berg, 1984.

<sup>13</sup> Rudova, 2006; Beraha, 1993; Turbin, 1992; Žolkovskij, 1990; Boguslawski, 1989; Lourie, 1989; Johnson, 1986a e b; Matich, 1986; Sapgir, 1986; Kopejkin, 1985.

<sup>14</sup> Wakamiya, 2006.

<sup>15</sup> Brodsky, 2006; Borden, 2006; Tumanov, 1994; Volgin, 1994; Simmons, 1993.

<sup>16</sup> Boguslawski 1987.

<sup>17</sup> Basti pensare alle parole rivolte a Pasternak: "Doctor Zhivago is a sorry thing, clumsy, trite and melodramatic, with stock situations, voluptuous lawyers, unbelievable girls, romantic robbers and trite coincidences" (citato in Boyd 1991: 372).

e per questo motivo mandato alla scuola differenziale, o, come la chiama lui stesso, la “школа для дураков”<sup>18</sup>. Il ‘дурак’, che in russo significa ‘scemo’, ‘stupido’, ‘persona con ritardo mentale’<sup>19</sup>, è un ragazzino dalla personalità sdoppiata; questa sua caratteristica influenzerà significativamente la struttura narrativa del romanzo, che è sostanzialmente scissa in due e giocata tra la prima e la seconda persona singolare<sup>20</sup>. In una sorta di monologo, interrotto solamente da qualche osservazione di un personaggio chiamato ‘l’autore’<sup>21</sup> e da una serie di ‘racconti scritti sulla veranda’<sup>22</sup>, lo studente presenta i ricordi più belli della sua vita, legati alla scuola che ha frequentato, al suo maestro preferito, Pavel Norvegov, e al grande amore per l’insegnante di biologia, la trentenne Veta Akatova. Nella narrazione entreranno anche altri personaggi: il protagonista si soffermerà infatti sul suo rapporto conflittuale con il padre, sul dottor Zauze, sui suoi compagni di scuola e sulle grigie figure che popolano la sua scuola. Non ci si faccia però trarre in inganno dal titolo: la promessa del paratesto non viene mantenuta; l’universo scolastico sarà marginale nel tessuto narrativo, che cerca invece di dar corpo alla fervida immaginazione di questo portentoso ragazzino.

Nel presentare la prima traduzione italiana del volume, uscita a distanza di trent’anni dalla pubblicazione americana, “Il Messaggero”<sup>23</sup> parla di “uno sguardo potente sulla ‘diversità’”. Pochi mesi più tardi, Fulvio Panzeri di “Famiglia Cristiana”<sup>24</sup> lo definirà “un approccio diverso al tema della disabilità”. Pur presentata attraverso il dialogo tra due voci, quel ‘tu’ e quell’ ‘io’, che a volte si scontrano o si conciliano armonicamente in un ‘noi’, la lettura fornita da queste recensioni è tuttavia estremamente limitata e

<sup>18</sup> Trad. It.: “scuola degli sciocchi”. Questa è la traduzione del titolo proposta da Margherita Crepax. Si può ipotizzare che il titolo italiano sia stato ispirato dalla traduzione inglese, *A School for Fools*. Ai fini traduttivi, si potrebbe pensare anche alla parola ‘scemo’ che, come l’originale russo, ha una connotazione più bassa rispetto a ‘sciocco’ e va direttamente ad indicare un problema mentale. Inoltre, analogamente a quanto accade in russo, in lingua italiana ‘scemo’ si inserisce in fraseologismi come ‘lo scemo del villaggio’, senza però assumere una connotazione particolarmente negativa. Si pensi anche alla figura del folklore russo Ivan Durak, uno ‘scemo’ che batte i saggi; difficilmente lo si potrebbe definire ‘sciocco’. A questo proposito, ci si potrebbe anche riferire al termine stilisticamente meno connotato e ‘più russo’ ‘*идуом*’, naturalmente collegato all’*Идуом (Idiota)* di Dostoevskij. Anche dietro a questa parola si cela la malattia mentale. Inoltre, in questo romanzo il protagonista è una figura chiaramente cristologica; similmente, anche la narrazione sokoloviana è costellata da numerosi riferimenti religiosi, che in un certo senso giustificerebbero anche questa seconda possibilità traduttiva. Una persona ‘sciocca’, invece, non è necessariamente affetta da una malattia mentale; per di più, il termine viene spesso riferito a persone che compiono azioni in maniera ‘leggera’, senza esserne forse del tutto consapevoli. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni italiane sono tratte dal volume curato da Crepax (2006).

<sup>19</sup> Da: T.F. Yefremova (2006) *The Comprehensive Dictionary of the Contemporary Russian Language*.

<sup>20</sup> Usando la terminologia di Richardson, si potrebbe considerare una ‘*we-narration*’, che rientra a pieno titolo nella tipologia delle narrazioni *unnatural*.

<sup>21</sup> I suoi interventi sono distinguibili a livello tipografico in quanto viene usato il corsivo.

<sup>22</sup> In realtà, anche queste storie, raccontate da diversi punti di vista, si ricollegano tematicamente ai racconti dello studente.

<sup>23</sup> Datato 19.02.2007.

<sup>24</sup> Datato 29.04.2007.

limitante. La supposta malattia mentale di cui soffre il giovane narratore serve infatti a introdurre il tema della “[н]епримируемость окружающей действительностью”<sup>25</sup> (Sokolov 2009 : 42) e dell’inconciliabilità di alcune figure con l’ideologia sovietica. Questo sostanziale scarto rispetto alla realtà acquista una particolare plasticità nella rappresentazione dei personaggi che, attraverso il prisma di una narrazione inattendibile, corredata da una esplicita violazione delle convenzioni spazio-temporali e dal rifiuto dei principi logici, vengono costruiti in aperta opposizione al monolitico personaggio ‘positivo’ della letteratura realista sovietica.

### IX. 2. 2. Elementi metafinzionali: il rapporto personaggio-pagina stampata

Che i personaggi dell’universo finzionale della *Школа для дураков* siano scollati da una rappresentazione di tipo mimetico si percepisce già dal carattere esplicitamente metafinzionale del testo, in cui l’*ars scriptoria* e i suoi oggetti vengono costantemente messi in primo piano. Il libro si apre infatti con una discussione in cui due voci quasi indistinte dibattono sulle parole da utilizzare per l’incipit di un libro: “[т]ак, но с чего же начать, какими словами? Все равно, начни словами”<sup>26</sup> (Sokolov 2009: 9). Sfogliando le pagine del romanzo si può percepire l’odore “сургуче[й], веревк[и], бумаг[и]”<sup>27</sup> (Sokolov 2009: 33), i materiali primari con cui un tempo si fabbricavano libri; più avanti nella narrazione, questo aroma si arricchisce di nuove sfumature: “сургуч, клей, бумага, бечевка, чернила, стеарин, казеин”<sup>28</sup> (Sokolov 2009: 98). La tematizzazione della scrittura è ancor più evidente nei numerosi riferimenti a scritte in gesso su lavagne nere<sup>29</sup> o sul fondo scuro delle pareti dei treni, o alla menzione frequente di stamperie e di stampatrici<sup>30</sup>; persino il cielo assomiglia ad un foglio di carta Whatman: “невное небо будет синим вощеным ватманом”<sup>31</sup> (Sokolov 2009: 130).

In uno spazio saturo di indici legati all’attività della scrittura si muovono personaggi non meno connotati da questo punto di vista; il padre dello studente, ad esempio, è costantemente identificato nel romanzo dalla lettura del giornale che porta sempre sotto il braccio. Un elemento, questo, che contribuisce a rafforzare l’idea di un rapporto

<sup>25</sup> Trad. It.: “irricongiungibilità con la realtà circostante” (Sokolov 2007: 61).

<sup>26</sup> Trad. It.: “Sì, ma da che cosa si può cominciare, con quali parole? È lo stesso, comincia con queste parole [...]” (Sokolov 2007: 7).

<sup>27</sup> Trad. It.: “di ceralacca, corda e carta” (Sokolov 2007: 47).

<sup>28</sup> Trad. It.: “ceralacca, colla, carta, spago, inchiostro, stearina, caseina [...]” (Sokolov 2007: 154).

<sup>29</sup> Sokolov (2009: 112), (2007: 177).

<sup>30</sup> Sokolov (2009: 96), (2007: 150).

<sup>31</sup> Trad. It.: “di giorno il cielo avrà l’azzurro di un foglio di carta Whatman” (Sokolov 2007: 206).

conflittuale tra padre e figlio: il padre, infatti, sarà caratterizzato negativamente da questo elemento, che in un certo senso lo allinea con l'ufficialità e con il pensiero sovietico. Il giovane studente, invece, si richiama ad una tradizione letteraria ben più antica: infatti, spiegando alla madre il motivo di un litigio avuto con il genitore, nomina Ivan Fëdorov, il primo tipografo russo<sup>32</sup>. Nonostante la sua memoria incerta, lo scolaro identifica correttamente Fëdorov con colui che ha stampato il primo libro dell'alfabeto in Russia (1578)<sup>33</sup>; significativamente, viene associato al modo in cui si leggeva l'alfabeto in slavo ecclesiastico: “аз, буки, веди, глагол, добро, еси, живете, земля, ижица и так далее”<sup>34</sup> (Sokolov 2009: 41). Tramite questa citazione, viene messa in luce l'esigenza di un ritorno al passato per il rinnovamento della lingua e della letteratura russa. Più precisamente, ci si riferisce al periodo dove affondano le radici della moderna alfabetizzazione, della secolarizzazione delle forme narrative, che sino a quel momento erano strettamente legate all'ambito ecclesiastico. Ci si vuole quindi ricollegare ad una fase storica in cui nascevano le primissime, isolate istanze di prosa e poesia: la cosiddetta Moscovia.

La componente metafinzionale riferita al personaggio raggiunge il culmine dell'espressività nel brano in cui l'insegnante Pavel/Saul Norvegov viene identificato con un libro:

[и] вот мы посмотрели на него, сидящего таким образом, сбоку, в профиль: издательский знак, экслибрис, серия книга за книгой, силуэт юноши, сидящего на траве или на голой земле с книгой в руках, темный юноша на фоне белой зари, мечтательно, юноша, мечтающий стать инженером, юноша-инженер, если угодно, кудрявый, довольно кудрявый, книга за книгой, читает книгу за книгой на фоне, бесплатно, экслибрис, за счет издательства, один и тот же, все книги подряд, очень начитан, он очень начитан, ваш мальчик<sup>35</sup> (Sokolov 2009: 62).

<sup>32</sup> (ca. 1525-1583). Assieme a Francysk Scarini and Schweipol Fiola viene considerato uno dei padri della stampa. Fëdorov sembra un 'precursore' di Sokolov: tentò infatti di introdurre la stampa in Russia, ma venne accusato di stregoneria. Per questo motivo, la stampa in Russia non si svilupperà fino al 1708, data in cui viene istituito il Graždanskij Šrift sotto Pietro I. Similmente a Sokolov, Fëdorov ha fatto un tentativo di rinnovamento, ma alla fine è stato costretto ad andarsene. Oltre ad essere stato il primo ad utilizzare questa nuova tecnologia in Bielorussia, Russia e Ucraina, Fëdorov viene ricordato per la pubblicazione nel 1581 della *Bibbia di Ostrog Rutena*, la prima versione completa della Bibbia stampata con caratteri mobili.

<sup>33</sup> Una copia elettronica del documento è visualizzabile online al seguente indirizzo: <http://litopys.org.ua/fedorovyh2/cf.htm> Attualmente ne sono conservate solo due copie incomplete.

<sup>34</sup> Trad. It.: “az-buki-vedi, a-be-ve, a-bi-ci, alfa-beta-gamma” (Sokolov 2007: 59).

<sup>35</sup> Trad. It.: “[e] noi lo guardavamo di lato, di profilo, seduto a quel modo, sembrava il marchio di una casa editrice, un ex libris, la serie un libro dopo l'altro, la silhouette di un giovane seduto sull'erba o sulla terra nuda con un libro in mano, un giovane ombroso sullo sfondo del chiarore dell'alba, sognante, un giovane che sogna di diventare un ingegnere, un giovane-ingegnere se preferite, capelli ricci, piuttosto ricci, un libro dopo l'altro, un giovane che legge un libro dopo l'altro, con uno sfondo dietro di sé, gratuito, un ex libris, a spese dell'editore, una fila di libri, uno dopo l'altro, è un gran lettore il vostro

L'identificazione dell'uomo con il libro, di gusto decisamente nabokoviano<sup>36</sup>, sottolinea in maniera decisa la finzionalità del personaggio, il suo essere un costrutto letterario, privo di 'aspirazioni mimetiche', ma che vuole essere semplicemente abitante di un universo finzionale con cui condivide forma e sostanza.

In questa prospettiva è significativo il fatto che, in un romanzo dove l'indice temporale perde la sua rigida direzionalità, il tempo del protagonista venga scandito dalle sue letture: "пока я сидел на траве и читал книгу за книгой, мои обстоятельства сложились таким образом, что мне удалось закончить школу, а потом институт"<sup>37</sup> (Sokolov 2009: 64). Poche righe prima, l'altra personalità del protagonista spiega anche che:

[д]а, вот именно, ты давно инженер и читаешь книгу за книгой, сидя целыми днями на траве. Много книг. Ты стал очень умным, [...]. Ты поднимаешься с травы, отряхиваешь брюки – они прекрасно отглажены – потом наклоняешься, собираешь все книги в стопку и несешь в машину<sup>38</sup> (Sokolov 2009: 63).

Lo scolaro stesso elogia i libri, oggetti che hanno contribuito fortemente alla formazione non solo della sua personalità, ma anche a quella della Russia, tornando a menzionare nuovamente il tipografo Ivan Fëdorov:

[к]нига – лучший подарок, всем лучшим во мне я обязан книгам, книга – за книгой, любите книгу, она облагораживает и воспитывает вкус, смотришь в книгу, а видишь фигу, книга – друг человека, она украшает интерьер, экстерьер, фокстерьер, загадка: сто одежек и все без застежек – что такое? отгадка – книга. Из энциклопедии: статья к н и ж н о е д е л о н а Р у с и: книгопечатание на Руси появилось при Иоанне Федорове, прозванном в народе первопечатником, он носил длинный библиотечный пыльник и круглую шапочку, вязаную из чистой шерсти<sup>39</sup> (Sokolov 2009: 97).

---

ragazzo" (2007:94). Il paragone del personaggio con un *exlibris* si ripete anche in un secondo momento: Sokolov (2009: 92), (2007: 145).

<sup>36</sup> Si ricorderà, tra gli altri romanzi, *The Real Life of Sebastian Knight*.

<sup>37</sup> Trad. It.: "mentre stavo seduto sull'erba a leggere un libro dopo l'altro, la mia situazione si è sviluppata in modo che sono riuscito a finire la scuola e poi l'istituto" (Sokolov 2007: 98).

<sup>38</sup> Trad. It.: "[s]ì, esattamente così, sei un ingegnere ormai da molto tempo, leggi un libro dopo l'altro, seduto sull'erba per intere giornate. Tanti libri. Sei diventato molto intelligente [...]. Ti alzi dall'erba, scuoti i calzoni – sono perfettamente stirati – ti chini a raccogliere tutti i libri in un mucchio e li metti in automobile" (Sokolov 2007: 97).

<sup>39</sup> Trad. It.: "[u]n libro è il più bel regalo che si possa fare, tutto quello che c'è di meglio in me lo devo ai libri, un libro dopo l'altro, ama i libri, elevano e perfezionano il gusto, apro un libro e di gioia vibro, un libro è il migliore amico dell'uomo, nello spirito ti fa più ricco, in faccia non ti dà lo smacco, è come un bravo braccio, un indovinello: una bella copertina e neanche un lenzuolino – che cos'è? Un libricino! Si

Se da un lato l'equivalenza dell'uomo con il libro sottolinea *indirettamente* il carattere metafinzionale del personaggio, la sua consapevolezza di esser parte di una narrazione fa emergere in maniera *diretta* questa peculiarità. Ad esempio Ninfea, una delle ipostasi del protagonista, si rende conto di parlare, in alcuni casi, come farebbe il personaggio di un romanzo, una situazione questa che lo mette in imbarazzo: “извините, я говорю, как в романе и оттого мне как-то неловко и смешно”<sup>40</sup> (Sokolov 2009: 86).

### IX. 2. 3. Aspetti metafinzionali (2). L'intrusione dell'autore

D'altra parte, è vero che lo studente per la maggior parte del tempo svolge la funzione di narratore, ma è altrettanto vero che ciò non accade sempre. Egli è infatti perfettamente consapevole della sua natura di personaggio, particolarmente evidente nei dialoghi con un non meglio specificato 'autore', che in un paio di occasioni interrompe il monologo dello studente. Nel caso della prima interruzione, quello che si definisce l'autore del libro aggiunge al discorso dello studente una puntualizzazione apparentemente poco rilevante e pertinente: “[Д]орогой ученик такой-то, я, автор книги, довольно ясно представляю себе тот поезд”<sup>41</sup> (Sokolov 2009: 28). In realtà, invece di arricchire il racconto dello studente in merito ai treni, l'autore parla di uno sconosciuto 'paese di gesso', in cui tutto quanto è collegato al morbido minerale: “[a] сама станция называлась Мел, и река — туманная белая река с меловыми берегами — не могла называться иначе как Мел”<sup>42</sup> (Sokolov 2009: 29). Al paese di gesso c'era penuria dei generi di prima necessità ma tutti gli abitanti erano provvisti di gessi per scrivere, materiale che veniva sfruttato per qualsiasi tipo di attività, dal lavaggio delle stoviglie alla costruzione di lapidi funerarie. Verosimilmente, questo racconto ha un valore metafinzionale, che diventa più evidente man mano che il romanzo procede: il colore bianco ricorda il supporto cartaceo sul quale si scrive, nonché le pagine del libro stesso. Come in una sorta di negativo fotografico, l'attività della scrittura viene registrata nella sua forma più vile: sono persone comuni, che

---

legge sull'enciclopedia alla voce Editoria in Russia: la Russia ha cominciato a stampare libri con Ivan Fjodorov, celebrato dal popolo come il primo tipografo, portava un lungo spolverino da bibliotecario e un berretto tondo, di pura lana, lavorato a maglia” (Sokolov 2007: 152-153).

<sup>40</sup> Trad. It.: “mi scusi, sto parlando come in un romanzo e mi sento ridicolo, a disagio” (Sokolov 2007: 135).

<sup>41</sup> Trad. It.: “[c]aro studente tal dei tali, io, l'autore di questo libro, ho un'immagine abbastanza chiara di quel treno” (Sokolov 2007: 38).

<sup>42</sup> Trad. It.: “anche la stazione si chiamava *Gesso*, e il fiume — il fiume di un biancore torbido, con le rive gessose, non avrebbe potuto chiamarsi altro che *Gesso*” (Sokolov 2007: 40).



probabilmente non hanno ricevuto un'istruzione adeguata, quelle che riempiono i bruni fianchi dei treni di scritte a volte insensate, a volte volgari. Questa interpretazione è ulteriormente avvalorata dal testo: i vagoni dei treni, imbrattati da scritte colorate, vengono paragonati dall'autore stesso ai libri mediocri che capillarmente si infiltrano, come un male oscuro, nei tessuti ormai sfibrati della Russia sovietica:

[п]оезд идет, на нем едут контейнеры Шейны Соломоновны Трахтенберг, и вся Россия, выходя на проветренные перроны, смотрит ему в глаза и читает начертанное – мимолетную книгу собственной жизни, книгу бестолковую, бездарную, скучную, созданную руками некомпетентных комиссий и жалких, оглувленных людей<sup>43</sup> (Sokolov 2009: 30).

Noteremo che la funzione di questo racconto è legata all'inserimento di alcuni nuclei tematici che, da quel momento in poi, diventeranno centrali: la materialità del gesso associata ad alcuni personaggi e, più in generale, il suo colore bianco.

In seguito<sup>44</sup>, l'autore entrerà nella narrazione per proporre una divagazione poeticheggiante sul disperato destino del postino Mischeev/Medvedev, divagazione che rivelerà la sua superiorità stilistica rispetto a quella dello studente.

È però solo verso la fine del romanzo che l'autore irrompe definitivamente nella narrazione squarciando il fragile velo che separa i diversi livelli diegetici. Sorprenderà poi che l'autore, nonostante la sua comprovata abilità poetica, chieda proprio in questo punto e proprio allo studente consigli per la scelta del titolo del suo romanzo. La bravura dell'autore viene riconosciuta dallo studente stesso, che dialoga con lui: “я рад, что именно вы взяли на себя труд написать обо мне, о всех нас”<sup>45</sup> (Sokolov 2009: 132). Già questa frase denota una situazione decisamente strana: come fa un personaggio a sapere che cosa ha scritto l'autore su di lui? Per caso ha letto il romanzo fino a quel punto, scritto dall'autore secondo il suo racconto? In questo caso, sembra profilarsi una situazione logicamente e fisicamente impossibile: il personaggio non può conoscere l'operato dell'autore che lo crea. Fatto ancor più incredibile è che l'autore risponda al suo personaggio, in una lunga replica che rispecchia perfettamente il suo stile:

<sup>43</sup> Trad. It.: “[i]l treno va, porta le casse di Šejna Solomonovna Trachtenberg e tutta la Russia esce sui marciapiedi battuti dal vento a guardarlo negli occhi e a leggere quello che porta scritto – il libro effimero della vita di ciascuno, un libro senza senso, ottuso, noioso, nato dalle mani di commissioni incompetenti e di gente miseranda e sviata” (Sokolov 2007: 42).

<sup>44</sup> Sokolov (2009: 128), (2007: 203).

<sup>45</sup> Trad. It.: “lei è molto dotato e sono contento che si sia assunto il compito di scrivere su di me, su tutti noi” (Sokolov 2007: 209).

[у]ченик такой-то, мне чрезвычайно приятна ваша высокая оценка моей скромной работы, знаете, я последнее время немало стараюсь, пишу по несколько часов в день, а в остальные часы – то есть, когда не пишу – размышляю о том, как бы получше написать завтра, как бы написать так, чтобы понравилось всем будущим читателям и, в первую очередь, естественно, вам, героям книги: Савлу Петровичу, Вете Аркадьевне, Аркадию Аркадьевичу, вам, Нимфеям, вашим родителям, Михееву (Медведеву) и даже Перилло. Но боюсь, что ему, Николаю Горимировичу, не понравится: он все-таки, как писали в прежних романах, *немного слишком* устал и угрюм. Думаю, попадись ему только в руки моя книга, он позвонит вашему отцу – они с отцом, насколько мне известно, старые товарищи по батальону, служили вместе с самим Кузутовым – и скажет: знаете, мол, какой о нас с вами пасквиль состряпали? [...] И боюсь, после этого у меня будут большие неприятности, вплоть до самых неприятных, боюсь, меня сразу отправят туда, к доктору Заузе<sup>46</sup> (Sokolov 2009: 132).

Leggendo le parole dell'autore, sembra davvero di sbirciare nella sua fucina, osservando i tempi e le modalità della creazione dell'opera letteraria e dei suoi personaggi. Un lavoro questo che assorbe tutto il suo tempo, ma anche quello del personaggio, al quale consiglia di raccontare ancora certi episodi della sua vita per riempire qualche pagina in più: “заполним еще несколько страниц беседой о чем-нибудь”<sup>47</sup> (Sokolov 2009: 133). Sono decisamente trasparenti anche i timori dell'autore nei confronti della censura, con evidente riferimento al clima repressivo dell'epoca sovietica. L'autore paventa di esser costretto a dover ricevere anche lui, come lo studente, le cure dello psichiatra Zauze<sup>48</sup>; a questo punto, per cercare di passare attraverso le fitte maglie della censura sovietica, lo studente gli consiglia di non pubblicare il libro con il suo nome, ma con uno falso, un “*минодвесн*”<sup>49</sup> (Sokolov

<sup>46</sup> Trad. It.: “[s]colaro tal dei tali, il suo alto giudizio sul mio modesto lavoro mi fa molto, molto piacere, lei sa che recentemente mi sono messo d'impegno, scrivo parecchie ore al giorno e per il resto del tempo – cioè quando non scrivo – penso a come scrivere meglio il giorno dopo, a come scrivere in modo da piacere ai futuri lettori e soprattutto, naturalmente, a voi, eroi del libro: a Saul Petrovič, a Veta Arkad'evna, ad Arkadij Arked'evič, a voi Ninfee, ai vostri genitori, a Micheev (Medvedev) e anche a Perillo. Ma ho paura che a lui, a Nikolaj Gorimirovič, non piacerà quello che scrivo: lui, nonostante tutto, come si scriveva nei romanzi di una volta, è *non molto, ma leggermente troppo* stanco e cupo. Credo che se il mio libro finirà nelle sue mani, lui telefonerà a vostro padre – non va dimenticato che lui e vostro padre sono vecchi compagni d'arme, hanno prestato servizio nientemeno che nell'esercito di Kutuzov – lei è al corrente, dirà, della bella pasquinata che ci hanno ammannito? [...] [H]o paura che questo chiarimento darà luogo a molte spiacevolezze nei miei confronti, compresa la più spiacevole di tutte: ho paura che mi spediranno subito *là*, dal dottor Zauze” (Sokolov 2007: 209).

<sup>47</sup> Trad. It.: “riempiamo ancora qualche pagina con una chiacchierata su qualcosa” (Sokolov 2007: 211).

<sup>48</sup> Si ricordano brevemente le due modalità tipiche della repressione dissidente: lavori forzati o internamento in un ospedale psichiatrico.

<sup>49</sup> Trad. It.: “Omino Due SP” (Sokolov 2007: 210). La scelta traduttiva su questo punto di cruciale importanza non sembra particolarmente condivisibile. Indubbiamente, la proposta di Crepax si presta al gioco di parole, poiché, se letta al contrario, produce lo stesso effetto dell'originale. Tuttavia, si

2009: 132), parola che allo specchio si rivela essere ‘псевдоним’, ovvero uno pseudonimo. Naturalmente, in questo frangente si vuole giocare sull’apparente incomprendibilità della parola, che svierebbe la censura e, di conseguenza, salverebbe l’autore. Noteremo anche che il rovesciamento, fenomeno tipico della riflessione allo specchio, implica anche un capovolgimento dei valori: ancora una volta, in questo mondo finzionale si cerca un’alternativa creativa alla soffocante realtà sovietica.

Il fatto che l’autore si trovi a parlare con i suoi personaggi potrebbe far pensare che queste tre figure appartengano allo stesso livello diegetico: la cosa però è impossibile poichè l’autore che fisicamente scrive un libro non potrà mai comunicare *realmente* con i personaggi che inventa, siano essi totalmente di fantasia o modellati su persone reali. L’autore in carne ed ossa appartiene necessariamente ad un livello ontologico diverso rispetto a quello dei suoi personaggi. La situazione cambia se l’autore è egli stesso un altro personaggio; tuttavia, la struttura narrativa del romanzo preclude la possibilità di pensare che autore e studente convivessero sin dall’inizio sullo stesso livello diegetico. Pertanto, sembra più sensato che verso la fine del romanzo si sia verificato almeno un ‘salto’ diegetico da parte del personaggio ‘autore’ per raggiungere il *suo* personaggio, lo studente tal dei tali. L’infrazione di questa regola ‘naturale’ viene perpetrata anche nelle pagine successive, in cui l’autore gli chiede consigli su come comportarsi nella sua attuale situazione, nonchè per la scelta del titolo del libro:

[у]ченик такой-то, посоветуйте, пожалуйста, как тут быть. Дорогой автор, мне кажется, что хоть Савла Петровича и нет с нами, и он, по-видимому, уже ничего о вас не подумает, все-таки лучше поступить так, как поступил бы в подобном случае он сам, наш учитель: он бы не брал псевдонима. Понятно, благодарю вас, а теперь я хочу узнать ваше мнение относительно названия книги. Судя по всему, повествование наше близится к концу и время решать, какое заглавие мы поставим на обложке. Дорогой автор, я назвал бы вашу книгу ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ<sup>50</sup> (Sokolov 2009: 132-133).

---

potrebbe avanzare questa obiezione: perché frammentare la parola, quando nell’originale è unica? La scomposizione della parola può far sembrare che il gioco di parole non sia stato colto, e che si sia cercata una soluzione alternativa per dar senso a questa ‘inspiegabile’ parola in italiano. Si noterà infatti che dalla frammentazione Crepax ricava due parole di senso compiuto. In ogni caso, la soluzione traduttiva adottata non pare aderire alla poetica sokoloviana.

<sup>50</sup> Trad. It.: “[s]colaro tal dei tali, vorrei, per piacere, un consiglio su come devo comportarmi. Caro autore, a me sembra che, sebbene Saul Petrovič non sia qui e, apparentemente, non pensi più a lei, tuttavia sarebbe meglio agire come, in una situazione analoga, avrebbe fatto lui stesso e il nostro maestro non avrebbe assunto uno pseudonimo. Capisco, la ringrazio, e ora vorrei conoscere la sua opinione sul nome da dare al libro. Tutto fa pensare che la narrazione si stia avvicinando alla fine ed è venuto il momento di decidere il titolo da mettere in copertina. Caro autore, io chiamerei il suo libro LA SCUOLA DEGLI SCIOCCHI” (Sokolov 2007: 210).

Sullo stesso livello, autore e personaggio discutono sul titolo da dare al libro, rendendo esplicito il fatto che la narrazione è ormai giunta al termine: secondo il giovane, il lettore potrebbe chiedersi come mai si parli di una ‘scuola’ nel titolo del libro, se non c’è traccia degli altri scolari. Prontamente, però, fornisce anche una risposta, suggerendola come strategia difensiva per l’autore se interrogato su questo punto: “скажите, что Нимфея сказал, что писать можно только о нем, потому что только о нем и следует писать, поскольку он настолько лучше и умнее остальных”<sup>51</sup> (Sokolov 2009: 133). Il rapporto tra l’autore e il suo personaggio sembra esser quasi simbiotico, fluido, nel quale le due entità paiono fondersi, come ravvisa anche lo studente: “наши взаимоотношения все более определяются, все резче и резче, словно это не отношения, но лодка, идущая по затуманенной Лете ранним утром, когда туман все рассеивается, и лодка все ближе”<sup>52</sup> (Sokolov 2009: 133).

Un’ultima importante testimonianza di tematizzazione del processo della scrittura, nonché di violazione tra livelli diegetici, si ha nelle ultimissime pagine del romanzo, dove l’autore, in modo tipicamente charmsiano, dichiara di aver finito la carta e quindi di non poter più continuare a scrivere. Paradossalmente, saranno l’autore e il suo personaggio ad andare insieme a comprare il necessario in cartolibreria, per poi trasformarsi in persone ‘reali’ e non proseguire mai più quella narrazione:

[у]ченик такой-то, позвольте мне, автору, снова прервать ваше повествование. Дело в том, что книгу пора заканчивать: у меня вышла бумага. Правда, если вы собираетесь добавить сюда еще две-три истории из своей жизни, то я сбегаю в магазин и куплю сразу несколько пачек. С удовольствием, дорогой автор, я хотел бы, но вы все равно не поверите. Я мог бы рассказать о нашей с Ветой Аркадьевной свадьбе [...]. Ученик такой-то, это весьма интересно и представляется вполне достоверным, так что давайте вместе с вами отправимся за бумагой, и вы по дороге расскажете все по порядку и подробно. Давайте, – говорит Нимфея. Весело болтая и пересчитывая карманную мелочь, хлопая друг друга по плечу и насвистывая дурацкие песенки, мы выходим на тысяченогую улицу и чудесным образом превращаемся в прохожих<sup>53</sup> (Sokolov 2009: 138).

<sup>51</sup> Trad. It.: “spieghi che Ninfea ha voluto che lei scrivesse solo su di lui perchè è solo su di lui che saprebbe scrivere, in quanto lui vale più degli altri ed è più intelligente” (Sokolov 2007: 211).

<sup>52</sup> Trad. It.: “i nostri rapporti reciproci stanno diventando sempre più intensi e definiti, come se non fossero un legame ma una barca che naviga lungo il nebbioso Lete la mattina presto, quando la foschia si va diradando e la barca si avvicina” (Sokolov 2007: 211).

<sup>53</sup> Trad. It.: “[s]colaro tal dei tali, permetta che io, l’autore, interrompa di nuovo la sua narrazione. È venuto il momento di finire il libro: non ho più carta. Le dico, però, che se vorrà aggiungere altri due o tre episodi della sua vita correrò subito al negozio a comprarne altre risme. Lo farei volentieri, caro

Leggendo questo brano torneranno sicuramente alla mente le ‘scuse’ trovate dagli autori charmsiani per porre fine ai loro manoscritti: in “Рыцарь” (“Cavaliere”, 1934-1936) la narrazione si interrompe perché lo scrittore non riesce a trovare il suo contenitore per l’inchiostro. Similmente, in “Меня называют капуцыном” (“Mi chiamano il Cappuccino”), il narratore abbandona la scrittura per uscire di casa e comprare del tabacco<sup>54</sup>.

A questo punto sembra lecito chiedersi come considerare questo ‘autore’ nel romanzo, si tratta di un altro personaggio? A quale livello diegetico appartiene? Oppure ci si trova davanti ad un vero e proprio agente autoriale nel testo? Sokolov stesso fornisce una preziosa indicazione:

In *A School for Fools* “the author” discusses the novel with its protagonist. How should the reader consider this author? Is it Sokolov “entering” the fictional world or is it just another character in the novel?

SS: Yes, it is just another character in the novel. [IM]

#### IX. 2. 4. Aspetti metafinzionali (3). Il personaggio come pedina e il suo rispecchiamento in pittura

Accanto a una riflessione sulla genesi e sullo sviluppo dell’opera letteraria, per la tematizzazione della scrittura nel romanzo interviene un secondo fattore di eco nabokoviana: il personaggio è presentato come ingranaggio necessario di un quadro ben più ampio. In un primo caso, il personaggio è una nuova pedina del gioco degli scacchi, che richiama evidentemente quel famoso cavallo del primo romanzo ‘inglese’ di Nabokov:

[и]менно в тот день мы придумали новую фигуру, она называлась конеслон и могла ходить крест-накрест или вовсе не ходить, то есть пропускать ход, стоять на месте. В таком случае игрок просто говорит партнеру: ходит конеслон, а в действительности конеслон стоит как вкопанный и тускло смотрит во все концы света, как Перилло<sup>55</sup> (Sokolov 2009: 72).

---

autore, ma lei non mi crederebbe. Potrei parlarle de nostro matrimonio con Veta Arkad’evna [...]. Scolaro tal dei tali, la notizia è interessante e, a mio avviso, assolutamente attendibile, quindi andiamo insieme a comprare la carta e, lungo la strada, lei mi racconterà tutto con ordine e nei dettagli. Andiamo – dice Ninfea. Allegramente contiamo quanti soldi abbiamo in tasca, ci scambiamo qualche pacca sulla spalla e, fischiettando vecchie e sciocche canzonette, usciamo sulla strada dalle mille gambe dove, per chi sa quale miracolo, ci trasformiamo in normali passanti” (Sokolov 2007: 218-219).

<sup>54</sup> Vedi Charms (2011a).

<sup>55</sup> Trad. It.: “[p]roprio quel giorno avevamo inventato un pezzo nuovo, l’elefancavallo che si muove da un angolo all’altro oppure non si muove affatto, cioè salta una mossa e resta dov’è. In questo caso il

La mossa del 'koneslon' ha quindi delle caratteristiche uniche che lo differenziano dalle altre: infatti, alla base della sua costruzione si ritrova un principio di intrinseca impossibilità. La pedina può compiere una mossa, oppure non compierla affatto. Questo ossimoro convive fluidamente nel personaggio, senza generare alcun conflitto. La particolarità dell'elefancavallo è condivisa dai personaggi di Sokolov, che in certi casi si muovono, in altri sembrano muoversi ma in realtà sono fermi. Ciò sembra particolarmente vero per il protagonista del romanzo; paradossalmente, l'accelerazione dei fatti riguardanti la vita dello studente si ha nel secondo capitolo, una porzione testuale che sembra scollegata da tutto il resto. Negli altri capitoli, che sono collegati tra loro e ben più lunghi del secondo, la narrazione in apparenza si muove in avanti, ma in realtà rimane sostanzialmente ferma, soprattutto nella parte finale del romanzo, ricca di ripetizioni ma anche di ripensamenti da parte del protagonista. L'elefancavallo, fusione armoniosa del lento e massiccio elefante con il dinamico e scattante cavallo, è sintesi perfetta del nuovo tipo di personaggio che Sokolov vorrebbe creare dalla sua prosa, memore della lezione nabokoviana contenuta nella figura del suo Sebastian Knight, il cavallo che, con la sua rapida mossa ad 'L', scompare dal campo visivo diventando miraggio irraggiungibile.

In un secondo caso, invece, il personaggio viene assimilato ad una rappresentazione pittorica appartenente alla tradizione sacra delle icone. Micheev/Medvedev, il postino, assume una posa particolare:

[и] рука его, отделившись от рычага управления, произвела жест, запечатленный впоследствии на множествах древних икон и фресок: то была рука, свидетельствующая о благодати, и рука дарующая, рука призывающая и смиряющая, рука, согбенная в локте и в запястье — ладонь же обращена к безупречно сияющему небу, жест миротворца. И рука эта показала туда, в сторону реки<sup>56</sup> (Sokolov 2009: 122).

La raffigurazione del gesto del postino, che lo rende parte di uno schema più grande di lui, convive con l'intrinseca impossibilità della sua stessa rappresentazione: come può infatti un personaggio contemporaneo esser stato immortalato in antichi affreschi?

---

giocatore dice all'avversario: l'elefancavallo si muove! ma in realtà l'elefancavallo è come se fosse inchiodato alla scacchiera e fissa con lo sguardo vuoto i confini del globo terrestre, come Perillo". (Sokolov 2007: 110-111).

<sup>56</sup> Trad. It.: "[h]a staccato la mano dal manubrio e ha fatto un gesto che in seguito è stato immortalato in una moltitudine di antiche icone e affreschi: la mano che testimonia la magnanimità, la mano che dona, la mano che incita e la mano che placa, il braccio piegato al gomito e al polso, il palmo rivolto verso il cielo perfettamente luminoso; il gesto del creatore del mondo. E quella mano indicava là, in direzione del fiume" (Sokolov 2007: 194).

Raffigurato in un gesto solenne alla stregua di figura biblica, riunchiusa per l'eternità in una bidimensionalità alla quale non può sfuggire, questo personaggio sembra 'appiattirsi' in questo medium inserito nella narrazione. Lo schiacciamento del personaggio ricorda, a sua volta, una simile operazione di *traduzione*, che avviene però per tramite di libri stranieri entrati in Russia, come si vedrà nell'episodio che segue.

All'ufficio postale del villaggio, luogo di scambio e di circolazione per eccellenza, si trovano riuniti diversi personaggi, tra cui Semën Danilovič Nikolaev e Fëdor Muromcev. Nikolaev, appassionato di letteratura giapponese, decide di intrattenere gli altri leggendo qualche brano: nel corso della lettura di passi tratti da opere di Yasunari Kawabata e del poeta zen Dogen, i nomi dei personaggi russi cambiano, diventando molto simili a quelli giapponesi, come se la lettura influenzasse radicalmente gli astanti: Semën Danilovič Nikolaev diventa Tsuneo Danilovič<sup>57</sup>, Ts. Nikolaev o Ts. Nakamura, mentre Fëdor Muromcev si trasforma in F. Muromatsu. Similmente a quanto avviene nella prosa di Charms, i dialoghi serrati tra Muromcev e Nikolaev sono poveri di contenuto, arrivando quasi a sembrare assurdi. Dal punto di vista formale e strutturale, oltre a gettar luce sull'evidente componente metafinzionale in gioco nella composizione dei personaggi, questo brano rivela anche la fondamentale importanza dei nomi nella loro costruzione.

### IX. 3. Nome

#### IX. 3. 1. Il nome come un luogo aperto. Costruzione e ambiguità

Il personaggio sokoloviano è, come la sua prosa, aperto, svincolato dalle ingessature che invece fasciano rigidamente altre realtà letterarie. La libertà come principio fondante della costruzione del personaggio è visibile già nella scelta del nome, che oltre a connotarlo, si rivela essere un divertente gioco combinatorio di associazioni.

Un caso emblematico è quello di "имярек" ('*imjarek*', 'un tale') e "сумерек" ('*sumerek*', da 'сумерки', '*sumerki*', crepuscolo), con il quale viene chiamato il protagonista narratore. Quale 'nome' è più indeterminato, vago, di 'un tale'? Oltre a suggerire una potenziale intercambiabilità del personaggio, questo nome sembra ben adattarsi alla

---

<sup>57</sup> Nel caso di queste traslitterazioni, accolgo la proposta di Crepax di tradurre con Tsuneo ciò che originalmente è 'Cuneo'. Diversamente da Crepax, però, traslittero Fëdor e Semën invece dei suoi Fjodor e Semjon, mandenendomi fedele al sistema di traslitterazione scientifica attualmente in vigore in Italia.

natura dello studente, all'interno del quale i confini delle due personalità si confondono, esattamente come il fluire dell'acqua o la sbavatura cromatica del crepuscolo. Si ricorderà, a questo proposito, il paratesto: nell'ultima epigrafe precedente al romanzo vero e proprio viene ripresa una frase del *William Wilson* di Poe che dovrebbe rafforzare il desiderio di questa fusione tra le due personalità del protagonista: “То же имя! Тот же облик!” (Sokolov 2009: 7), ovvero “Lo stesso nome, lo stesso sembiante” (Sokolov 2007: 5).

“Имярек” è dunque il luogo di fusione delle identità, all'interno al quale si verifica un classico caso di cancellazione dell'individualità del personaggio, che può essere chiunque, e nessuno, allo stesso tempo. Ad un'analisi più approfondita, non sfuggirà che questo termine appartiene anche alla sfera religiosa. Il *Russian-English Dictionary of Religious Terminology* (2002) definisce “имярек” come una “выражение, употреблявшееся в текстах молитвословий в том месте, где должно быть поставлено собственное имя, и означающее ‘назови меня’”<sup>58</sup>. Indubbiamente, questa scelta va a rafforzare il sostrato tematico religioso che sottende l'intero romanzo, contribuendo alla caratterizzazione del protagonista come figura cristologica. Inoltre, va anche notato che un simile termine si usa per i defunti.

Nel corso della narrazione il nome del protagonista non verrà mai definitivamente svelato; ci si riferisce a lui come lo studente “такой-то” (“il tal dei tali”, Sokolov 2009: 22, e 2007: 29), oppure come Ninfea Alba. Tuttavia, al lettore attento non sfuggirà che il suo vero nome viene rivelato nella dedica che l'autore pone prima dell'inizio del romanzo, ovvero nel paratesto: “[с]лабоумному мальчику Вите Пляскину, моему приятелю и соседу. Автор”<sup>59</sup> (Sokolov 2009: 7).

La stessa indeterminatezza che caratterizza il protagonista è principio costitutivo anche per gli altri personaggi. Ad esempio, a causa della cattiva memoria del ragazzo spesso non si conoscono i nomi delle figure che incontra:

наш истопник и сторож, которого никто из нас не звал по имени, так как никто из нас не знал этого имени, поскольку узнавать и помнить это имя не имело смысла, потому что наш истопник ни за что не услышал бы и не отозвался на это имя, поскольку был глухой и немой”<sup>60</sup> (Sokolov 2009: 61).

<sup>58</sup> Trad. It.: espressione usata nei testi delle preghiere là, dove dovrebbe essere posto il nome proprio, che ha il significato 'fai il mio nome' o 'chiamami per nome'.

<sup>59</sup> Trad. It.: “[a] ragazzo debole d'intelletto, Vitja Pljaškin, mio amico e vicino di casa. L'autore” (Sokolov 2007: 5).

<sup>60</sup> Trad. It.: “il nostro fuochista o custode, che nessuno chiamava per nome perchè nessuno sapeva il suo nome, anche perchè saperlo e ricordarselo sarebbe stato inutile visto che il nostro fuochista non avrebbe sentito in nessun caso e non avrebbe risposto perchè era sordo e muto, lui è sordomuto” (Sokolov 2007: 94).



Il fatto di non ricordarsi una cosa così importante come il nome porta il giovane a fornire spiegazioni di eco charmsiane, ma anche a meditare sull'utilità stessa dei nomi e sulla loro funzione a livello narrativo:

кстати, ты не помнишь его фамилию? Нет, так сразу не вспомнишь: плохая память на имена, да и что толку помнить все эти имена, фамилии – правда? Конечно, но если бы мы знали фамилию, то было бы удобнее рассказывать. Но можно придумать условную фамилию, они – как ни крути – все условные, даже если настоящие. Но с другой стороны, если назвать его условной фамилией, подумают, будто мы что-то тут сочиняем, пытаемся кого-то обмануть, ввести в заблуждение, а нам скрывать совершенно нечего, речь идет о человеке-соседе, о соседе, которого все в поселке знают, и знают, что он работает товарищем прокурора, и дача у него обычная, не очень-то шикарная, и зря, пожалуй, болтали, будто дом у него из ворованного кирпича – как ты считаешь? А?<sup>61</sup> (Sokolov 2009: 11).

In questo brano, dove finzione romanzesca e teoria della narrazione sembrano coesistere, viene proposta una breve riflessione sulla questione del nome del personaggio e della sua funzione. Nel dialogo, scandito dalle voci delle due personalità del protagonista, questa convenzione appare necessaria per una fluida esposizione; ma scavando sotto la patina mimetica riemerge il pensiero di fondo del personaggio, secondo cui i nomi sono sostanzialmente inutili. In quanto costrutti posseggono una caratteristica di artificialità: sono inventati. L'intrinseca artificialità del nome spaventa una delle due personalità, che dichiara di voler raccontare fatti veri, per evitare che nel lettore si insinui il dubbio della falsità del racconto. Tuttavia, verso la fine del romanzo, viene ribadito in più occasioni che quando si sta leggendo è inventato dal giovane studente.

Si confronterà questo brano con quanto ci racconta l'autore in un'intervista:

The association of characters with other elements in the novel is made apparent also thanks to their names. In *A School for Fools*, for example, the schoolteacher Veta Acatova can be paralleled with a vegetal item: *vetka*, the branch of acacia.

How do You choose a name for Your character? And why some of them are nameless?

<sup>61</sup> Trad. It.: “a proposito, ti ricordi come si chiamava? No, così all'improvviso non te ne ricorderai: non hai buona memoria per i nomi, e poi che senso ha ricordarsi tutti quei nomi e cognomi – giusto? Sì, ma se sapessimo come si chiamava il racconto sarebbe più facile. Potremmo sempre mettergli un nome inventato, i nomi, gira e rigira, sono tutti inventati, anche quando sono veri. D'altra parte, se gli diamo un nome inventato, la gente può pensare che stiamo macchinando chi sa che cosa e cerchiamo di ingannare qualcuno, di confondere le idee, ma noi non abbiamo assolutamente niente da nascondere, qui si tratta di una persona vicinadi casa, un vicino che tutti conoscono e di cui sanno che è un compagno del magistrato e che la sua dacia è modesta, senza lussi, e che probabilmente la storia dei mattoni rubati erano solo chiacchiere – che cosa ne pensi? Eh?” (Sokolov 2007: 11).

*SS: The names of the characters appear by themselves without effort, they just come into my mind. I wish I could get rid of names of the characters completely.[IM]*

In alcuni casi, come nel racconto “три лета подряд” (“tre estati in fila”), il nome va tenuto segreto, è qualcosa da non rivelare in quanto importante dato riservato, che però alle volte viene paradossalmente dimenticato: “[я] забыл, как звали дочку актера. Но даже если бы я помнил сейчас ее имя, то не стал бы называть: какое вам дело. [...] Только не старайтесь узнать ее имя, а то я вообще не буду рассказывать”<sup>62</sup> (Sokolov 2009: 47).

Oltre ad esser difficile da ricordare, il nome del personaggio ha un potere del tutto particolare nella narrativa di Sokolov, poichè confonde gli altri personaggi circa la loro stessa identità: “один мальчик, — я не помню, а может быть просто не понимаю, как его зовут, а может быть этим мальчиком был я сам”<sup>63</sup> (Sokolov 2009: 69). L’uso inequivocabile dell’onomastica nella letteratura di tipo mimetico rende perfettamente distinguibili i singoli personaggi; nei mondi finzionali sokoloviani questo impiego diventa completamente differente: il nome non indica più solamente un individuo, bensì la coesistenza di più ‘volti’ all’interno di un unico indice. Questo particolarissimo uso dell’onomastica attribuisce vigore e movimento alla prosa, che sfrutta al massimo le potenzialità derivanti da una concezione ambigua e ambivalente del nome<sup>64</sup>. Alla solidità della norma mimetica viene contrapposta una leggerezza che consente al nome addirittura di dissolversi: “как славно, что имя, произнесенное вами не далее как минуту назад, растворилось, рассеялось в воздухе, будто дорожная пыль, и звуки эти не услышит тот, кого мы называем Насылающим”<sup>65</sup> (Sokolov 2009: 37).

<sup>62</sup> Trad. It.: “[h]o dimenticato il nome della figlia dell’attore. Ma anche se me lo ricordassi, non lo direi, non è cosa che vi riguardi. [...] Sempre che non cerchiate di sapere come si chiamava, altrimenti smetto di raccontare” (Sokolov 2007: 70-71).

<sup>63</sup> Trad. It.: “un ragazzo – non ricordo il nome, o forse semplicemente non l’ho capito, o forse quel ragazzo ero io” (Sokolov 2007: 106).

<sup>64</sup> Questa concezione del nome non viene applicata solo al personaggio, ma viene generalizzata anche a cose comuni. La stazione, ad esempio, uno dei luoghi gravitazionali del romanzo, non ha un nome: “[a] как называлась станция? – я никак не могу рассмотреть издали. Станция называлась” Sokolov (2009: 12). Trad. It.: “E la stazione aveva un nome? – non riesco assolutamente a dirlo, è così lontana. La stazione aveva un nome” (Sokolov 2007: 13). Ugualmente, non si sa come si chiami nemmeno il fiume che passa vicino al villaggio: “[к]как называется эта река? Река называется. И ночь называется” (Sokolov 2009: 113). Trad. It.: “Il fiume ha un nome? Il fiume ha un nome. Anche la notte ha un nome” (Sokolov 2007: 179). L’assenza di una denominazione precisa fornisce un motivo per dubitare dell’essenza stessa del fiume: “А может быть реки просто не было? Может быть. Но как же она называлась? Река называлась” (Sokolov 2009: 10). Trad. It.: “O forse il fiume non c’era nemmeno? Forse. Ma aveva un nome? Sì, aveva un nome” (Sokolov 2007: 8).

<sup>65</sup> Trad. It.: “è splendido che quel nome pronunciato da lei non più di un minuto fa si sia dissolto, disperso nell’aria come la polvere della strada e che quelle sillabe siano scorse via non udite da chi porta il nome di Suscitatore del Vento” (Sokolov 2007: 53).

IX. 3. 2. *Funzioni dell'indeterminatezza onomastica: il valore simbolico e la caratterizzazione stratificata*

Il vorticoso fluire delle molteplici personalità si interseca con la scelta del nome di questo personaggio artificiale. In diversi personaggi che popolano questo romanzo (e non solo) si riscontra una *incertezza* di fondo sul nome da attribuire. Spesso infatti hanno *più di un nome*, come ad esempio Micheev, che però potrebbe anche chiamarsi Medvedev: “[o] нем, о почтальоне Михееве, - а может его фамилия была, есть и будет Медведев?”<sup>66</sup> (Sokolov 2009: 10). Noteremo anche in questo nome un’ambivalenza che punta a rafforzare i principali temi del romanzo: il recupero della cultura anticorussa e di una sua dimensione sciamanico-folclorica, e la sfera religiosa. Dunque, in ‘Медведев’ si individuerà il nome del personaggio, ma anche un animale totemico, l’orso. Parimenti importante sarà il riferimento biblico a Michea, contenuto in Micheev. Nel contesto della presente discussione sembra rilevante sottolineare che Michea<sup>67</sup> era uno dei profeti che con la sua predicazione difese gli oppressi, condannando le ingiustizie sociali.

Analogamente, l’identità della signora Šejna Solomonovna Trachtenberg è incerta: alle volte viene chiamata anche ‘strega Tinbergen’: “нужно дать ей какое-то имя если кот Тинберген она будет ведьма Тинберген”<sup>68</sup> (Sokolov 2009: 14). Significativamente, il collegamento con questa figura del fantastico viene fortificato dalla struttura paratattica del periodo, che mette sullo stesso piano il personaggio e un gatto. La stessa ambiguità contenuta nel nome si riflette anche su altri aspetti della sua vita: infatti la donna, che lavora a scuola e viene associata all’universo negativo della città (che comprende anche il preside Perillo), abita segretamente nell’appartamento del narratore, che però dice di non averla mai vista.

Anche l’insegnante di geografia Norvegov<sup>69</sup> è caratterizzato da una doppiezza nel nome: in alcuni casi è Pavel Petrovič, per poi diventare Савл (Saul) Петрович, con evidente riferimento alla figura neotestamentaria. A questo proposito, D. Barton Johnson nota che “[m]ost of the characters are "doubles" who exist in two variants, although they are not always easily identifiable”<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> Trad. It.: “[d]i lui, del postino Micheev – ma il suo cognome forse non era, è, e sarà Medvedev?” (Sokolov 2007: 10).

<sup>67</sup> I riferimenti a Michea si trovano in (Sl 85:11); (Pr 21:3); (Is 32:17-18); (Sl 50:1-4); (Os 8:1-6; 13:16; 2R 18:9-12).

<sup>68</sup> Trad. It.: “bisogna darle un nome se il gatto è Tinbergen sarà la strega Tinbergen” (Sokolov 2007: 16).

<sup>69</sup> Il nome stesso è un derivato geografico.

<sup>70</sup> Documento disponibile online: <http://www.elkost.com/authors/sokolov/media/854-introduction-for-sasha-sokolov> Per questo motivo, non è possibile indicare il numero della pagina dalla quale è tratta la citazione.

Se quindi da un lato Sokolov sembra davvero cercare di costruire un personaggio estremamente liquido, la cui intrinseca libertà non sia vincolata nemmeno da un nome, dall'altro si può notare un certo calcolo nelle scelte onomastiche. Mi riferisco, ad esempio, anche a Vodokačka, “учительница по предметам литература и русский язык писменно и устно”<sup>71</sup> (Sokolov 2009: 62). Il cognome dell'insegnante deriva direttamente da un nome comune russo, ‘водокачка’ appunto, la torre per il pompaggio dell'acqua<sup>72</sup>. Il giovane narratore spiega l'origine del soprannome, imposto alla donna non tanto in virtù di una somiglianza fisica, ma più per una affinità fonetica; le iniziali del suo vero nome ricordano proprio la parola stessa:

преподаватель русского языка и литературы по прозвищу Водокачка, хотя, если искать человека менее всего похожего на водокачку – как внешне, так и внутренне, то лучше нашей Водокачки никого не отыскать. Но тут дело было не в сходстве, а в том, что буквы, составляющие само слово, вернее половина букв (читать через одну, начиная с первой) – это ее, преподавателя, инициалы: В. Д. К. Валентина Дмитриевна Калн – так ее звали. Но остаются еще две буквы – Ч и А, – и я забыл, как расшифровать их. В понятии наших одноклассников они могли бы означать что угодно, а между тем, не признавалась никакая иная расшифровка, кроме следующей: Валентина Дмитриевна Калн – человек-аркебуза. Забавно, что и на человека-аркебузу Калн походила не больше, чем на водокачку, но если тебя попросят когда-нибудь дать ей, Водокачке, – хотя непонятно, зачем и кому может явиться в голову такая мысль – более точное прозвище, ты вряд ли отыщешь его. Пусть та преподаватель совершенно не была похожа на водокачку, – скажешь ты, – зато она необъяснимо напоминает само слово, сочетание букв, из которых оно состоит (состояло, будет состоять) – В, О, Д, О, К, А, Ч, К, А<sup>73</sup> (Sokolov 2009: 79-80).

<sup>71</sup> Trad. It.: “Vodokačka, l'insegnante di lingua e letteratura russa orale e scritta” (Sokolov 2007: 94). La puntualizzazione sulla letteratura russa orale e scritta non è casuale, al contrario è un fatto importante alla luce di altre implicazioni che emergeranno nel corso della discussione.

<sup>72</sup> Dal dizionario a cura di Yefremova: “Здание, в котором располагается оборудование - двигатели, насосы и т.п. - для подачи воды [вода I 1.] потребителям”.

<sup>73</sup> Trad. It.: “la nostra insegnante di lingua e letteratura russa soprannominata Vodokačka, Serbatoio d'acqua, anche se è difficile trovare una persona che somigli meno, dentro e fuori, a un serbatoio d'acqua della nostra Vodokačka. Ma non si trattava di una questione di somiglianza quanto di lettere dell'alfabeto (leggi le sue iniziali partendo dal nome proprio): V. K. Č. (Valentina Kirillovna Čaln, così si chiamava). Ma restano ancora due lettere –D e A – e ho dimenticato come andrebbero interpretate. Nella testa dei nostri compagni di scuola potrebbero voler dire qualsiasi cosa, ma l'unica identificazione nota a tutti era questa: Valentina Kirillovna Čaln – Donna e Archibugio. È strano, ma la Čaln non somigliava né a un archibugio né a un serbatoio d'acqua, eppure se qualcuno avesse mai proposto di darle, a lei, alla Vodokačka, un soprannome più esatto, anche se è impossibile capire a chi e perché potrebbe venire in mente una cosa simile, non si sarebbe riusciti a trovarne uno. Sebbene non si possa dire che somigli minimamente a un serbatoio d'acqua, pure, per qualche motivo incomprensibile, ricorda la parola in sé, la combinazione di lettere di cui è composta – V,O,D,O,K,A,Č,K,A.” (Sokolov 2007: 123-124). Vale la pena notare che nella sua traduzione Crepax è intervenuta sull'originale modificando la traslitterazione del cognome Kaln in Čaln, e il patronimico Dmitrievna in Kirillovna per ottenere lo scarto delle lettere ‘d’ e ‘a’, iniziali di ‘donna archibugio’. Crepax riesce dunque a mantenere il gioco di

Questo aspetto ludico nella scelta (e composizione) del nome del personaggio denotano l'artificialità del personaggio. La donna non viene *mai* chiamata con il suo reale nome, ma sempre attraverso una sua variante; si potrebbe pensare che proprio questo uso conferisca alla narrazione un effetto di reale, dal momento che gli studenti spesso usano nomignoli per riferirsi ai propri insegnanti. Tuttavia, questo nome sembra nascondere un ragionamento particolare, che punta a mettere in evidenza uno specifico aspetto del romanzo. La somiglianza della donna con un serbatoio d'acqua viene prima affermata e poi negata, utilizzando quel dispositivo narrativo che Richardson (2006) chiama "*denarration*". Si ricorderà che, da un punto di vista tecnico, la denarrazione presenta due volte uno stesso concetto, prima affermandolo e poi negandolo; ciò causa indubbiamente smarrimento, ma rimane il fatto che il concetto viene reiterato, e questa ripetizione agevola il suo imprimersi nella mente del lettore. Se dunque la 'водокачка' ('*vodokačka*') è il recipiente per un liquido vitale come l'acqua, la Водокачка (Vodokačka, l'insegnante) può esser vista come un 'serbatoio vivente' della cultura, ed in particolare della letteratura russa scritta e orale.

---

parallelismi presenti nell'originale, sacrificando però un importante riferimento culturale contenuto nel cognome Kaln. Kalne (Calne) è infatti una città della Mesopotamia settentrionale che viene citata nelle sacre scritture. Pertanto, attraverso questo riferimento abbastanza evidente viene ancora una volta sottolineata la tematica religiosa presente nel romanzo, che nella traduzione italiana si perde. Riporto qui la definizione della *Библейская энциклопедия Брокгауза* (1994): 1) город в земле Сennaар, к-рым владел Нимрод (Быт 10:10). По одному из содержащихся в Талмуде толкований, это, возм., Ниппур. К. находился в земле Сennaар, к-рую, согл. Быт 10:10; 11:2; Дан 1:2; Зах 5:11, следует искать в Вавилонии. К. не стоит отождествлять с араб. городом Куллани, как это делают нек-рые исследователи. Даже если в док-тах архива Тель-Амарны и в хеттских текстах из Богазкея упоминается Сennaар, располож. севернее, отождествление этих двух городов неправомерно; 2) город на севере Арама (Ис 10:9); в Ам 6:2 и в ассир. клинописных текстах он называется Куллани. Эту столицу земли Яуди, завоев. Тиглатпаласаром III в 738 г. до Р.Х., ученые отождествляют с совр. Куллан-Кеем, находящимся в 24 км сев. Халеба. Trad. It.: "Calne (Halne): 1) una città nella terra di Sennaar, di proprietà di Nimrod (Genesi 10:10). Secondo una delle interpretazioni contenute nel Talmud, questo probabilmente è Nippur. K. era nella terra di Sennaar, la quale secondo Genesi 10:10, 11:2, Dan 1:2, Zech 5:11 va ricercata in Babilonia. C. non deve essere confusa con la città aram. Kullani, come fanno alcuni ricercatori. Anche se nei documenti del archivio di Tell-Amarna e nei testi ittiti da Bogazkeya viene menzionato Sennaar, situato più al nord, l'identificazione di queste due città è ingiustificata; 2) La città nel nord di Aram (Is 10:9); in Am 6:2 e nei testi cuneiformi in Assiria viene chiamata Cullani. Questa capitale della terra di Yaudi conquistata da Tiglath-Pileser III nel 738 a.C, gli scienziati identificano con l'attuale Kullan-Kay, che si trova a 24 km a nord di Aleppo". L'importanza di questo dato si coglie facendo riferimento ad un preciso passo tra quelli citati, Amos 6,2: "Passate a Calnè e guardate./ andate di là ad Amat la grande/ e scendete a Gat dei Filistei:/ siete voi forse migliori di quei regni/ o è più grande il vostro territorio del loro?" (2004: 1997). Nello specifico, qui il profeta Amos critica il modo di vivere fastoso e corrotto, ricordando agli uomini che prima o poi l'ordine delle cose cambierà. In questo senso, si potrebbe leggere un simile messaggio anche nel romanzo di Sokolov attraverso uno dei suoi personaggi.

## IX. 3. 3. Liquidità del nome: la metamorfosi

Se Водокачка può essere sia un'insegnante sia, a livello metaforico, un deposito in cui conservare le preziose radici letterarie, la protagonista femminile subisce delle incredibili metamorfosi già anticipate nel suo nome. Veta Arkad'evna Akatova, entra in scena la prima volta sottoforma di una delle sue manifestazioni: “северная ветка, ветка акации или, скажем, сирени”<sup>74</sup> (Sokolov 2009: 12). Giocando sul nome Veta e sul suo diminutivo, Sokolov esplora tutte le possibili combinazioni della parola, costruendo un fantasmagorico sistema di associazioni, secondo cui Veta è *contemporaneamente* sia una donna, un ramo d'acacia (la specificazione botanica deriva naturalmente dal cognome), i binari del treno, una prostituta, una lettera dell'alfabeto:

но ветка спит, сомкнув лепестки цветов, и поезда, спотыкаясь на стыках, ни за что не разбудят ее и не стряхнут ни капли росы — спи спи пропахшая креозотом ветка утром проснись и цветы потом отцветай сыпь лепестками в глаза семафорам и пританцовывая в такт своему деревянному сердцу смейся на станциях продавайся проезжим и отъезжающим плачь и кричи обнажаясь в зеркальных купе как твое имя меня называют Веткой я Ветка акации я Ветка железной дороги я Вета [...] я Вета чистая белая ветка цвету не имеете права я обитаю в садах не кричите я не кричу это кричит встречный тра та та в чем дело тра та та что тра кто там та где там там там Вета ветла ветлы ветка там за окном в доме том тра та том о ком о чем о Ветке ветлы о ветре тарарам трамваи *трамваи* ай вечер добрый билеты би леты чего нет Леты реки Леты ее нету вам ай цвета ц Вета ц Альфа Вета Гамма<sup>75</sup> (Sokolov 2009: 13).

La vera identità di Veta diventa più nitida soltanto a metà del romanzo, ma non è comunque possibile rinunciare all'associazione con il mondo vegetale e con quello ferroviario:

<sup>74</sup> Trad. It.: “ramo settentrionale, ramoscello o verghetta d'acacia, forse di serenella” (Sokolov 2007: 13).

<sup>75</sup> Trad. It.: “ma il ramo dorme, la vergolina dorme, i petali dei fiori sono sigillati, e i treni incespicano sui giunti, per nulla al mondo la sveglieranno, non una sola goccia di rugiada lasceranno cadere, dormi dormi verghetta fragrante di cresoto, svegliati al mattino e fiorisci, e poi sfiorisci in un esantema di petali dentro gli occhi dei semafori e danzando a tempo con il tuo cuore di legno ridi nelle stazioni, venditi a chi passa e a chi parte, piangi e denudandoti nello scompartimento a specchi grida il tuo nome, mi chiamo Vetka, io sono Vetka, Verghetta d'Acacia, Vetka della ferrovia, sono Veta [...] io sono Veta casta bianca Vetka vergolina io fiorisco voi non avete alcun diritto io abito nei giardini non gridate io non grido è il treno che arriva e grida *tra ta ta tu tu tu* che cosa è *tra* e chi sei *tu* Veta del vertice verga di là dalla finestra nella casa *laggiù giù su là su* chi è su che cosa è Vetka del vertice e de vento tararam tranvai *tramvai ai* ahì sera buona biglietti b lieti volate nel Lete il fiume che non c'è zero Lete zeta z età Veta Alfa Beta Gamma” (Sokolov 2007: 14-15).

Вету Ветку акации хрупкую женщину в тугих шуршащих при ходьбе чулках девочку с маленькой родинкой около сладкого и призывного рта, дачницу с глазами ветреной лани глупую и продажную девку с пригородной электрической платформы”<sup>76</sup> (Sokolov 2009: 73).

È dunque evidente che nella costruzione dell'identità multiforme del personaggio Sokolov fa ampio uso del nome come strumento flessibile e incredibile veicolo di significato. Un simile esperimento, condotto su più ampia scala, è osservabile nello studente tal dei tali, dapprima protagonista di una singolarissima metamorfosi:

только тогда, на реке, в лодке, я забыл все сразу. Но, как я сейчас понимаю, то состояние было все же не бабушкино, а какое-то другое, мое собственное, может не изученное пока врачами. [...] Дорогой Леонардо, все было гораздо серьезнее, а именно; я находился в одной из стадий исчезновения. Видите ли, человек не может исчезнуть моментально и полностью, прежде он превращается в нечто отличное от себя по форме и по сути – например, в вальс, в отдаленный, звучащий чуть слышно вечерний вальс, то есть исчезает частично, а уж потом исчезает полностью<sup>77</sup> (Sokolov 2009: 24).

L'assenza di informazioni sul suo aspetto fisico viene compensata dal suono della sua voce; non stupirà, dunque, che lo studente si trasformi in una melodia. Ciò che si conosce, e si impara a riconoscere, è la sua voce che come un fiume in piena pervade ogni pagina del romanzo. La voce disperata dell'io lirico rompe la coltre di neve e ghiaccio rappresentanti, a livello metaforico, il realismo socialista che come un rullo compressore compatta e livella tutto. Questa interpretazione è ulteriormente rafforzata da quanto viene detto in seguito a questo brano: si parla infatti di un'orchestra completamente mimetizzata in una foresta, intenta nell'esecuzione di un pezzo. Ad un certo punto, però, arrivano dei falciatori che distruggono la natura, e distruggono gli strumenti dei musicisti che scappano e si rifugiano in uno spazio ombroso attiguo ad

<sup>76</sup> Trad. It.: “Veta Vetka verghetta di acacia una donna fragile con le calze aderenti che frusciano quando cammina una bambina con una piccola voglia vicino alla deliziosa bocca provocante una ragazza delle dacie con gli occhi di un cervo sventato una stupida puttana in vendita in una stazione di periferia sulla piattaforma del treno elettrico” (Sokolov 2007: 113).

<sup>77</sup> Trad. It.: “solo allora, su quel fiume, in quella barca io, in una volta, ho dimenticato tutto. Il mio stato d'animo, ora me ne rendo conto, non era, tuttavia, quello di mia nonna [morta], c'era qualcosa d'altro in me, qualcosa che forse i medici non avevano ancora studiato. [...] Caro Leonardo, era qualcosa di molto più grave: per essere esatti, io mi trovavo in una delle fasi di sparizione. Vede, un uomo non può scomparire in un istante e totalmente, prima si trasforma in qualcosa di diverso da sé nella forma e nell'essenza – per esempio in un valzer, un valzer lontano, suonato di sera, appena udibile, dale a dire che scompare in parte, e, solo più tardi, interamente” (Sokolov 2007: 32).

una sorgente, dove continuano a suonare, *pianissimo*, causando sconcerto nei falciatori che, piangendo, non riescono più a svolgere il loro lavoro.

È proprio in questo punto che si innesta la più importante trasformazione del ragazzo, che gli varrà il nome di Ninfea:

[o]на живет сама по себе, это — вальс, который только вчера был кем-нибудь из нашего числа: человек исчез, перешел в звуки, а мы никогда не узнаем об этом. Дорогой Леонардо, что касается моего случая с лодкой, рекой, веслами и кукушкой, то я, очевидно, тоже исчез. Я превратился тогда в нимфею, в белую речную лилию с длинным золотисто-коричневым стеблем, а точнее сказать так: я *частично* исчез в белую речную лилию. Так лучше, точнее. Хорошо помню, я сидел в лодке, бросив весла. На одном из берегов кукушка считала мои годы. Я задал себе несколько вопросов и собрался уже отвечать, но не смог и удивился. А потом что-то случилось во мне, там, внутри, в сердце и в голове, будто меня выключили. И тут я почувствовал, что исчез, но сначала решил не верить, не хотелось. И сказал себе: это неправда, это кажется, ты немного устал, сегодня очень жарко, бери гребни и гребни домой. И попытался взять весла, протянул к ним руки, но ничего не получилось: я видел рукояти, но ладони мои не ощущали их, дерево гребей протекало через мои пальцы, через их фаланги, как песок, как воздух. Нет, наоборот, я, мои бывшие, а теперь не существовавшие ладони обтекали дерево подобно воде. Это было хуже, чем если бы я стал призраком, потому что призрак, по крайней мере, может пройти сквозь стену, а я не прошел бы, мне было бы нечем пройти, от меня ведь ничего не осталось. И опять неверно: что-то осталось. Осталось желание себя прежнего, и пусть я не сумел вспомнить, кем я жил до исчезновения, я чувствовал, что тогда, то есть д о, жизнь моя текла интересней, полнее, и хотелось стать снова тем самым неизвестным, забытым таким-то<sup>78</sup> (Sokolov 2009: 25-26).

<sup>78</sup> Trad. It.: “[l]a musica continua. Ha una sua vita indipendente, è un valzer che solo ieri era uno di noi: l’uomo è scomparso, trasformato in suoni, e noi non scopriremo mai che cos’è successo. Caro Leonardo, quanto all’incidente che riguarda me, la barca, il fiume, i remi, il cuculo, è chiaro che anch’io sono scomparso. Sono diventato una ninfea, un bianco giglio di fiume, con un lungo gambo bruno dorato o, per essere più precisi, diciamo che, *in parte*, sono diventato un bianco giglio di fiume. Così va meglio, è più esatto. Mi ricordo bene, ero seduto nella barca, con i remi fermi. Su una delle due rive un cuculo contava gli anni della mia vita. Io mi facevo molte domande, ero pronto a rispondere, ma non riuscivo e ne ero stupito. Poi qualcosa è successo qui dentro di me, nel cuore e nella testa, come fosse stato spento un interruttore. Ho sentito che ero scomparso, ma prima ho deciso di non crederci, non volevo. Ho detto a me stesso: non è vero, è solo un’impressione, sei stanco, oggi fa molto caldo, prendi i remi e torna verso casa. Ho cercato di prendere i remi, ho teso le mani verso di loro, ma non è successo niente: ho visto le impugnature, ma non le sentivo sotto il palmo, il legno dei remi mi scorreva tra le dita, lungo le falangi, come la sabbia, come l’aria. No, al contrario, io, i palmi delle mie mani di prima, ora non più esistenti, scorrevano intorno al legno come acqua. Era peggio che se fossi diventato un fantasma, perchè un fantasma almeno passa attraverso i muri, ma io non potevo, perchè non c’erano muri attraverso i quali passare, di me non era rimasto niente. Ma anche questo non è vero: qualcosa era rimasto. Un desiderio per il me stesso di prima era rimasto e, anche se io ero incapace di ricordare chi fossi prima della sparizione, sentivo che allora, cioè *prima*, la mia vita fluiva più piena e più interessante, e io volevo



Sconvolto da quanto accaduto, lo studente cerca di dare spiegazioni plausibili a quanto è successo; potrebbe trattarsi di un sogno, ma non è così: lui si è davvero trasformato in un giglio. In questo universo finzionale l'impossibilità logica e fisica trova pienamente spazio: il personaggio è liquido, e può dunque essere sia persona che elemento vegetale. Precisamente in virtù della sua (momentanea?) trasformazione in un vegetale, ed essendo fondamentalmente senza nome, al ragazzo viene dato il secondo appellativo di Ninfea alba, pianta che, come noto, è un'idrofita radicante, ha un ciclo perenne e predilige le rive degli ambienti di acqua stagna<sup>79</sup>.

*IX. 4. Per una poetica della compenetrazione fluida: artificialità, identità multiple e incredibili metamorfosi*

Ambiguità e indeterminatezza non sono quindi elementi che caratterizzano la scelta onomastica, ma risultano centrali anche nella creazione dell'identità del personaggio, che risulta ben lontano dal modello mimetico. Come può un personaggio essere allo stesso tempo un individuo finzionale, un oggetto, una melodia impalpabile? Vi è quindi una significativa componente artificiale che connota i personaggi sokoloviani, evidente nel loro nome come anche nella loro costruzione 'fisica'. Una simile peculiarità sembra derivare proprio dalla flessibilità della lingua russa: essendo così malleabile, può essere declinata in numerosi modi. La trasformazione del nome determinerà di conseguenza la metamorfosi del personaggio, che perde la sua identità iniziale per trasformarsi in qualcosa di completamente diverso.

Similmente a Veta e allo studente, seguendo quell'"вздорную псевдонаучную теорию о превращении в лилию"<sup>80</sup> (Sokolov 2009: 70), anche il postino Micheev/Medvedev si trasforma in altro:

---

ridiventare lo stesso sconosciuto, dimenticato, senza nome (Sokolov 2007: 34-35). Lo stesso contenuto di questo fondamentale brano si ripete anche nella parte finale, al capitolo 5, Sokolov (2009: 116), (2007: 183-184), alterato solo in minima parte. Significativa è l'aggiunta di una frase che tematizza ulteriormente l'imprescindibilità del rapporto acqua-personaggio, per di più collegato al discorso antisovietico: "Я принадлежу отныне дачной реке Лете, стремящейся против собственного течения по собственному желанию" (Sokolov 2009: 116). In traduzione italiana: "D'ora in avanti io appartengo al Lete, il fiume delle dacie, che scorre contro corrente di propria volontà" (Sokolov 2007: 184).

<sup>79</sup> È importante tenere conto di queste precisazioni, per via del ruolo prominente dell'acqua nel romanzo, per un'analisi del rapporto tra personaggio e tempo, e, non da ultimo, per uno studio sull'importanza dell'Italia. La *nymphaea alba* è infatti l'unica variante che cresce spontanea sul nostro territorio.

<sup>80</sup> Trad. It.: "assurda teoria pseudoscientifica sul trasformarsi in giglio" (Sokolov 2007: 108).

[б]едняга Михеев, – думаешь ты, – скоро, скоро отойдут боли твои и сам ты станешь встречным металлическим ветром, горным одуванчиком, мячиком шестилетней девочки, педалью шоссейного велосипеда, обязательной воинской повинностью, алюминием аэродромов, пеплом лесных пожарищ, дымом станешь, дымом ритмичных пищевых и текстильных фабрик, скрипом виадукров, галькой морских побережий, светом дня и стручками колючих акаций. Или – дорогой станешь, частью дороги, камнем дороги, придорожным кустом, тенью на зимней дороге станешь, побегом бамбука станешь, вечным будешь. Счастливчик Михеев. Медведев?<sup>81</sup> (Sokolov 2009: 131-132).

La libertà assoluta nella scelta delle trasformazioni del personaggio è evidente, raggiungendo livelli di antimimesi estremi. Oltre a tutti questi oggetti, Micheev/Medvedev è anche associato al misterioso Suscitatore del Vento, un personaggio davvero enigmatico del quale viene persino messa in dubbio l'esistenza:

[п]очтальон, как всегда, выглядел спокойным, только борода его с прилипшими к ней хвойными иглами развевалась по ветру: по ветру, рожденному скоростью, по скоростному велосипедному ветру, и соседу – будь он хоть немного поэтом, непременно показалось бы, что лицо Михеева, овеванное всеми дачными сквозняками, как бы само излучает ветер, и что Михеев и есть тот самый, кого в поселке знали под именем Насылающий Ветер. Точнее сказать, *не знали*. Никто даже не видел этого человека, его, возможно, и не существовало вовсе. [...] [О]н молод и мудр, [...] стар и глуп<sup>82</sup> (Sokolov 2009: 12).

La quasi completa mancanza di vincoli presente nella struttura molecolare del vento è una proprietà fondamentale del postino; la libertà implicita in questa architettura

<sup>81</sup> Trad. It.: “[p]overo Micheev – pensi tu – presto, presto le tue sventure ti lasceranno, e tu diventerai un metallico vento di prua, un dente di leone fiorito in montagna, la palla di una bambina di sei anni, il pedale di una bicicletta sullo stradone, il servizio militare obbligatorio, l'alluminio degli aerodromi, la cenere dei fuochi nei boschi, diventerai fumo, il fumo delle fabbriche meccanizzate tessili e alimentari, lo stridere dei viadotti, i ciottoli sulla riva del mare, la luce del giorno e i baccelli delle acacie spinose. Oppure diventerai la strada, una parte della strada, una pietra della strada, un cespuglio sul bordo della strada, un'ombra sulla strada d'inverno, diventerai un germoglio di bambù, sarai eterno. Fortunato Micheev. Medvedev?” (Sokolov 2007: 208).

<sup>82</sup> Trad. It.: “[i] postino appariva calmo, come sempre, solo la barba, dove si erano infilati gli aghi di pino, si agitava al vento, il vento della velocità, il vento della pedalata veloce, e al vicino – se fosse stato anche solo vagamente un poeta – sarebbe senz'altro parso che dal volto di Micheev, accarezzato dagli aliti delle dacie, si irradiasse a sua volta il vento, e che Micheev fosse davvero quello che tutti alle dacie conoscevano come il Suscitatore del Vento. Per esser più precisi, non lo conoscevano. Anzi nessuno l'aveva mai visto e forse non esisteva nemmeno. [...] [I] postino era giovane e decrepito, sciocco ma geniale” (Sokolov 2007: 12). Nella sua traduzione, Crepax accentua l'opposizione delle coppie aggettivali, mentre nell'originale si gioca sulla assonanza tra ‘мудр’ (‘saggio’) e ‘глуп’ (‘scemo’) e sul rovesciamento della consueta combinazione (peraltro ripresa dal traduttore) tra giovinezza e stupidità e vecchiaia e saggezza.

aerea e impalpabile consente anche la coesistenza di coppie ossimoriche: l'uomo è giovane e saggio, vecchio e stupido. Si arriva dunque ad una situazione paradossale, che indubbiamente non segue il naturale svolgimento di una vita: il personaggio può essere giovane e vecchio in un medesimo istante, immerso in una temporalità espansa non imbrigliata dalle leggi fisiche terrene<sup>83</sup>, in cui gli elementi narrativi possono convivere e acquistare pregnanza pur esprimendo idee contrapposte.

Similmente al postino Micheev, anche il geografo Norvegov sembrava possedere una lato aereo, data la sua presunta capacità di fluttuare: “тебе казалось, будто его босые ноги совсем не касаются земли, пола, а когда он стоял в тот день посреди деревянной платформы, казалось он не стоит вовсе, но как бы висит над ней”<sup>84</sup> (Sokolov 2009: 17). Inoltre, tra le numerose associazioni che lo caratterizzano c'è la passione per le banderuole che utilizza per orientarsi non soltanto a livello meteorologico, ma addirittura nella vita: “[в]ы-то, говорит, из газет сразу узнаете, если что не так, а я по флюгеру ориентироваться буду, куда уж точнее, точнее и быть не может”<sup>85</sup> (Sokolov 2009: 18). Nel corso della narrazione si apprende anche che per via della sua salute precaria e della sua magrezza gli era vietato avvicinarsi ai mulini<sup>86</sup> poichè poteva essere spazzato via da un soffio di vento, quasi fosse una figura di carta.

In questo senso, la caratteristica di liquidità del personaggio viene sostituita da uno stato di libertà ben più radicale: si assiste ad una sorta di sublimazione del personaggio mimetico, che diventa gassoso senza passare per lo stato liquido. Se tuttavia il processo vero e proprio di sublimazione avviene in determinate condizioni di pressione; mentre molto più frequente è il passaggio da solido a liquido. Similmente, il personaggio aeriforme<sup>87</sup> è da considerarsi come un'eccezione rispetto al personaggio liquido, che invece domina la letteratura novecentesca. Da notare nella poetica sokoloviana il particolare rapporto di reciprocità che si instaura tra l'elemento aereo (nella forma del vento) e quello liquido, reso esplicito da frequenti riferimenti a corsi d'acqua. Entrambe le entità 'incarnano' emblematicamente il concetto di libertà, che si concretizza attraverso i giochi estremamente disinvolti di parole (nel cambio del nome del personaggio, ad esempio), oppure attraverso una rappresentazione 'molecolare' del

---

<sup>83</sup> Il tempo inteso cronologicamente viene definito nel romanzo una “поэтическая ерунда” (Sokolov 2009: 22). Trad. it.: “assurdità poetica” (Sokolov 2007: 29).

<sup>84</sup> Trad. It.: “sembrava che i suoi piedi nudi non toccassero nemmeno il terreno, o il pavimento, e quando, quel giorno, stava in mezzo al marciapiede di legno, sembrava che non appoggiasse i piedi, ma fosse sospeso lì sopra” (Sokolov 2007: 20).

<sup>85</sup> Trad. It.: “[l]ei lo apprende dalla stampa se qualcosa non va, ma io, per orientarmi, uso la banderuola, che è molto più precisa, e più precisa non può essere” (Sokolov 2007: 21).

<sup>86</sup> Ingranaggi che solitamente funzionano ad acqua, ma anche a vento.

<sup>87</sup> Si ricorderanno, a questo proposito, il già citato Icaro 'involato' di Queneau e, in ambito italiano, i personaggi di Calvino e di Palazzeschi (si pensi a Perelà).

personaggio, in cui tutte le componenti possono muoversi e interagire con il 'brodo primordiale' linguistico all'interno del quale sono inserite.

Ciò è particolarmente evidente in un discorso pronunciato da Norvegov, in cui il vento, insieme all'acqua, è veicolo al contempo di libertà e distruzione:

[и]бо чего убоюсь перед лицом вечности, если сегодня ветер шевелит мои волосы, освежает лицо, задувает за ворот рубашки, продувает карманы и рвет пуговицы пиджака, а завтра — ломает ненужные ветхие постройки, вырывает с корнем дубы, возмущает и вздувает водоемы и разносит семена моего сада по всему свету"<sup>88</sup> (Sokolov 2009: 19).

La forza del vento è capace di spazzar via quanto di osceno (nel senso originario del termine) esiste al mondo, creando una sorta di *tabula rasa* dalla quale ripartire da zero:

реки ваши потекут вспять, вы забудете ваши фальшивые книжки и газетенки, вас будет тошнить от собственных голосов, фамилий и званий, вы разучитесь читать и писать, вам захочется лепетать, подобно августовской осинке. Гневный сквозняк сдует названия ваших улиц и закоулков и надоевшие вывески, вам захочется правды"<sup>89</sup> (Sokolov 2009: 19).

In queste parole profetiche emerge dal limaccioso fondo di una menzogna a lungo perpetrata un inarrestabile desiderio di purezza e di rinnovamento, che può avvenire solamente in seguito ad uno sconvolgimento radicale. Questo discorso può avere una duplice lettura, che consiste da un lato un'amara riflessione sul contesto socio-politico e culturale sovietico, dall'altro un'altrettanto amara riflessione sullo stato delle lettere in Unione Sovietica.

Per quanto riguarda il primo caso, se Vaginov e gli oberiuti temevano il caos derivato dal crollo dell'imperialismo ad opera della Rivoluzione Russa, Sokolov auspica con veemenza l'avvento di una sorta di apocalisse che possa far tornare la cultura russa, purificata, alle sue origini. Un simile intento è testimoniato tra l'altro dai

<sup>88</sup> Trad. It.: "[p]erché, che cos'ho da temere di fronte all'eternità se oggi il vento mi arriuffa i capelli, mi rinfresca la faccia, mi soffia nel collo della camicia, mi gonfia le maniche, mi sibila attraverso le tasche, mi strappa i bottoni della giacca, ma domani – distruggerà vecchie case che non servono a nessuno, svellerà le querce dalle radici, agiterà e ingrosserà le riserve d'acqua e spargerà i semi del mio giardino in tutto il mondo" (Sokolov 2007: 23).

<sup>89</sup> Trad. It.: "i vostri fiumi risaliranno la corrente, voi dimenticherete i vostri falsi libri e i vostri giornalacci; le vostre voci, i vostri nomi e i vostri ranghi vi faranno vomitare; dimenticherete come si legge e si scrive e vorrete mormorare, farfugliare come le foglie della tremula d'agosto. Un rabbioso vento contrario soffierà via i nomi delle vostre strade, dai vicoli ciechi e dalle insegne esasperanti e voi vorrete la verità" (Sokolov 2007: 24).

frequentissimi parallelismi tra personaggi e natura inseriti nel tessuto narrativo. Questa ventata di rinnovamento è desiderata anche per la stessa letteratura russa, irrigidita com'era in una struttura imposta che non ne rispecchiava in minima parte le caratteristiche autoctone. La sete di libertà che permea l'intera opera è tradotta quindi anche a livello delle strutture narrative, slegate da un vincolo temporale fisso e dalla costruzione di personaggi che non mirano alla rappresentazione perfettamente speculare dell'essere umano. Paradossalmente, attraverso l'*antimimesis* Sokolov vuole arrivare alla *mimesis* del reale, come afferma in una recente intervista:

Your novels are characterized by the procedure of cancellation, the blurring of limits: for instance, the boundaries of genre are constantly contravened. Is there a particular reason for this choice?

SS: *This is my perception of "reality". [IM]*

Similmente, in un'intervista rilasciata a Caramitti (2004b), Sokolov commenta l'importanza dell'indeterminatezza nella sua poetica (e in particolare in *Между собакой и волком*) come un tratto eminentemente russo, autoctono, da far risalire alla sua esperienza reale vissuta durante gli anni trascorsi nelle zone del Volga:

*Il più affascinante dei suoi romanzi, Un po' cane, un po' lupo, è costruito sulla cancellazione dei confini. Praticamente tutti i personaggi del libro sono intrecciati l'uno con l'altro, il cane, il lupo, la volpe, gli uomini, la pioggia, la vita e la morte finiscono per essere la stessa cosa. Il lettore prova un piacere fisico a cercare in ciascuno di essi frammenti e sfumature degli altri. Si può andare ancora oltre su questo terreno?*

La Russia è un paese per molti aspetti indeterminato e poco prevedibile. Soprattutto la Russia profonda, la Russia contadina. Lì tutto è in qualche modo impreciso e indefinito. E non si sa mai come cambieranno le cose all'indomani. Non si può avere la certezza di niente e di nessuno e di nessuna relazione. Quel che ci hanno promesso lo si può aspettare per tre anni, o magari fino al secondo avvento. Il tempo di solito non è un limite. Non va di moda portare l'orologio. L'amico di oggi può diventare all'improvviso il tuo nemico. O il contrario. L'indeterminazione della realtà si riflette anche sulla nostra lingua. Noi scrittori non cessiamo di compiacerci e dilettarci del russo. Ne lodiamo la flessibilità e la libertà. Da noi l'ordine della frase non segue in pratica nessuna regola, tutto è lasciato all'arbitrio. È questa generale imprecisione e mancanza di focalizzazione della realtà russa e della lingua a essersi riflessa nel mio romanzo. *Inter canem et lupum* è un'espressione latina che indica il crepuscolo. E proprio al crepuscolo hanno luogo molti episodi del libro, il che non aggiunge certo chiarezza alla narrazione. Cancellare completamente le frontiere, come lei accenna, è possibile, ma per farlo avrei bisogno di tornare negli spazi aperti di un villaggio russo e di perdermi con la testa nelle sue

nebbie, crepuscoli, tempeste di neve e nella confusione delle relazioni umane. (2004b: 12).

La cancellazione dei confini e dei limiti è particolarmente evidente anche nella costruzione dei personaggi di *Школа для дураков*; la Trachtenberg<sup>90</sup>/Tinbergen, ad esempio, si trasforma in animale: “[н]апевая, бормоча ведьмаческие прибаутки, вальсируя или отбивая чечетку, движется она по коридорам, и классам и лестницам, зависая в пролетах, обращаясь в жужжащую навозную муху”<sup>91</sup> (Sokolov 2009: 105). Anche il professor Akatov, padre di Veta, accademico e scienziato, viene più volte paragonato ad un albero, dapprima in maniera più semplice: “[и] академик, в пристальной настороженности своей похожий на небольшое сутулое дерево”<sup>92</sup> (Sokolov 2009: 84). In seguito, la somiglianza viene accentuata: “[п]ричем, если до последних слов моих он походил на небольшое сутулое дерево, то тут – прямо на глазах – сделался похожим на небольшое сутулое дерево, которое высохло и перестало чувствовать даже прикосновения трав и ветра”<sup>93</sup> (Sokolov 2009: 90-91). Il passaggio da uno stato ‘umano’ ad uno ‘vegetale’ viene reso possibile proprio dall’uso che Sokolov fa del linguaggio; incredibili identità prendono vita, personaggi proteiformi che sotto uno stesso sembiante nascondono più volti:

[м]ы отлетаем от станции все дальше, растворяясь в мире пригородных вещей, звуков и красок, с каждым движением все более проникаем в песок, в кору деревьев, становимся оптической ложью, вымыслом, детской забавой, игрой света и тени. Мы преломляемся в голосах птиц и людей, мы обретаем бессмертие несуществующего<sup>94</sup> (Sokolov 2009: 119).

La fusione dei personaggi con la realtà circostante è totale, ed è talmente estrema da poter sembrare un gioco, una semplice illusione ottica, la stessa illusione ottica che si crea durante un preciso momento della giornata, il tramonto. Nel romanzo, in questo

<sup>90</sup> Si noterà che in russo il verbo ‘трахтаться’ significa ‘fare sesso’.

<sup>91</sup> Trad. It.: “[с]anticchiando, mormorando facezie da strega, ballando il valzer o il tip tap, passa per i corridoi, le classi, le scale, si penzola dalle ringhiere, si trasforma in una mosca stercoraria” (Sokolov 2007: 166).

<sup>92</sup> Trad. It.: “[e] l’accademico, che nella sua fissità e diffidente curiosità somiglia a un alberello incurvato” (Sokolov 2007: 131).

<sup>93</sup> Trad. It.: “[d]urante le mie ultime parole mi era parso come un alberello curvo, poi, mentre lo guardavo – lì, avanti ai miei occhi – era stato come se quell’alberello curvo si fosse inaridito e non si sentisse nemmeno più sfiorare dall’erba o dal vento” (Sokolov 2007: 142).

<sup>94</sup> Trad. It.: “[v]oliamo via, sempre più lontano dalla stazione, ci confondiamo in un mondo di cose, rumori e suoni suburbani, e con ogni movimento penetriamo sempre più a fondo nella sabbia, nella corteccia degli alberi, diventiamo illusioni ottiche, invenzioni, divertimento per bambini, gioco di luci e ombre. Irrompriamo tra le voci degli uccelli e della gente, raggiungiamo l’immortalità di ciò che non esiste” (Sokolov 2007: 188).

particolare lasso di tempo, tutte le strade sembrano portare allo stagno: “[э]то на закате, да, естественно, на закате, только сразу после заката, в сумерках. И вот, вливаясь одна в другую, все тропинки вели в сторону пруда”<sup>95</sup> (Sokolov 2009: 10). Interrogato sulla questione dell’indeterminatezza legata alla costruzione del personaggio, Sokolov svela la motivazione per una scelta così particolare quanto controcorrente:

Indeterminacy plays a crucial role also in the construction of characters. As several scholars have noted (Karriker 1979, Johnson 1980, Toker 1987, Lipovetsky 1999), Your novels are populated by different versions of the same character: for instance, in *A School for Fools* the protagonist seems to be split into two selves, while in *Between Dog and Wolf* they continuously keep changing, becoming nearly undistinguishable. Why is this feature so essential?

*SS: This is obviously my way to develop the motion of the text. The characters by themselves are not important for me, they are only the instruments for pronouncing monologues, dialogs, polylogs but the main real character of my texts is the language. [IM]*

Anche le due diverse personalità dello studente idealmente dovrebbero fondersi, come auspica il dottor Zauze per il suo giovane paziente: “однажды — такой момент непременно настанет — навсегда соединиться с ним в одно целое, единое существо с неделимыми мыслями и стремлениями, привычками и вкусами”<sup>96</sup> (Sokolov 2009: 59). Ciò è già avvenuto una volta, con scarsi risultati: “время от времени мне удавалось слиться с тобой в общем поступке, но ты сразу прогонял меня, как только замечал это [...]. [Н]е люблю тебя за то, что ты не хочешь слиться со мной в общем поступке, как советовал доктор”<sup>97</sup> (Sokolov 2009: 59). La voce del personaggio è chiaramente sdoppiata, e mentre una delle due parti cerca una fusione completa, l’altra, forse più autentica nella sua ricerca della libertà, si oppone alla ricerca di questa ‘sintesi’, cercando di mantenersi unica e distinta. Tuttavia, lo studente ha la straordinaria capacità di sdoppiarsi anche fisicamente, muovendosi con estrema facilità in uno spazio fluido: “отец видит лишь то, что видит, он не знает, не догадывается, что за столом сидишь только один ты, а другой ты стоишь в тот

<sup>95</sup> Trad. It.: “[q]uesto avveniva al tramonto, sì, al tramonto, naturalmente, o con più esattezza: dopo il tramonto, all’imbrunire. E così, convergendo via via l’uno nell’altro, tutti i sentieri portavano nella direzione dello stagno” (Sokolov 2007: 9).

<sup>96</sup> Trad. It.: “verrà un momento – e verrà certamente – in cui formerai con lui un tutto unico, un solo essere con pensieri, aspirazioni, abitudini, gusti inseparabili” (Sokolov 2007: 90).

<sup>97</sup> Trad. It.: “qualche volta sono riuscito a fondermi con te, i tuoi gusti sono diventati i miei, ma tu appena te ne sei accorto mi hai respinto [...]. [N]on ti voglio bene, perchè non vuoi fonderti con me, non vuoi che i tuoi gesti diventino i miei, come ha consigliato il dottore” (Sokolov 2007: 90-91).

момент возле акатовской бочки, радуясь своему летучему крику”<sup>98</sup> (Sokolov 2009: 83).

Ninfea può essere studente, ingegnere, fiore, canzone tutto allo stesso tempo, e questo è un vantaggio derivato dalla scelta che ha fatto, quella di essere libero e di vivere la libertà in una delle sue forme. Dopotutto, è lui stesso a definirsi un “невероятный фантазер”<sup>99</sup> (Sokolov 2009: 36). Questa esistenza priva di vincoli fisici o temporali crea in diverse occasioni situazioni che non collimano con la realtà, presentandole invece come situazioni perfettamente accettabili, naturali. È infatti impossibile che la madre dello scolaro possa chiedere conferme sulla veridicità delle sue parole a Saul Petrovič, un personaggio che è già morto in quel momento. I numerosi punti in comune tra Ninfea e Saul Petrovič portano a non escludere il fatto che i due siano la stessa persona, e dunque il romanzo che stiamo leggendo è una sorta di biografia postuma. Questa interpretazione può essere avvalorata dalla struttura del romanzo, che parte con il capitolo “Ninfea”, prosegue con la serie di racconti che narrano episodi dell’adolescenza dello scolaro e del maestro Norvegov, per poi passare ad una parte dedicata a “Saul”, incentrata sul maestro di geografia, concludendosi con un “Testamento”. Ninfea, infatti, nel corso della narrazione si dimostra più volte incerto sulla sua stessa esistenza, come se avesse perso i punti di riferimento principali; sarà però l’altra sua personalità a farlo ragionare indirizzandolo verso la direzione giusta: “[к]то же ты сам? Не знаешь. Только узнаешь потом, нанизывая бусинки памяти. Состоя из них. Ты весь — память будешь. Самое дорогое, самое злое и вечное”<sup>100</sup> (Sokolov 2009: 113). Dunque il protagonista, artificialmente costituito da tanti pezzi che insieme ne garantiscono l’unità, scoprirà la sua identità solamente analizzando la memoria, il ricordo di se stesso.

## IX. 5. Assenza: un gioco di luci ed ombre

Il fatto che un personaggio possa avere qualche ‘imperfezione’ nella sua costruzione porta inevitabilmente a prendere in considerazione il problema dell’assenza. L’elemento dell’assenza è indubbiamente centrale nel romanzo, dove si declina in

<sup>98</sup> Trad. It.: “tuo padre vede solo quello che vede, non sa, non indovina che ci sei solo tu seduto alla scrivania mentre, nello stesso momento, l’altro te stesso è in piedi vicino alla botte di Akatov e gode del tuo urlo che si innalza al cielo” (Sokolov 2007: 130).

<sup>99</sup> Trad. It.: “incredibile fantasticatore” (Sokolov 2007: 51).

<sup>100</sup> Trad. It.: “[m]a tu chi sei? Non lo sai. Lo scoprirai solo dopo, infilando le perle del ricordo. Consisterai di quelle perle. Tu sarai solo ricordo. I più caro, il più cattivo ed eterno (Sokolov 2007: 179).



diverse forme: può infatti essere considerata assenza la mancanza di una caratteristica essenziale per la costruzione del personaggio.

*Школа для дураков* insiste sul concetto di ‘deformità’, a partire dal protagonista, un ragazzo che viene considerato ‘minorato mentale’, ma che proprio per questo motivo ha una visione unica della vita. Nelle pieghe della narrazione è facile trovare “безногих и ослепленных войной вагонных гармонистов”<sup>101</sup> (Sokolov 2009: 13), così come un “инвалид в телогрейке, продающий сушеные грибы на нитке”<sup>102</sup> (Sokolov 2009: 74); si può sentire il rumore stridente della protesi di legno di un orso senza gamba<sup>103</sup>, oppure apprendere la storia dell’amministratore del condominio Sorokin, che ha un solo braccio, ma che riesce a diventare amante di Šejna Solomonovna Trachtenberg, la cui protesi dentale “постукивал и скрипел”<sup>104</sup> (Sokolov 2009: 104). In particolare, la Trachtenberg/Tinbergen è caratterizzata da un volto simile a quello di una maschera: “зубы у нее в основном золотые, носит очки в черепаховой оправе, лицо пудрит”<sup>105</sup> (Sokolov 2009: 15). Un’altra manifestazione dell’assenza può essere notata nella perdita della memoria da parte dei personaggi, oppure nel ricorso ad una sorta di ‘poetica della sottrazione’ di charmsiana memoria, quando ad esempio, non ricordandosi precisamente in che modo fosse vestito il suo insegnante, il narratore elenca ciò che egli *non* indossava.

Questo procedimento di sottrazione dei tratti che renderebbero convenzionalmente ‘normale’ il personaggio viene sottolineato dall’autore a più riprese, specialmente nelle interviste:

You often write about characters which are mentally or physically deformed: in *Between Dog and Wolf*, for instance, the narrator Il’ja has got only one leg. Why do You privilege these figures?

SS: *Because normal, healthy, sane people are boring. Eccentricity of the character is important. It entertains the reader and can give more in the sense of philosophy and energy of the text. [IM]*

In un’intervista a Caramitti, invece, Sokolov fa risalire questa sua particolarità a precise circostanze biografiche:

<sup>101</sup> Trad. It.: “i suonatori di fisarmonica delle carrozze, i ciechi di guerra o mutilati” (Sokolov 2007: 13).

<sup>102</sup> Trad. It.: “un invalido con un giaccone di tela imbottito che vende funghi secchi appesi a uno spago” (Sokolov 2007: 114).

<sup>103</sup> (Sokolov 2007: 136-137).

<sup>104</sup> Trad. It.: “martellava e strideva” (Sokolov 2007: 164).

<sup>105</sup> Trad. It.: “ha quasi tutti i denti d’oro, porta degli occhiali con la montatura di corno e si mette la cipria in faccia” (Sokolov 2007: 17).

*I suoi romanzi sono costellati di una prodigiosa parata dei più stravaganti invalidi e mutilati: qualcosa di simile l'ho incontrato solo nei film di Jodorowsky. Qual è il loro senso? È possibile che siano il risultato del mio abbastanza esotico soggiorno postbellico nell'impero vittorioso al prezzo di una spaventosa quantità di vite e di arti. (Caramitti 2004b: 12).*

L'eccentricità del personaggio sokoloviano si percepisce chiaramente nei momenti in cui i personaggi cambiano metamorficamente di stato, creando un 'vuoto' subito riempito da una nuova forma. Questo processo, definito come una particolare forma di dissolvimento, non è un fatto inusuale secondo il dottor Zauze: “доктор Заузе называет это растворением в окружающем, это нередко. Человек растворяется, как будто его положили в ванную с серной кислотой”<sup>106</sup> (Sokolov 2009: 114). In alcuni casi, i volti di personaggi senza nome sono visibili solo attraverso il loro riflesso scomposto dall'acqua: “пожилых бакенщиков-островитян, чьи лица, качающиеся над медно-гудящими черными водами фарватера, попеременно бледны или алы”<sup>107</sup> (Sokolov 2009: 13). In altri, invece, i volti arrivano a dissolversi come fossero nubi multicolori, tematizzando ulteriormente l'aspetto 'aereo' del personaggio:

[о]блака в то утро шли по небу быстрее обычного, и я видел, как поспешно появлялись и растворялись друг в друге белые ватные лики. Они сталкивались и наплывали один на другой, цвет их менялся от золотого до сиреневого<sup>108</sup> (Sokolov 2009: 95).

Su alcuni personaggi non si ha nemmeno la certezza di una loro concreta esistenza, come per Rosa Ventosa, il cui nome già denota un alto grado di artificialità: “[и], возможно, именно эту девочку мы с учителем Савлом называли Розой Ветровой. Да, возможно, а возможно, что такой девочки никогда не было, и мы придумали ее сами, как и все остальное на свете”<sup>109</sup> (Sokolov 2009: 137). Con ogni probabilità, Rosa è solo un'invenzione del narratore: il suo nome è soltanto un guscio vuoto che cela una non-esistenza.

<sup>106</sup> Trad. It.: “il dottor Zauze lo chiama dissolvimento nell'ambiente circostante – capita abbastanza spesso. L'essere umano si dissolve come se lo avessero immerso in una vasca di acido solforico” (Sokolov 2007: 181).

<sup>107</sup> Trad. It.: “anziani isolani addetti ai gavitelli, con le facce che galleggiano sui flutti neri e roboanti del canale d'accesso, facce ora terree ora di porpora” (Sokolov 2007: 13)

<sup>108</sup> Trad. It.: “[q]uella mattina le nuvole correvano in cielo più rapide del solito, vedevo svolazzanti volti di bambagia apparire e dissolversi l'uno nell'altro. Si urtavano galleggiando nell'aria e cambiavano colore, dal lilla all'oro” (Sokoov 2007: 149).

<sup>109</sup> Trad. It.: “[e]d era, probabilmente, la ragazza che noi e il maestro Saul chiamavamo Rosa Ventosa. Sì, è probabile, ma è anche probabile che quella ragazza non sia mai esistita e che l'abbiamo inventata noi, come tutto il resto al mondo” (Sokolov 2007: 217-218).

Se per alcuni personaggi vi è un'incertezza di fondo che riguarda la loro effettiva esistenza, per altri si esperisce una certa difficoltà nel capire se siano ancora vivi o morti durante la narrazione. Il protagonista stesso in alcuni casi mostra questa insicurezza: “я был совершенно уверен (уверен, буду уверен), что умру очень скоро, если уже не умер”<sup>110</sup> (Sokolov 2009: 23). In maniera ancora più radicale si pone il caso del geografo Norvegov, che sin dal primo momento in cui viene introdotto è associato ad immagini di morte: la sua dacia, ad esempio, si trova sull'altra riva del fiume rispetto alle altre, quindi nell'oltretomba. Persino il suo volto, in una delle poche sue descrizioni presenti nel romanzo, viene ritratto come se fosse la statua di un morto:

[к]рупный, как у римского легионера, нос, плотно, смертельно сжатые губы. Все лицо – грубосколоченное, а может быть, грубовысеченное из белого с розовыми прожилками мрамора, лицо с беспощадными морщинами – следствие трезвой оценки земли и человека на ней”<sup>111</sup> (Sokolov 2009: 106).

Durante il corso della narrazione l'incertezza sull'effettiva esistenza di Norvegov viene ripetuta in diverse occasioni; all'inizio del romanzo, ad esempio, il protagonista lo vede sulla piattaforma della stazione. L'incontro ha un sapore strano persino per lui (che sostiene sempre di confondersi in fatto di questioni temporali), perché gli risultava che l'uomo fosse morto due anni prima:

[п]равда, к тому времени, когда мы встретились с Норвеговым на платформе, ему, Павлу Петровичу, было, по всей видимости, уже безразлично, уважает его наш отец или не уважает, поскольку к тому времени его, нашего наставника, не существовало, он умер весной такого-то, то есть за два с лишним года до нашей с ним встречи на этой самой платформе”<sup>112</sup> (Sokolov 2009: 18).

<sup>110</sup> Trad. It.: “io ero certo (sono certo, sarò certo) di morire tra poco, a meno che non fossi già morto” (Sokolov 2007: 30).

<sup>111</sup> Trad. It.: “[u]n naso grande, come un legionario romano, labbra compatte, serrate come quelle di un morto. Tutto il suo volto è grossolanamente intagliato o forse scolpito in un marmo bianco venato di rosa, un volto spietatamente rugoso – conseguenza di una lucida valutazione della terra e di chi la abita” (Sokolov 2007: 166).

<sup>112</sup> Trad. It.: “[v]eramente, all'epoca in cui avevamo visto Norvegov sul marciapiede della stazione, tutto faceva pensare che a lui, cioè a Pavel Petrovič, fosse ormai indifferente essere rispettato o no da nostro padre, visto che circa a quell'epoca lui, cioè il nostro istitutore, non c'era più, era morto nella primavera dell'anno tale, cioè circa due anni e qualcosa prima che lo vedessimo su quel marciapiede della stazione” (Sokolov 2007: 22).

Questo dubbio a lungo, riproponendolo a metà romanzo, e giungendo alla conclusione paradossale secondo cui l'uomo è contemporaneamente vivo e morto, presente e assente:

наставник Савл успел и пожить и умереть. Ты имеешь в виду, что он сначала жил, а затем умер? Не знаю, во всяком случае он умер как раз посреди этих долгих растянутых лет, и лишь в конце их мы повстречались с учителем на деревянном перроне нашей станции, и в ведре у Норвегова плескались какие-то водяные животные<sup>113</sup> (Sokolov 2009: 78).

Norvegov stesso viene mostrato in una sorta di stato confusionale in cui non capisce cosa gli sia successo: le persone non lo ascoltano, non lo chiamano più, si sente come se fosse morto<sup>114</sup>. Ma se è morto, come mai sta dialogando con lo studente? Come mai riesce ancora a parlare? Queste stesse domande tormentano non solo il lettore, ma anche il maestro:

[в]от так номер, — отзывается Савл, — я начинаю подозревать худшее, я в отчаянии, да не может этого быть, ведь вот же обычным образом беседую здесь с вами, вот я слышу каждое ваше слово, чувствую, осязаю, вижу, а тем не менее, как будто, будто бы, как следует из ваших описаний... нет, но я имею право и не верить, не признавать, сказать — нет, не так ли? Решительно<sup>115</sup> (Sokolov 2009: 123).

Questo *status* ambiguo, che ricorda fortemente la condizione nella quale moltissimi scrittori erano costretti a vivere durante il periodo sovietico, si scioglie nella parte finale del romanzo, in cui Norvegov acquista piena consapevolezza della sua nuova condizione; tuttavia, la morte non costituisce un ostacolo per il personaggio, che continua tranquillamente a parlare con i personaggi vivi:

[а] что за болезнь, Савл Петрович? Да не болезнь, други, это не болезнь, [...] дело в том, что я умер, сказали вы, — да, все-таки умер, к чертям, умер. Медицина у нас,

<sup>113</sup> Trad. It.: “il nostro istruttore Saul poteva essere vivo e anche morto. Che cosa vuoi dire, che prima viveva e poi è morto? Non so, ma in ogni caso è morto proprio a metà di quella fila di anni ed è stato solo alla fine che noi abbiamo incontrato l'insegnante sul marciapiede di legno della nostra stazione e che certe creature acquatiche sguazzavano nel suo secchiello da pesca” (Sokolov 2007: 121). Si noterà in questo passo la forte analogia con il nabokoviano *The Eye*.

<sup>114</sup> (Sokolov 2007: 162).

<sup>115</sup> Trad. It.: “[d]unque è così – risponde Saul – comincio a sospettare il peggio, sono disperato, ma non può essere, dopotutto sto chiaccherando con voi normalmente, ascolto ogni parola, ho sentimenti e percezioni precise, vedo, eppure è come se, come se fosse, stando alle vostre descrizioni, come se tutto questo avesse un significato, una sostanza che sta scomparendo – e per sempre; no, ho ancora il diritto di non crederci, di non accettare, di dire: non è affatto così, giusto? Con fermezza” (Sokolov 2007: 194-195).

конечно, хреновая, но насчет этого — всегда точно, никакой ошибки, диагноз есть диагноз: умер, — сказали вы, — прямо зло берет. Раздраженно<sup>116</sup> (Sokolov 2009: 124).

Di fatto, questo non è altro che un chiarimento definitivo sul fatto che Norvegov è morto; in realtà, anche nelle pagine precedenti si possono trovare altre istanze di dialoghi profferiti dal personaggio *post mortem*: infatti, subito dopo la frase “ибо его, вашего учителя, нету в живых, вот беда, вот незадача, нету в живых”<sup>117</sup> (Sokolov 2009: 38), si apre un lungo monologo pronunciato dal maestro che si estende per circa tre pagine<sup>118</sup>, e nel quale l’uomo commenta il trattamento ricevuto dopo la sua morte, urlando il suo dissenso per quanto accaduto, e contro la società sovietica: “о цветы! как ненаглядны вы мне, как ненаглядны. Покидая сей мир, жаждал увидеть букет одуванчиков, но не дано было. Что принесли в дом мой в последний час мой, что принесли? Шелк и креп принесли”<sup>119</sup> (Sokolov 2009: 38).

Il grido disperato del maestro costituisce chiaramente un’enunciazione impossibile, considerato che è morto, in cui va sottolineato lo stretto legame che si instaura tra l’acqua e la morte, reso esplicito nel finale del monologo di Norvegov:

[т]ак говорил учитель Павел, стоя на берегу Леты. С умытых ушей его капала вода реки, а сама река медленно струилась мимо него и мимо нас вместе со всеми своими рыбами, плоскодонками, древними парусными судами, с отраженными облаками, невидимыми и грядущими утопленниками, лягушачьей икрой, ряской, с неустанными водомерами, с оборванными кусками сетей, с потерянными кем-то песчинками и золотыми браслетами, с пустыми консервными банками и тяжелыми шапками мономахов, пятнами мазута, с почти неразличимыми лицами паромщиков<sup>120</sup> (Sokolov 2009: 39).

<sup>116</sup> Trad. It.: “[q]ual’è la sua malattia, Saul Petrovič? Lei ha detto: non è una malattia, amici, non è una malattia – [...] la verità è che io sono morto, sì, proprio così, io sono morto, diavolo, sono morto. La nostra scienza medica, si sa, è sempre precisa, non c’è possibilità di errori, la diagnosi è esatta: sono morto – ha detto lei, Saul Petrovič – e sono tanto arrabbiato (Nervosamente)” (Sokolov 2007: 197).

<sup>117</sup> Trad. It.: “lui, il tuo maestro, non fa parte dei vivi, questo è il brutto, questo è l’ostacolo, non fa parte dei vivi” (Sokolov 2007: 55).

<sup>118</sup> (Sokolov 2007: 55-57).

<sup>119</sup> Trad. It.: “[o] fiori! O miei diletta, miei diletta fiori siete mirabilmente belli, mirabilmente belli. Nell’accomiatarmi da questo mondo, ho desiderato vedere un mazzolino di denti di leone, ma non mi è stato concesso. Che cos’hanno portato a casa mia nell’ora estrema, che cos’hanno portato? Hanno portato seta e crespo” (Sokolov 2007: 55).

<sup>120</sup> Trad. It.: “[c]osì parlava il maestro Pavel, sulla riva del Lete. Dalle sue orecchie purificate gocciolava l’acqua del fiume e il fiume stesso scorreva lentamente accanto a lui e a noi con i suoi pesci, le chiatte, gli antichi vascelli, il riflesso delle nuvole, gli annegati non visti e quelli futuri, con le uova delle rane, e le lenticchie d’acqua, e le instancabili tipule che corrono sulla superficie, i frammenti di rete, i granelli di sabbia e i braccialetti d’oro persi da qualcuno, le latte vuote e le pesanti corone di Monomach, le chiazze di masùt e le facce quasi invisibili dei traghettatori” (Sokolov 2007: 57).

Il fiume possiede una forza prorompente che può cambiare radicalmente la realtà circostante; è capace di legare vivi e morti, passato, presente e addirittura futuro. Gli oggetti più disparati, i personaggi più distanti si confondono in questo unico elemento, che come linfa vitale irrorava il romanzo di Sokolov. Fiume è anche il nome del centro di gravità del testo, una forza centripeta alla quale nessun personaggio resiste: questo luogo, ben lontano dall'essere *amoenus*, suscita reazioni estreme, esagerate, tanto da esser temuto da alcuni abitanti della zona, probabilmente intimoriti dalla possibilità di sconvolgimenti, di forze inattese e difficili da domare: “[a] почему они не ходили к реке? Они боялись водоворотов и стрежней, ветра и волн, омутов и глубинных трав”<sup>121</sup> (Sokolov 2009: 10). In comunione con lo scorrere del tempo, le acque di questo corso scorrono in direzione contraria, compiendo dunque un movimento eminentemente contro natura.

## IX. 6. Un urlo disarticolato e inumano. La potenza del gesto nel personaggio sokoloviano

Le frequenti metamorfosi umano-vegetale/animale che costellano il romanzo, il fatto stesso di poter conservare intatte le abilità primarie, come la funzione comunicativa, in seguito alla morte, costituiscono solida testimonianza di un gesto irriverente che va ad inserirsi nella struttura paradossale del personaggio delineata sinora. Una struttura questa che può essere compresa solo nell'ambito di una ribellione ai canoni di un'estetica del 'rispecchiamento' tipica del Realismo Socialista. In particolare, un evento come la morte del personaggio può funzionare non soltanto in chiave letterale, ma anche metaforica. Sono infatti noti gli attacchi della censura contro gli scrittori che non si adeguavano al canone; basti pensare alle repressioni dell'epoca staliniana che misero per sempre a tacere scrittori come Charms e Vvedenskij. Il grido postumo di Norvegov, così come quello schizofrenico di Ninfea, si leva energicamente contro il sistema sovietico, ideologia che lo studente stesso non riesce del tutto a comprendere, come emerge in un divertente quanto amaro dialogo dal gusto charmsiano tra padre e figlio:

[и] тогда я спросил отца про газеты. А что — газеты? — отозвался отец. И я сказал: ты все время читаешь газеты. Да, читаю, — отвечал он, — газеты читаю, ну и что же. А разве там ничего не написано? — спросил я. Почему ж, сказал отец, — там все написано, что нужно — то и написано. А если, — спросил я, — там что-то написано, то

<sup>121</sup> Trad. It.: “[p]erchè non andavano al fiume? Avevano paura dei vortici e delle rapide, del vento e delle onde, degli avvallamenti e delle erbe profonde” (Sokolov 2007: 8).

зачем же читать: негодяи же пишут. И тогда отец сказал: кто негодяи? И я ответил: те, кто пишут. Отец спросил: что пишут? И я ответил: газеты<sup>122</sup> (Sokolov 2009: 40).

L'urlo dissidente e la potenza rumore generato da suoni articolati e non, vanno senza dubbio collocati nella cornice di una gestualità irriverente nei confronti del governo di un potere superiore. Il lacerante urlo che tenta di colmare il vuoto<sup>123</sup> della società sovietica mira anche a 'scucire' le bocche chiuse dei morti, auspicando la resurrezione di chi aveva detto cose vere<sup>124</sup>. Il loro urlo è disarticolato poichè anch'esso è stato privato della dignità umana da parte della perversa macchina sovietica: "лишенные права обычного человеческого голоса и оттого вынужденные кричать нечленораздельным утробным криком"<sup>125</sup> (Sokolov 2009: 107). Una funzione simile viene svolta anche da altri suoni, come l'Inno dell'Umanità Rasserenata<sup>126</sup> cantato da Rosa Ventosa<sup>127</sup>, il già ricordato concerto nel bosco nel momento in cui Ninfea si trasforma in melodia, oppure il rumore metallico prodotto dal protagonista in segno di protesta contro suo padre, esponente di quel sistema tanto odiato. Si tratta di una cacofonia che si oppone coscientemente all' 'armonia' utopica proposta dal sistema sovietico: "методически бил палкой по водосточным трубам, пытаюсь в знак протеста против всего – сыграть ноктюрн на их флейте"<sup>128</sup> (Sokolov 2009: 104).

Posta nel contesto del realismo socialista, la metamorfosi del personaggio, questa sorta di sparizione parziale, va letta come strategia di sopravvivenza in un sistema repressivo; si tratta senza esagerazione di un'arma difensiva, una pre-condizione per la salvaguardia della propria vita. Una trasformazione radicale del personaggio come quella attuata in questo romanzo è dettata non soltanto da un desiderio di innovazione del concetto stesso, ma anche dal clima culturale che ha visto la nascita di *Школа для дураков*. A differenza dell'esperienza di Charms e Vaginov, la sperimentazione creativa e senza limiti sul personaggio lascia spazio anche ad una sofferta quanto lucida riflessione sullo stato della società e della cultura sovietica. È l'autore stesso del

<sup>122</sup> Trad. It.: "[a]llora ho nominato i giornali. Che cosa vuoi sapere dei giornali, mi ha risposto. Ho detto: li leggi sempre. Sì, li leggo, ha risposto. Leggo i giornali e con questo? E sui giornali non c'è scritto niente? – ho chiesto. Perchè dici così, c'è scritto tutto, c'è scritto tutto quello che serve. Ho detto: allora se c'è scritto qualcosa perchè lo leggi, sono stati i farabutti a scriverlo. Ha risposto: quali farabutti? Quelli che scrivono. Scrivono che cosa? –ha chiesto. I giornali, ho risposto" (Sokolov 2007: 58).

<sup>123</sup> (Sokolov 2007: 140, 155).

<sup>124</sup> (Sokolov 2007: 160).

<sup>125</sup> Trad. It.: "privati del diritto a una normale voce umana e costretti per questo a prorompere in disarticolate urla uterine" (Sokolov 2007: 169).

<sup>126</sup> Evidente parodia dell'inno dell'Internazionale.

<sup>127</sup> (Sokolov 2007: 164-165). Da sottolineare il fatto che non si è certi dell'esistenza effettiva di questo personaggio nel romanzo.

<sup>128</sup> Trad. It.: "batteva ritmicamente un bastone contro le condutture dell'acqua cercando di suonare un notturno sul flauto dei tubi – in segno di protesta contro tutto" (Sokolov 2007: 163).

romanzo che spiega al protagonista l'inevitabilità dell'istruzione sovietica, esperienza traumatica che però lo porterà ad una nuova consapevolezza:

[н]о, ученик такой-то, боюсь, вам не избежать этих уроков, и вам придется с мучительной болью заучивать наизусть отрывки и обрывки произведений, называемых у нас литературой. Вы с отвращением будете читать наших замызганных и лживых уродцев пера, и то и дело вам будет не вмоготу, но зато, пройдя через горнило этого несчастья, вы возмужаете, вы взойдете над собственным пеплом, как Феникс-птица, вы поймете – вы все поймете<sup>129</sup> (Sokolov 2009: 102).

La conoscenza approfondita della letteratura sovietica è la chiave per comprenderne le problematiche, l'arretratezza, come ben esemplifica questa suggestiva immagine, anch'essa situata nel contesto sonoro:

[з]вонок пытается звенеть, но звука почти не получается, так как звонок почти умер, ибо многие необходимые шестерни внутри него чрезвычайно стерлись, съели друг друга за долгую службу, а молоточек, укрепленный на винтике, почти неподвижен от ржавчины”<sup>130</sup> (Sokolov 2009: 128).

Il suono di questo campanello non si può sentire, ma solo *percepire*. Gli ingranaggi della letteratura russa sono arrugginiti, marci, necessitano di un intervento urgente per evitare che diventino irrimediabilmente compromessi. A questo proposito, Schmid giustamente osserva che

[t]he destruction of accepted forms and clichés has always been a main feature of literary evolution. In contemporary Russia, the use of this artistic device has reached an astonishing degree, even within the context of a national literature in which it is customary to slap the face of public taste. Looking at the works of certain contemporary authors, one may even speak of an attack on the reader's horizon of expectations through the use of aesthetic shock (Schmid 2000: 205).

<sup>129</sup> Trad. It.: “[m]a, studente tal dei tali, ho paura che non sfuggirà a quelle lezioni, dovrò, con strazio e dolore, imparare a memoria stralci e brani delle opere che da noi vanno sotto il nome di letteratura. Leggerà con ripugnanza i nostri striscianti e mendaci mostri della penna e qualche volta le parrà impossibile proseguire, ma quando sarà passato attraverso la fucina di questa infelicità, sarà più forte, si sollevierà dalle sue stesse ceneri come la fenice, capirà – capirà tutto” (Sokolov 2007: 161).

<sup>130</sup> Trad. It.: “[i]l campanello si sforza di suonare, perchè è quasi muto, molti dei suoi meccanismi interni sono consumati, si sono logorati sfregando l'uno contro l'altro durante i lunghi anni di servizio e il martelletto fissato a una vite piccola è praticamente bloccato dalla ruggine” (Sokolov 2007: 203).



La riflessione sulla creazione di una nuova tipologia di personaggio si inserisce dunque nel quadro più generale di un rinnovamento letterario, del quale si fa portavoce questo romanzo:

[к]апля росы выпала из умывального крана и упала в ржавую тысячулетнюю раковину, чтобы, пройдя по темным слизистым трубам канализаций, миновав отстойники и фильтры новейших премиальных констрикций, тихо скользнуть чьей-то незамутненной душой в горечь реки Леты, чьи воды, навсегда обращенные вспять, вынесут лодку твою и тебя, обращенного в белый цветок, на песчаную белую отмель; капля повиснет на миг на мандолинообразной лопасти твоего весла и снова торжественно капнет в Лету – пропадет – растает – и через секунду, если ты верно понимаешь значение слова, бессмертно блеснет в горловине только что выстроенного римского акведука<sup>131</sup> (Sokolov 2009: 106-107).

Sokolov, che come il suo protagonista vive una vita di campagna senza però farne parte, costruisce una complessa architettura attorno alla sua parola *vivificata*, che stride con ciò che scrive invece *l'homo sovieticus* medio, frasi definite come “дурацкая писанина”<sup>132</sup> (Sokolov 2009: 130) o anche “несчастные каракули”<sup>133</sup> (Sokolov 2009: 130). Rufus Mathewson Jr. osserva infatti che la lingua del realismo socialista è “rigidly stereotyped, thought and language corrupt each other, and literature becomes a series of falsified reports, purporting to be ‘real’, derived finally from a schematized historicity” (1975).

Non è solo la scrittura ad esser corrotta, ma lo sono anche le persone, che cessano di essere ‘umane’. I personaggi costretti a vivere in questa situazione perdono i loro tratti antropici, diventando simili a manichini, come nel caso della donna incontrata dallo studente a casa di Norvegov, che era

необыкновенно бледная, седая. Честно сказать, мы никогда не встречали настолько меловой женщины. Говорила она едва слышно, сквозь зубы, а одета была в непонятный пыльник цвета простыни, без пуговиц и без рукавов. Скорее, то был

<sup>131</sup> Trad. It.: “[u]na goccia di rugiada è scesa dal rubinetto del lavabo, è colata nello scarico arrugginito, vecchio mille anni, è penetrata attraverso i tubi scuri e melmosi della fognatura e attraverso i moderni filtri superpremiati per scivolare silenziosamente nel dolore del fiume Lete come l’anima non intorpidita di qualcuno; il Lete, le cui acque scorrono per sempre a ritroso, porta fuori la tua barca e te, trasformato in un fiore bianco, su una striscia di sabbia bianca che affiora; per un attimo la goccia resterà attaccata alla pala a forma di mandolino del tuo remo e di nuovo cadrà gloriosamente nel Lete – scomparirà, si dissolverà – e in un secondo, se si capisce il significato della parola, scintillerà, immortale, all’imboccatura di un acquedotto romano appena costruito” (Sokolov 2007: 168).

<sup>132</sup> Trad. It.: “sbrodolate” (Sokolov 2007: 206).

<sup>133</sup> Trad. It.: “miserabili scarabocchi” (Sokolov 2007: 206).

даже не пыльник, но мешок, сшитый из двух простыней, в котором вырезали только одно отверстие — для головы<sup>134</sup> (Sokolov 2009: 120).

L'assurdità della vita sovietica si estende anche al campo giuridico, dove un uomo morto viene perseguito ai termini di legge nonostante ormai non faccia più parte dei vivi. È il caso di Norvegov, che non adempie alla direttiva che impone il divieto di tenere banderuole sulle case; ovviamente non può farlo perchè è morto. Nonostante ciò il padre dello studente decide di istruire un processo contro l'insegnante per inosservanza della legge; l'uomo naturalmente non si presenta in aula, e per questo viene condannato al massimo della pena<sup>135</sup>.

Norvegov è protagonista anche di un altro episodio che rivela la perversità del sistema sovietico: la narrazione della storia a sfondo biblico del carpentiere nel deserto<sup>136</sup>. Qui un falegname costruisce una croce da solo nel deserto, lusingato dalle offerte di generosi committenti che gli offrono i materiali necessari per esercitare la sua arte. In un climax ascendente il carpentiere parla con se stesso come se si fosse sdoppiato (quindi come Ninfea), rendendosi conto soltanto alla fine che la persona crocefissa è lui stesso:

о, неразумный, неужели ты до сих пор не понял, что меж нами нет никакой разницы, что ты и я — это один и тот же человек, разве ты не понял, что на кресте, который ты сотворил во имя своего высокого плотницкого мастерства, распяли тебя самого, и когда тебя распинали, ты сам забивал гвозди<sup>137</sup> (Sokolov 2009: 111).

Al di là delle varie interpretazioni a riguardo, emerge il duro messaggio critico rivolto agli scrittori sovietici che, cedendo alle offerte di un sempre più corrotto sistema finiscono per soccombere.

Oltre all'evidente riferimento al contesto storico-culturale in cui *Школа для дураков* è stato prodotto, il romanzo è ricco di altri gesti irriverenti legati al personaggio. Ad esempio, l'uso dell'elenco per descrivere i momenti salienti della vita

---

<sup>134</sup> Trad. It.: “[a]veva il viso molto pallido, i capelli grigi. Sinceramente, non avevamo mai visto una donna così pallida, sembrava di gesso. Parlava tra i denti, si sentiva appena quello che diceva, era vestita con un camice senza forma, color di un lenzuolo. Senza bottoni e senza maniche. Forse non era nemmeno un camice, ma un sacco, fatto con due lenzuoli cuciti insieme, con un buco per la testa” (Sokolov 2007: 190).

<sup>135</sup> (Sokolov 2007: 214).

<sup>136</sup> (Sokolov 2007: 172-176).

<sup>137</sup> Trad. It.: “[s]ciocco, non hai capito che non c'è nessuna differenza fra te e me, che tu e io siamo lo stesso carpentiere, non ti accorgi che sulla croce che tu hai costruito in nome della tua arte sublime hai crocifisso te stesso e quando loro ti hanno tenuto fermo con le loro mani, tu hai inchiodato te stesso?” (Sokolov 2007: 176).

di una bambina può essere considerato un gesto irriverente da parte del narratore, che così facendo sottolinea l'artificialità del personaggio, composto di tanti piccoli frammenti. Questi fermo-immagine, inanellati in una vertiginosa sequenza di verbi e azioni che si susseguono senza un particolare nesso logico o cronologico, arrivano a dare l'impressione di essere intercambiabili, ascrivibili alla vita di qualsiasi donna:

[я] увидел маленькую девочку, она вела на веревке собаку – обыкновенную, простую собаку – они шли в сторону станции. Я знал, сейчас девочка идет на пруд, она будет купаться и купать свою простую собаку, а затем минует сколько-то лет, девочка станет взрослой и начнет жить взрослой жизнью: выйдет замуж, будет читать серьезные книги, спешить и опаздывать на работу, покупать мебель, часами говорить по телефону, стирать чулки, готовить есть себе и другим, ходить в гости и пьянеть от вина, завидовать соседям и птицам, следить за метеосводками, вытирать пыль, считать копейки, ждать ребенка<sup>138</sup> (Sokolov 2009: 42).

In egual misura gli interventi del personaggio denominato l'autore, che interrompono bruscamente la narrazione dello studente vanno ad arricchire l'ampia gamma di gesti irriverenti che costellano il romanzo. Al pari dell'"autore", anche i gesti di Ninfea denotano un certo impulso di ribellione nei confronti delle regole prestabilite; sarà infatti lui a spingere l'autore a superare i suoi timori, e quindi di non preoccuparsi dell'opinione del pubblico (sovietico) rispetto al suo lavoro: "почему вас заботит, кто там что скажет или подумает, ведь книга-то ваша, дорогой автор, вы вправе поступать с нами, героями и заголовками, как вам понравится"<sup>139</sup> (Sokolov 2009: 133). Inoltre, per cercare di raggiungere i suoi scopi, Ninfea compie alcuni gesti che normalmente sarebbero impossibili: ad esempio, pensa di corteggiare una sua compagna di classe morta di recente a causa della meningite<sup>140</sup> per avere qualche esperienza con una donna, oppure legge un libro sul matrimonio prestatogli dal defunto Norvegov<sup>141</sup>.

<sup>138</sup> Trad. It.: "[h]o visto una bambina che portava un cane al guinzaglio – un cane qualsiasi, come ce ne sono tanti – andavano verso la stazione. Sapevo che di lì a poco la bambina sarebbe venuta allo stagno, avrebbe nuotato e fatto il bagno al suo cane qualsiasi, la vedevo, dopo un po' di anni, crescere e cominciare a vivere una vita adulta: sposarsi, leggere libri seri, correre per non tardare al lavoro, comprare mobili, parlare al telefono per ore, lavare le calze, cucinare per sé e per gli altri, andare a trovare qualcuno, ubriacarsi con il vino, invidiare vicini di casa e uccelli, seguire le previsioni del tempo, contare le copeche, aspettare un figlio" (Sokolov 2007: 62). Si noterà che la struttura del brano è analoga ai "Casi" di Charms.

<sup>139</sup> Trad. It.: "perchè si preoccupa di quello che dicono e pensano gli altri, dopotutto il libro è suo, caro autore, lei ha il diritto di fare ciò che vuole con noi eroi, e con il titolo" (Sokolov 2007: 211).

<sup>140</sup> (Sokolov 2007: 148).

<sup>141</sup> (Sokolov 2007: 200-201).

La morte, che in generale è portatrice di gesti irriverenti, apparentemente senza senso e per questo molto vicini all'esempio charmsiano, si manifesta in una forma di impulso spasmodico, un'ossessione che si materializza nel racconto "земляные работы" ("lavori di sterro"), dove un escavatorista palesa il bizzarro desiderio di possedere un teschio umano:

[e]му хотелось полюбоваться на череп, потому что настоящего черепа ему ни разу в жизни не приходилось видеть, а тем более трогать руками. Правда, он время от времени трогал свою собственную голову или голову жены и представлял, что если снять кожу со своей или с женой головы, то и получится настоящий череп. Но этого нужно было ждать еще неизвестно сколько, а экскаваторщик ненавидел ждать чего-нибудь слишком долго. [...] Да, — размышлял машинист, спускаясь в могилу по стремянке, — да, теперь-то мне будет хороший череп, а то живешь-живешь, а ничего такого не имеешь<sup>142</sup> (Sokolov 2009: 56).

## IX. 7. Conclusioni

La sperimentazione sokoloviana sul personaggio è indubbiamente innovativa, arrivando persino a superare le vette raggiunte dall'esperienza nabokoviana. Questo tipo di debito del romanzo sembra evidente, ed è anche testimoniata da diversi riferimenti presenti nel testo: ad esempio, una personalità del protagonista da adulto vorrebbe diventare entomologo<sup>143</sup>, per collezionare esemplari rari o semi-rari, come la farfalla della neve. Le farfalle, assieme al gioco degli scacchi, sono una presenza costante nella narrazione<sup>144</sup>, così come viene nominato molto frequentemente il lillà<sup>145</sup>, che per colore e per nome ricorda la figura di Nabokov il cui *nome de plume* era, come noto, 'Sirin'. Oltre a indicare una figura mitologica del folclore russo metà donna e metà uccello, questo pseudonimoricorda anche molto da vicino il sostantivo 'siren' e il colore che Nabokov associava all'arte della scrittura il lilla ('sirenevij cvet'), appunto. Significativo è anche il fatto che questi fiori circondino sia la dacia dello studente<sup>146</sup> sia

<sup>142</sup> Trad. It.: "[q]uello che soprattutto gli premeva era guardare il teschio, perchè non ne aveva mai visto, e meno ancora toccato, neanche uno in vita sua. Ogni tanto, a dire il vero, toccava la testa di sua moglie, o la propria, e provava a immaginare come sarebbero state, l'una o l'altra, senza la pelle, cioè come dei veri teschi. Ma per questo bisognava aspettare ancora chissà quanto e l'escavatorista odiava aspettare, per questo decise di agire subito . [...] Sì, pensava mentre con una bella scala a pioli scendeva a cercare nella fossa, avrò un bel teschio, non si può andare avanti tutta la vita senza qualcosa di così speciale" (Sokolov 2007: 84-85).

<sup>143</sup> (Sokolov 2007: 100-101).

<sup>144</sup> (Sokolov 2007: 23,25).

<sup>145</sup> Si possono contare dieci occorrenze nel testo.

<sup>146</sup> "наша дача стояла, утопая в шестилепестковой счастливой сирени" (Sokolov 2009: 121). Trad. It.: "la nostra dacia nuotava in un mare di lillà a sei petali" (Sokolov 2007: 192). E, subito dopo, nella

la casa di Akatov<sup>147</sup>, padre della maestra di cui il giovane è innamorato e legato, secondo il sistema di associazioni presente nel romanzo, alla figura del grande artista e scienziato Leonardo da Vinci. Arte e scienza trovavano perfetta sintesi anche nell'attività di Vladimir Nabokov, che prima di dedicarsi pienamente alla scrittura si era costruito una solida reputazione come entomologo.

Questo stretto rapporto genetico che i testi sokoloviani intrattengono con l'opera di Nabokov è stato osservato anche da Leona Toker<sup>148</sup> (1987), che, parlando del secondo romanzo di Sokolov, *Между собакой и волком*, accosta i due scrittori mettendone in evidenza affinità e divergenze.

Tuttavia, per quanto giustificata, affascinante e stimolante possa essere, una simile operazione sembra essere destituita di fondamento dalle affermazioni rilasciate da Sokolov stesso, che nega a più riprese di esser entrato in contatto con la produzione nabokoviana prima o durante la stesura delle sue opere:

Your frequent travels remind me of Vladimir Nabokov; moreover, in Your works You often refer to him, in subtle ways. What is Your opinion of him as a novelist? Do You feel any bond with his prose? What do You think it is the greatest difference between Your novels and his?

*SS: As a novelist Nabokov is a genius dreamer. He didn't influence my writing at all, I practically didn't read his prose or poetry before I was 35 years old, I only heard his name. The difference between our novels, his are more cerebral and mine are more visceral. [IM]*

Si noterà che queste affermazioni dietro le quali si trincerava Sokolov sembrano decisamente nabokoviane; peraltro, le somiglianze tra i due autori sembrano innegabili. Tuttavia, come puntualizza Toker, è proprio l'uso del linguaggio a differenziare i due prosatori: "Sokolov's revelling in his medium may be dictated by the need to assert himself by demonstratively surpassing a great and threatening precursor" (1987: 366). Dal punto di vista della ricerca linguistica e artistica dunque, come concludono anche Kirkwood e McMillin (1991), la riflessione di Sokolov ha portato la letteratura russa contemporanea agli stessi nodi di discussione presenti in Occidente.

Effettivamente, l'uso del linguaggio, che per stessa ammissione di Sokolov è il grande protagonista della sua opera, curato, limato e rifinito in ogni suo minimo particolare, costituisce la sostanza che permette un simile grado di fluidità del personaggio. La

---

pagina seguente: "наша дача стояла, утопая в шестилепестковой сирени" (Sokolov 2009: 122), trad. it.: "la nostra dacia nuotava nei lillà a sei petali" (Sokolov 2007: 193).

<sup>147</sup> (Sokolov 2007: 180).

<sup>148</sup> In questo saggio Toker avanza inoltre l'affascinante ipotesi di una tecnica di costruzione dei personaggi sokoloviani, che chiama 'forking characters'.

ricerca linguistica di Sokolov sembra mirare ad un processo di radicale rivitalizzazione della letteratura russa, attingendo alla tradizione letteraria slava orientale, da un lato da quella colta come ad esempio l'intreccio di parole (*pletenie sloves*), lo stile canonizzato tra la fine del XIV e l'inizio del XV sec. dalla *Житие св. Стефана Пермского* [*Vita di Santo Stefano di Perm'*, c. 1392] o dall'altro da quella popolare e orale impregnata di sciamanesimo. È la tesi ad esempio di McDowell (1996), che confronta il contributo nel processo di rivitalizzazione della lingua russa di Andrej Bitov, Saša Sokolov e Iosif Brodskij con l'opera di Epifanij Premudryj. McDowell sostiene infatti che si è verificata una forte rinascita linguistica in almeno due momenti storici in cui si cercava di uscire da eventi profondamente traumatizzanti per la Russia: il dominio tataro (c.1237-1480) e la Rivoluzione Russa, con il conseguente insediamento del potere sovietico. In questo processo di forte rinnovamento si inserisce dunque l'opera di Sokolov, che, sempre secondo McDowell, costituisce una sorta di agiografia moderna incentrata attorno a tre figure di santi, icone contemporanee che dovrebbero redimere la cultura russa corrotta dal potere sovietico: Ninfea (lo studente), Pavl/Savl Norvegov, e il Suscitatore del Vento (*Nasyljuščij Veter*). A questo proposito, lo scrittore afferma:

The comparison between Your work and medieval hagiography hints at the issue of religiosity. This aspect is also present, for example, in the protagonist of *A School for Fools*: as a schizophrenic he can easily enter the category of the fools, which have always been regarded as holy in the Russian tradition. A taste of Russian native folklore is also present in the frequent metamorphoses and natural elements which populate the novels. Is there a particular reason why nature and native Russian traditions play such a vital role in Your prose?

SS: I think it is a mistake to think Student So and So is a real fool. A schizophrenic, maybe. He is a smart city boy who feels and sees the world that way. The reason for my interest in nature and Russian traditions is maybe from my deep Siberian roots but on the other hand, what is Russian изящная словесность without nature and traditions?

La natura, nelle sue declinazioni vegetale e animale, è una componente essenziale del romanzo, come già emerso in più occasioni nel corso della presente discussione; se, seguendo il pensiero di Michail Epstein (1995: 180), il centro ideologico del Marxismo-Leninismo ruota attorno al desiderio incestuoso di violentare Madre Natura e, in generale, la femminilità portatrice di valori femminili (basti pensare ai concetti di "real'nost'", "priroda", "istina"), la ribellione della natura e del personaggio che ad essa si allinea va intesa come una implicita ribellione contro l'ideologia sovietica. Tra tutti

gli elementi naturali è la “зацветающая вода”<sup>149</sup> a permeare completamente l’intero tessuto del romanzo, a partire da esempi concreti riguardanti la descrizione spaziale (il fiume che attraversa il villaggio, le case degli abitanti che si trovano tutte in prossimità dell’acqua), per arrivare a brani poetici, in cui la terminologia liquida è dominante. Il protagonista stesso afferma di voler diventare quanto più simile possibile ad una goccia di rugiada, a differenza di altri personaggi che, invischiati nella mentalità sovietica, non possono che essere fangosi, melmosi: “я буду чист, подобно капле росы, родившейся на берегах нашей восхитительной Леты ранним утром — родившейся и летящей”<sup>150</sup> (Sokolov 2009: 90). Significativamente, il corso d’acqua che viene così spesso nominato nel romanzo viene chiamato Lete, il famoso fiume dell’oblio della mitologia greca e romana, che proprio a quei tempi sembra riportare indietro i personaggi. Navigando le acque del fiume mortale è possibile trasformarsi metamorficamente, e in seguito morire, per poi rigenerarsi rinascendo in una forma completamente nuova e pura. L’acqua è al contempo simbolo di vita e di morte, come dimostra una breve riflessione sul vapore: “пар – признак дыхания, призрак жизни, добрый знак того, что мы еще существуем, или ушли в вечность”<sup>151</sup> (Sokolov 2009: 101).

Un’analisi statistica, proposta nel grafico [Tab. 1], mette in evidenza la grande varietà, nonché la frequenza dell’uso di parole (e dei loro composti) legate alla matrice acquatica e, in generale, al concetto di liquidità. Si osserverà che gli elementi semanticamente più importanti presentano il maggior numero di occorrenze nel romanzo: *in primis* troviamo l’acqua, *voda*, subito seguita da *reka*, fiume. L’incredibile rete di significati pazientemente intessuta da un Sokolov già raffinatissimo cesellatore al suo romanzo di debutto sembra proprio ruotare attorno a questo concetto, che ben riassume la vera natura di questo nuovo tipo di personaggio.

Il fatto che ogni figura sia costituita da più essenze, ovvero da una moltitudine di volti umani, animali, vegetali, e persino inanimati, potrebbe anche avvalorare l’ipotesi di una sorta di personaggio-contenitore, ovvero un personaggio che contiene tutti gli altri del romanzo. Una simile supposizione può essere confermata dall’affermazione di Ninfea, che proprio nelle ultimissime pagine del romanzo dichiara di aver svolto quasi tutti i mestieri citati durante la narrazione:

<sup>149</sup> Trad. It.: acqua efflorescente (Sokolov 2007: 8).

<sup>150</sup> Trad. It.: “sarò puro come una goccia di rugiada nata all’alba sulla riva del nostro ammaliante Lete, pronta a volare” (Sokolov 2007: 141).

<sup>151</sup> Trad. It.: “il vapore, simbolo della respirazione, parvenza della vita, una chiara prova che esistiamo o che siamo entrati nell’eternità” (Sokolov 2007: 159).

[п]отом мы работали контролерами, кондукторами, сцепщиками, ревизорами железнодорожных почтовых отделений, санитарями, экскаваторщиками, стекольщиками, ночными сторожами, перевозчиками на реке, аптекарями, плотниками в пустыне, откатчиками, истопниками, зачинщиками, вернее – заточниками, а точнее – точильщиками карандашей<sup>152</sup> (Sokolov 2009: 136).

La fusione e la confusione dei piani fisici, temporali, logici è completa in Sokolov, che nella sua raffinatissima ricerca linguistica e opera di innovazione letteraria costruisce un personaggio il cui grado di liquidità è estremamente alto: le sue molecole sono talmente libere di muoversi che, quasi impercettibilmente, si dissolvono, lasciando dietro di sé solamente un'impronta in senso derridiano.

---

<sup>152</sup> Trad. It.: “Poi abbiamo lavorato come controllori, bigliettai, scambisti, ispettori delle spedizioni postali per ferrovia, inservienti, escavatoristi, vetrai, guardiani notturni, traghettoni sul fiume, farmacisti, carpentieri nel deserto, trasportatori fuochisti, aizzatori, o meglio – affinatori o, più esattamente, temperamatite” (Sokolov 2007: 215).



**Appendice cap. IX: Intervista a Saša Sokolov, 01.12.10<sup>153</sup>**

1. Let me start with general remarks on Your prose. Your novels are characterized by the procedure of cancellation, the blurring of limits: for instance, the boundaries of genre are constantly contravened. Is there a particular reason for this choice?

*SS: This is my perception of "reality".*

2. Indeterminacy plays a crucial role also in the construction of characters. As several scholars have noted (Karriker 1979, Johnson 1980, Toker 1987, Lipovetsky 1999), Your novels are populated by different versions of the same character: for instance, in *A School for Fools* the protagonist seems to be split into two selves, while in *Between Dog and Wolf* they continuously keep changing, becoming nearly undistinguishable. Why is this feature so essential?

*SS: This is obviously my way to develop the motion of the text. The characters by themselves are not important for me, they are only the instruments for pronouncing monologues, dialogs, polylogs but the main real character of my texts is the language.*

3. The association of characters with other elements in the novel is made apparent also thanks to their names. In *A School for Fools*, for example, the schoolteacher Veta Acatova can be paralleled with a vegetal item: *vetka*, the branch of acacia.

How do You choose a name for Your character? And why some of them are nameless?

*SS: The names of the characters appear by themselves without effort, they just come into my mind. I wish I could get rid of names of the characters completely.*

4. You often write about characters which are mentally or physically deformed: in *Between Dog and Wolf*, for instance, the narrator Il'ja has got only one leg. Why do You privilege these figures?

*SS: Because normal, healthy, sane people are boring. Eccentricity of the character is important. It entertains the reader and can give more in the sense of philosophy and energy of the text.*

---

<sup>153</sup> Si ringrazia l'autore per la grande disponibilità. L'intervista è stata rilasciata in inglese per una maggior diffusione. Inoltre, in maniera analoga a Nabokov, quando si esprime in lingua russa Sokolov ricerca una forma d'espressione 'perfetta'. Questa ricerca, naturalmente, può difficilmente esser messa in atto durante un'intervista. Pertanto, sulla scelta dell'inglese come territorio linguistico neutrale influisce anche questo fattore.

5. Broadly speaking, how do You construct a character? What are the pivotal features that a Sokolov-character must have?

*SS: I don't construct any characters, language constructs the characters, language. Again, they should be eccentrics and exceptional people.*

6. In *A School for Fools* "the author" discusses the novel with its protagonist. How should the reader consider this author? Is it Sokolov "entering" the fictional world or is it just another character in the novel?

*SS: Yes, it is just another character in the novel.*

7. How would You define Your relationship with Your characters?

*SS: I don't have relations with my characters. Once I finish a text I don't think of them. I never re-read my text once it is published.*

8. In a recent interview («Il Manifesto», 2004), You said that You model some characters on really existing persons. Moreover, You advised the interviewer to read Your books for a detailed description of Your journey back to Moscow in 1989.

To what extent does Your biography enter the fiction? Is there a particular reason for this choice?

*SS: I don't remember what I said in that interview, but of course you cannot avoid using your own life experience.*

9. As many biographies report, You were born in Canada, then moved to the Soviet Union, and after several years You definitely left Russia: after 1975, You have been continuously travelling. Is there a particular reason why You choose to write in Russian instead of using English? What are Your feelings towards these two languages?

*SS: For me even if I was completely bilingual I would still use Russian because it is a more exciting and flexible language. I like the plasticity of Russian. Besides that my readership in Russian is much bigger than in English-speaking countries.*

10. Your frequent travels remind me of Vladimir Nabokov; moreover, in Your works You often refer to him, in subtle ways. What is Your opinion of him as a novelist? Do You feel any bond with his prose? What do You think it is the greatest difference between Your novels and his?

*SS: As a novelist Nabokov is a genius dreamer. He didn't influence my writing at all, I practically didn't read his prose or poetry before I was 35 years old, I only heard his*

*name. The difference between our novels, his are more cerebral and mine are more visceral.*

11. Your complex and baroque use of language evokes the highly elaborated style of *pletenie sloves*, of which the best example is Epifanii Premudryi's *The Life of St. Stephen of Perm'* (c. 1392). During that period of time, the copyists and bookmen were trying to preserve, and in a sense renew, the intellectual culture from the devastation brought by the Golden Horde. Did You feel the need of a revitalization of the Russian language? If so, why?

Considering the contemporary situation, what is Your opinion on the overwhelming presence of Anglophone words in Russian language?

*SS: I am satisfied with this state of contemporary Russian language. It is very dynamic and full of energy. Many new slang words are interesting including those Anglophone kalques.*

12. The comparison between Your work and medieval hagiography hints at the issue of religiosity. This aspect is also present, for example, in the protagonist of *A School for Fools*: as a schizophrenic he can easily enter the category of the fools, which have always been regarded as holy in the Russian tradition. A taste of Russian native folklore is also present in the frequent metamorphoses and natural elements which populate the novels. Is there a particular reason why nature and native Russian traditions play such a vital role in Your prose?

*SS: I think it is a mistake to think Student So and So is a real fool. A schizophrenic, maybe. He is a smart city boy who feels and sees the world that way. The reason for my interest in nature and Russian traditions is maybe from my deep Siberian roots but on the other hand, what is Russian изящная словесность without nature and traditions?*

13. Let me now shift to other aspects connected to Your writings. The characters and their metamorphoses suggest an intrinsic polyphony in Your novels, which in turn calls to mind theatre. What is the influence of theatre in Your prose production?

*SS: In my youth I worked as a fireman in a theatre but I was interested mostly in what happened not so much on the stage but behind it. I cannot call myself a театрал. Influence in this sense is minimal though the Triptik I sent you I wrote thinking of a theatre production.*

14. What is Your opinion on the theatre adaptations of Your works, for example Andrey Moguchy's *A School for Fools* and *Between Dog and Wolf*?

*SS: Unfortunately I haven't seen Andre Moguchy's plays but I read reviews of " School" and "Dog". Through the reviews I felt those spectacles have the right spirit.*

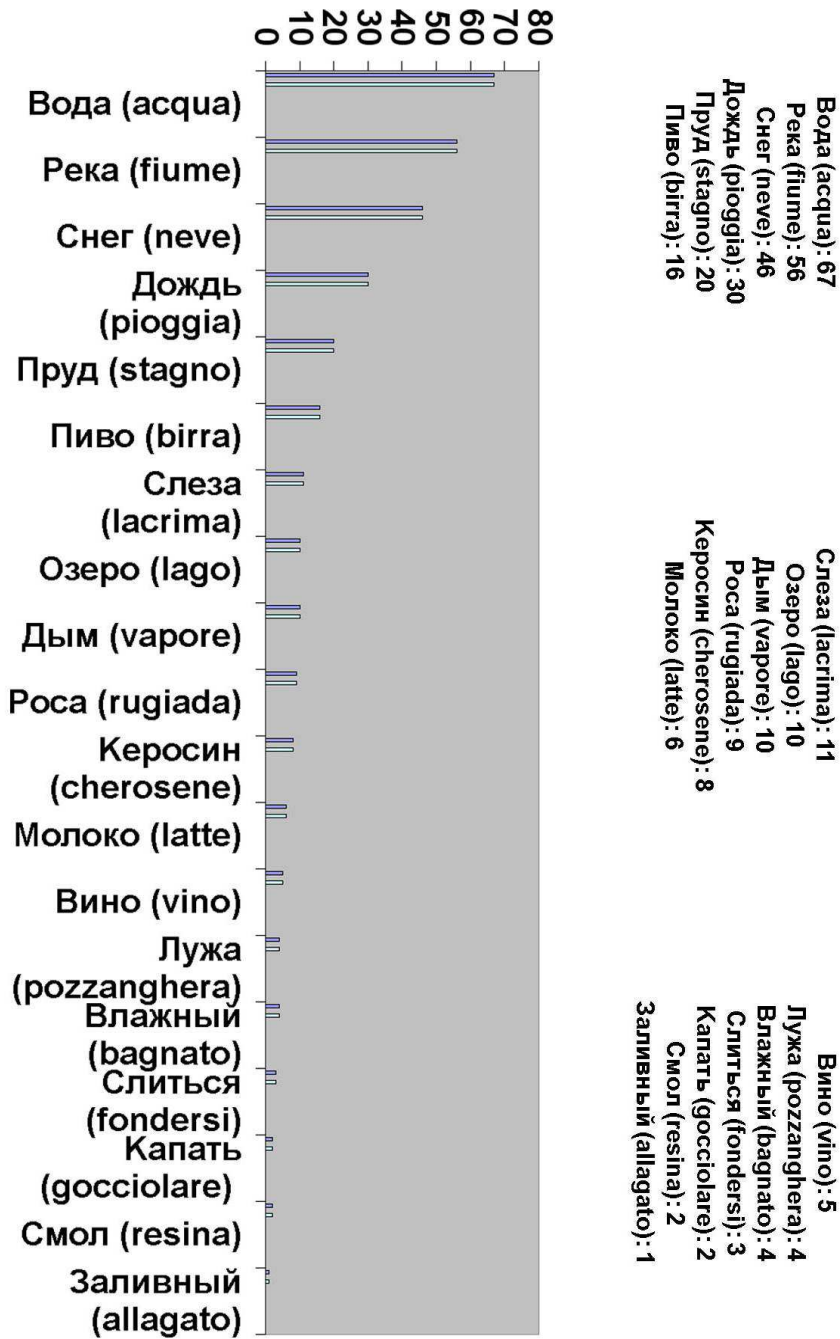
15. Your novels were published in a concentrated lapse of time, between 1976 and 1985. Are You currently working on other literary projects?

*SS: Yes, I do.*

16. An Italian critic, Caramitti, has defined You as "the most phantasmagorical and enigmatic contemporary Russian writer" (2004). Do You feel that these words faithfully portray You as an artist? How would Sasha Sokolov describe himself as a writer?

*SS: I define myself as just a writer.*

Tabella 1. , cap. IX.



La liquidità nella Scuola degli Sciocchi di Sokolov



## **PARTE QUARTA: POLONIA**





## **X. INTRODUZIONE. L'AVANGUARDIA DI INIZIO SECOLO. RACCONTI DI BRUNO SCHULZ**

### **X. 1. L'indipendenza del riflesso nello specchio**

Una radicale trasformazione nella percezione della propria identità, e dunque nella sua rappresentazione artistica, si registra anche in Polonia dove, similmente a quanto avviene in Russia e successivamente in Unione Sovietica, già dai primi anni del Novecento gli artisti sperimentano nuove forme d'espressione che minano il patto di verosimiglianza. Si consideri, ad esempio, questo passo:

Jak wyglądam? Czasem widzę się w lustrze. Rzecz dziwna, śmieszna i bolesna! Wstyd wyznać. Nie widzę się nigdy en face, twarzą w twarz. Ale trochę głębiej, trochę dalej stoję tam w głębi lustra nieco z boku, nieco profilem, stoję zamyślony i patrzę w bok. Stoję tam nieruchomo patrząc w bok, nieco w tył za siebie. Nasze spojrzenia przestały się spotykać. Gdy się poruszę, i on się porusza, ale na wpół w tył odwrócony, jakby o mnie nie wiedział, jakby zaszedł poza wiele luster i nie mógł już powrócić. Żal ściska serce, gdy go widzę tak obcego i obojętnego. Przecież to ty, chciałbym zawołać, byłeś moim wiernym odbiciem, towarzyszyłeś mi tyle lat, a teraz nie poznajesz mnie! Boże! Obcy i gdzieś w bok patrzący stoisz tam i zdajesz się nasłuchiwać gdzieś w głąb, czekać na jakieś słowo, ale stamtąd, ze szklanej głębi, komuś innemu posłuszny, skądinąd czekający rozkazów<sup>1</sup> (Schulz 2003: 224-225).

In queste parole il narratore, che è anche protagonista del racconto, denuncia con amarezza e vergogna l'impossibilità di riuscire a cogliere il suo aspetto somatico allo specchio; non potendo vedersi, non è capace di descrivere i suoi tratti. L'unica immagine che distingue in fondo allo specchio è quella di un individuo messo di profilo che, pur riflettendo perfettamente le sue mosse, non corrisponde *più* il suo sguardo. Con dolore il narratore constata che si tratta di un'immagine estranea; quello che un

---

<sup>1</sup> Trad. It.: Che aspetto ho? Di tanto in tanto mi guardo nello specchio. Che cosa strana, ridicola e dolorosa! Fa vergogna confessarlo. Non mi vedo mai *en face*, faccia a faccia. Ma un po' più dentro, un po' più lontano, sto là, in fondo allo specchio, mezzo di fianco, mezzo di profilo, sto là pensieroso e guardo di lato. Sto là immobile, guardando di lato, un po' dietro di me. I nostri sguardi hanno smesso di incontrarsi. Quando io mi muovo, anche lui si muove, ma semivoltato all'indietro, come se non sapesse di me, come se fosse passato al di là di molti specchi e non potesse più tornare. Mi si stringe il cuore a vederlo così estraneo e indifferente. Eppure, vorrei gridare, sei stato tu il mio ritratto fedele, mi hai accompagnato per tanti anni, e ora non mi riconosci! Dio! Estraneo, gli occhi fissi da qualche parte, di fianco, te ne stai là e sembri ascoltare qualcosa là in fondo, aspettare una parola, ma di là, da quelle profondità di vetro, ubbidendo a qualcun altro, aspettando ordini da un'altra parte (Schulz 2008: 353-354).

tempo era un “ritratto fedele” (Schulz 2008: 353) ora è definitivamente andato perduto.

La sofferenza per l'irrimediabile frattura dell'Io costituisce il cuore della riflessione letteraria di Bruno Schulz (1892-1942)<sup>2</sup>, ad oggi considerato come uno dei principali scrittori polacchi del Novecento, assieme a Witold Gombrowicz (1904-1969) e Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), ai quali era peraltro legato da un rapporto di amicizia. La realtà descritta da Schulz è, nelle parole di Francesca Fornari, “immersa in una prospettiva magica e mitica, secondo un credo artistico [...] che vedeva proprio nel mito la più alta forma di conoscenza umana, intesa come tentativo di fornire di senso la realtà” (Fornari 2004: 400). Questo credo artistico, espresso chiaramente nel saggio “Mityzacja Rzeczywistości” [“La Mitizzazione della Realtà”, 1936], può essere accostato al concetto di ‘realismo magico’, un termine spesso utilizzato per la produzione letteraria postmoderna dell’America Latina, con particolare riferimento al celebre romanzo di Gabriel García Márquez *Cien Años de Soledad* [*Cent’anni di Solitudine*, 1967]. In questo senso, come ha di recente sostenuto anche Marta Cuber<sup>3</sup>, appare opportuno ritenere Bruno Schulz tra i precursori del postmoderno. Si può quindi pensare che lo scrittore abbia in qualche modo ‘preparato il terreno’ per lo sviluppo di un particolare tipo di postmoderno che, come ha messo in evidenza Halina Janaszek-Ivaničková (1997: 423)<sup>4</sup>, sarà influenzato dalla letteratura latino-americana. Jerzy Jarzębski ha inoltre messo in relazione il realismo con il genere fantastico, parlando di quel

processo che ha disatteso l’aspettativa di un romanzo realistico nel vero senso della parola, vale a dire di quel processo di ritorno al genere fantastico – o a quel genere che mescola il fantastico con il realismo –, processo che si è rivelato un avvenimento degno di considerazione, che si svolge su vasta scala nella prosa ed abbraccia diversi generi letterari (Jarzębski 2007: 262).

<sup>2</sup> Bruno Schulz nasce e muore a Drohobyč, in Galizia. Cittadino di lingua polacca ed ebreo di famiglia, Schulz trascorre quasi tutta la sua esistenza in questa località, un tempo sotto il dominio dell’impero Austro-Ungarico, e oggi parte dell’Ucraina. Oltre all’attività letteraria, che comprende anche una traduzione dal tedesco di *Der Prozess* [*Il Processo*, 1925; 1936] di Kafka, si ricorda anche il suo impegno nell’arte. Principale fonte di sostentamento durante la sua esistenza, il disegno ricopre un ruolo di fondamentale importanza anche a livello di interpretazione letteraria: le sue opere, infatti, sono spesso corredate da una serie di illustrazioni che ‘completano’ la narrazione. Per ulteriori approfondimenti sulla vita di Schulz, vedi Ficowski (2002).

<sup>3</sup> “non senza ragione, si raccolgono prove della postmodernità dei tre grandi modernisti polacchi – Gombrowicz, Schulz e Witkacy” (Cuber 2007: 242).

<sup>4</sup> Nel corso degli anni Settanta Borges, García Márquez, Cortázar, Fuentes vennero pubblicati in diversi numeri speciali di *Proza iberoamerykańska*.

L'amalgama di realismo e di elementi fantastici è la cifra della produzione di Schulz, come emerge in maniera particolarmente evidente nel racconto "Samotność" ["Solitudine"], contenuto nella seconda raccolta *Sanatorium pod Klepsydrą* [*Il Sanatorio all'Insegna della Clessidra*, 1937]. In questa intensissima narrazione si ritrovano i temi principali dell'opera schulziana, a partire dall'ambientazione, una camera d'infanzia nella quale il narratore trascorre diverso tempo annoiandosi, senza nemmeno sapere come ci è arrivato<sup>5</sup>. In questo luogo il personaggio volteggia leggero<sup>6</sup>, presumibilmente volando, dal momento che, come ammette egli stesso, "[o]d dzieciństwa lubię tak patrzeć na pokój z ptasiej perspektywy"<sup>7</sup> (Schulz 2003: 225). Tutto ciò, però, andrebbe inteso metaforicamente, come ammonisce il narratore "[n]ależy to do właściwości mojej egzystencji, że pasożytuję na metaforach, daję się tak łatwo ponieść pierwszej lepszej metaforze. Zapędziwszy się tak, muszę dopiero z trudem odwoływać się z powrotem, wracając powoli do opamiętania"<sup>8</sup> (Schulz 2003: 224).

Elementi fantastici e situazioni impossibili entrano dunque nel tessuto narrativo sotto forma di metafore che però arrivano a sovvertire l'ordine naturale delle cose; attraverso il linguaggio Schulz crea dimensioni alternative non governate dalle norme che regolano il mondo reale. Diventa quindi possibile, per il personaggio, volare, oppure essere descritto come se fosse "wypchana, oczy [jego], jak dwa paciorki, wyszły na wierzch i błyszczą"<sup>9</sup> (Schulz 2003: 224). Il personaggio, un essere vivente presumibilmente morto al momento della narrazione, è dunque molto simile ad un manichino. Lo scambio che avviene tra manichini<sup>10</sup> ed esseri umani è uno degli aspetti più rilevanti del pensiero di Schulz: ad esso sono infatti dedicati i racconti "Manekiny" ["I Manichini"], "Traktat o Manekinach. Albo Wtóra Księga Rodzaju" ["Il trattato dei manichini, ovvero secondo Libro della Genesi"], "Traktat o Manekinach. Ciąg Dalszy" ["Trattato dei manichini (*seguito*)"] e "Traktat o Manekinach. Dokończenie" ["Trattato dei manichini (*conclusione*)"], contenuti nella raccolta *Sklepy Cynamomowe* [*Le Botteghe Color Cannella*, 1934].

<sup>5</sup> Il racconto precedente si conclude con il misterioso 'volo' senza una direzione precisa dell'anziano protagonista-narratore.

<sup>6</sup> "lekko koziółkuje" (Schulz 2003: 225). Nella versione italiana: "volteggio leggero" (Schulz: 354)

<sup>7</sup> Trad. It.: "[f]in dall'infanzia mi piace guardare la stanza a volo d'uccello" (Schulz 2008: 354).

<sup>8</sup> Trad. It.: "[d]ipende da una caratteristica della mia esistenza che io parassiti nelle metafore, che mi lasci così facilmente trascinare dalla prima metafora che trovo" (Schulz 2008: 353).

<sup>9</sup> Trad. It.: "come impagliato: i [suoi] occhi, simili a due perle di vetro, sporgono luccicanti" (Schulz 2008: 353).

<sup>10</sup> Per ulteriori approfondimenti sul tema delle bambole e dei manichini vedi Lotman, "Куклы в системе культуры", e anche Bachtin, *Epos e romanzo*. Occorre inoltre ricordare l'importanza delle opere di Odoevskij su questo argomento.

## X. 2. Artificialità: il trattato dei manichini

L'applicazione del modello di personaggio liquido proposto mostrerà subito come nella poetica di Schulz prevalgano alcuni elementi: l'assenza, che come un velo si stende omogeneo a tutti i suoi racconti, il gesto e l'artificialità. Quest'ultimo termine va inteso alla maniera dello scrittore: il personaggio non viene modellato a partire dall'uomo, bensì "na obraz i podobieństwo manekinu"<sup>11</sup> (Schulz 2003: 30). Per l'esposizione della sua teoria dei personaggi-manichini, l'autore si affida ad un "metafizycznego prestidigitatora"<sup>12</sup> (Schulz 2003: 23), padre del narratore. L'azione di "Manekiny" è ambientata all'interno di una casa in cui gli abitanti sono costantemente vinti da una strana sonnolenza: "[ś]wieca gasła, pokój pogrążał się w ciemności. Z głowami na obrusie stołu, wśród resztek śniadania zasypialiśmy na wpół ubrani"<sup>13</sup> (Schulz 2003: 24). Addormentandosi di continuo, semivestiti e circondati dai resti del pasto non del tutto consumato, i personaggi della narrazione paiono perdere le loro caratteristiche umane, finendo per sembrare delle bambole abbandonate nel bel mezzo di un gioco. La 'realtà' di questo racconto sembra quindi essere invertita rispetto alla norma: se gli 'esseri umani' diventano oggetti, gli oggetti prendono vita durante il loro sonno, come avviene in una misteriosa scena vespertina alla quale assiste il 'prestigiatore', scena che probabilmente ispira la sua teoria dei manichini:

[n]a ich ramionach wniesiona wchodziła do pokoju milcząca, nieruchoma pani, dama z kłaków i płótna, z czarną drewnianą gałką zamiast głowy. Ale ustawiona w kącie, między drzwiami a piecem, ta cicha dama stawała się panią sytuacji. Ze swego kąta, stojąc nieruchomo, nadzorowała w milczeniu pracę dziewcząt. Pełna krytycyzmu i niełaski przyjmowała ich starania i umizgi, z jakimi przyklękały przed nią, przymierzając fragmenty sukni, znaczone białą fastrygą. Obsługiwały z uwagą i cierpliwością milczący idol, którego nic zadowolić nie mogło<sup>14</sup> (Schulz 2003: 25).

Sotto lo sguardo attonito del protagonista, entra quindi nella stanza un manichino descritto come una "signora", una "dama" (Schulz 2008: 30) senza volto. Benché non

<sup>11</sup> Trad. It.: "a immagine e somiglianza di un manichino" (Schulz 2008: 38).

<sup>12</sup> Trad. It.: "prestigiatore metafisico" (Schulz 2008: 27).

<sup>13</sup> Trad. It.: "Spentasi la candela, la stanza piombava nell'oscurità. Con la testa sulla tovaglia, fra i resti della colazione, ci addormentavamo semivestiti" (Schulz 2008: 29).

<sup>14</sup> Trad. It.: "[p]ortata a braccia da loro, faceva il suo ingresso nella stanza una signora silenziosa e immobile, una dama di pezza e di stoppa, con una palla nera di legno al posto della testa. Ma pur abbandonata in un angolo, fra la porta e la stufa, quella tacita dama diventava padrona della situazione. Dal suo cantuccio, immobile, sorvegliava in silenzio il lavoro delle ragazze. Con aria critica e sgarbata accoglieva le loro premure ed i corteggiamenti con cui le si inginocchiavano dinanzi, provando pezzi di vestito imbastiti di filo bianco. Attente e pazienti, esse servivano l'idolo silenzioso che niente riusciva a soddisfare" (Schulz 2008: 30).

abbia la possibilità di parlare, prerogativa degli umani e di alcune specie animali, questo oggetto assume il comando della situazione sorvegliando il lavoro delle due sarte, Polda e Paulina. Nonostante la sua testa sia costituita da una semplice palla nera, la 'donna' è capace di comunicare sentimenti di disapprovazione nei confronti del lavoro delle due ragazze che, a contatto con questa sorta di idolo, sembrano trasformarsi negli oggetti della loro professione:

[t]en moloch był nieubłagany, jak tylko kobiece molochy być potrafią, i odsyłał je wciąż na nowo do pracy, a one, wrzecionowate i smukłe, podobne do szpuli drewnianych, z których odwijają się nici, i tak ruchliwe jak one, manipulowały zgrabnymi ruchami nad tą kupą jedwabiu i sukna, wcinały się szczękającymi nożycami w jej kolorową masę, furkotały maszyną, depcąc pedał lakierkową, tanią nóżką, a dookoła nich rosła kupa odpadków, różnokolorowych strzępów i szmatek, jak wyplute łuski i plewy dookoła dwóch wybrednych i marnotrawnych papug. Krzywe szczęki nożyc otwierały się ze skrzypieniem, jak dzioby tych kolorowych ptaków<sup>15</sup> (Schulz 2003: 25).

Tra i ritagli di stoffa multicolori, che richiamano vividamente il piumaggio carioca dei pappagalli, le sarte compiono gesti reiterati, meccanici, accompagnate dal movimento ritmico delle macchine da cucire e delle forbici. Il lavoro stesso compiuto dalle donne sembra privarle della loro individualità, della loro umanità, mentre le macchine da cucire e le forbici, al contrario si animano assomigliando a pappagalli. La ripetizione del gesto, suggerita quindi non solo dalle azioni compiute dai personaggi ma anche dal paragone con questo uccello parlante, sembra anticipare l'idea espressa da Barnes in *Flaubert's Parrot*: la replica esatta inibisce l'originalità, dando luogo ad un grado zero di creatività. Lo stesso concetto viene rafforzato poche righe dopo: “[i]ch dusze, szybkie czarodziejstwo ich rąk było nie w nudnych sukniach, które zostawały na stole, ale w tych setkach odstrzygnięć, w tych wiórach lekkomyślnych i płochych, którymi zasypać mogły całe miasto, jak kolorową fantastyczną śnieżycą”<sup>16</sup> (Schulz 2003: 25). Gli abiti già confezionati dalle donne non sono altro che copie di cartamodelli dai quali si ricavano misure e indicazioni; non vi è originalità in una 'struttura fissa'<sup>17</sup> derivata da

<sup>15</sup> Trad. It.: “[q]uel Moloch era inesorabile, come soltanto le donne Moloch riescono ad esserlo, e le rimandava senza tregua al lavoro; e loro, affusolate e snelle come le spolette di legno da cui si dipanavano con gesti agili il mucchio di seta e stoffa, ne ritagliavano a grandi sforbiciate la massa colorata, facevano ronzare le macchine, calpestando il pedale col piedino calzato di vernice a buon mercato; e tutt'attorno cresceva il mucchio dei ritagli, dei brandelli e degli stracci variopinti, come le bucce e i gusci risputati da due pappagalli difficili e spreconi. Le ganasce ricurve delle forbici stridevano nell'aprirsi come i becchi di quegli uccelli multicolori” (Schulz 2008: 30-31).

<sup>16</sup> Trad. It.: “[i] loro cuori, la rapida magia delle loro mani non erano negli uggiosi vestiti che restavano sul tavolo, ma in quelle centinaia di scarti, in quei trucioli frivoli e leggeri, di cui avrebbero potuto cospargere l'intera città come di una fantastica, multiforme nevicata” (Schulz 2008: 31).

<sup>17</sup> All'abito confezionato generalmente non si apportano sostanziali modifiche.

un prototipo noto. La magia non andrà dunque cercata in questi prodotti, bensì nella miriade di scarti, ritagli colorati e leggeri dalle proprietà meravigliose. Questa ‘poetica dello scarto’, che verrà ulteriormente esplicitata nei racconti successivi, riporta al centro della discussione il concetto kantiano di *Formlosigkeit*, dunque la possibilità di creazione intrinseca nelle forme che non sono del tutto rigide o stabili. Da quei ritagli può essere costruito di tutto, così come i manichini possono assumere aspetti e funzioni completamente diversi a seconda del contesto nel quale vengono inseriti. È proprio questo potenziale creativo che sembra affascinare gli scrittori postmoderni e dell’avanguardia; il personaggio liquido che creano è in grado di conservare all’interno della propria architettura quel potenziale che lo rende così permeabile e flessibile a livello intertestuale ed ermeneutico.

L’interesse per il personaggio mimetico svanisce, e, di conseguenza, gli ‘uomini’ e le ‘donne’ dei mondi finzionali diventano oggetti, pupazzi senza vita. Lo scambio tra ‘vivente’ e ‘inanimato’<sup>18</sup> avviene sia per le sarte sia per un loro potenziale innamorato, “byłby im wystarczył pierrot wypchany trocinami, jedno-dwa słowa, na które od dawna czekały”<sup>19</sup> (Schulz 2003: 26).

Se da un lato il manichino sembra influire sull’esistenza delle due sarte, rendendole due automi, esso è a sua volta incantato e contaminato dal “magnetyzer”<sup>20</sup> (Schulz 2003: 27):

Jest godne uwagi, jak w zetknięciu z niezwykłym tym człowiekiem rzeczy wszystkie cofały się niejako do korzenia swego bytu, odbudowywały swe zjawisko aż do metafizycznego jądra, wracały niejako do pierwotnej idei, ażeby w tym punkcie sprzeniewierzyć się jej i przechylić w te wątpliwe, ryzykowne i dwuznaczne regiony [...]<sup>21</sup> (Schulz 2003: 27).

Nel secondo racconto, intitolato “Traktat o Manekinach. Albo Wtóra Księga Rodzaju”, viene chiarita meglio la natura del potere che l’uomo ha sugli oggetti. La creazione, infatti, non è prerogativa esclusiva di un divino demiurgo, ma è un’attività che può esser compiuta da chiunque. Il motivo risiede nelle caratteristiche intrinseche della materia, che è feconda e dotata di una forza vitale inesauribile che spinge a creare. La

<sup>18</sup> Che ricorda da vicino le teorie freudiane.

<sup>19</sup> Trad. It.: “sarebbe bastato loro un Pierrot imbottito di segatura, una, due parole che attendevano da un pezzo, per poter entrare nella loro parte lungamente preparata” (Schulz 2008: 31).

<sup>20</sup> Trad. It.: “magnetizzatore” (Schulz 2008: 34). Nell’uso di questo termine va senz’altro segnalata un’eco hoffmaniana.

<sup>21</sup> Trad. It.: “Vale la pena notare come tutte le cose, a contatto con quell’uomo straordinario, risalissero in certo qual modo alla radice della loro esistenza, ricostruissero la loro realtà fenomenica fino al nucleo metafisico, tornassero per così dire all’idea primigenia per distaccarsene poi a quel punto e volgere in quelle regioni dubbie” (Schulz 2008: 33-34).

materia è informe, ed è proprio all'interno di questa indefinitezza che si cela quel potenziale creativo in cui infinite possibilità si compenetrano fluidamente:

-Demiurgos - m'ha detto mio padre - non possiede il monopolio della creazione - la creazione è un privilegio di tutti gli spiriti. La materia è dotata di una fecondità senza fine, di un'inesauribile forza vitale e al tempo stesso di un seducente potere di tentazione che ci spinge a creare. Nelle profondità della materia si delineano indistinti sorrisi, sorgono contrasti, si affollano abbozzi di forme. L'intera materia ondeggia di possibilità infinite che la percorrono con deboli fremiti. In attesa del soffio vivificatore dello spirito, essa fluttua in continuazione tentandoci con le mille curve dolci e molli che essa va farneticando nel suo cieco delirio.

- Priva di iniziativa propria, lascivamente arrendevole, malleabile come una donna, docile ad ogni impulso, essa costituisce un territorio fuori legge, aperto ad ogni genere di ciarlatanerie e diletantismi, il regno di tutti gli abusi e di tutte le dubbie manipolazioni demiurgiche. La materia è l'entità più passiva e indifesa del cosmo. Ognuno può plasmarla, modellarla, a ognuno essa obbedisce. Tutte le organizzazioni della materia sono instabili e fragili, facili a regredire e a dissolversi. Non c'è alcun male a ridurre la vita ad altre e nuove forme. L'assassinio non è peccato. Talvolta non è che una violenza necessaria nei confronti di forme refrattarie e cristallizzate dell'esistenza, che hanno cessato di essere interessanti" (2008: 35).

La materia è dunque malleabile, può assumere diverse forme che sono tuttavia fragili; andranno invece eliminate quelle forme cristallizzate, fossilizzate, che ormai cessano di essere interessanti. Si legge in queste parole un forte desiderio di rinnovamento che si traduce, nell'opera di Schulz, in un ripensamento sostanziale dei principali elementi della narrazione, come ad esempio il personaggio. Va inoltre sottolineata in questo brano l'insistenza sulla fluidità e sulla docilità della materia creativa; anche se non è ancora 'liquida', essa è comunque predisposta ad assumere diverse forme. La rigida

---

<sup>22</sup> Trad. It.: "Il Demiurgo, - diceva mio padre, - non ebbe il monopolio della creazione; la creazione è un privilegio di tutti gli spiriti. La materia è dotata di una fecondità senza fine, di un'inesauribile forza vitale e al tempo stesso di un seducente potere di tentazione che ci spinge a creare. Nelle profondità della materia si delineano indistinti sorrisi, sorgono contrasti, si affollano abbozzi di forme. L'intera materia ondeggia di possibilità infinite che la percorrono con deboli fremiti. In attesa del soffio vivificatore dello spirito, essa fluttua in continuazione tentandoci con le mille curve dolci e molli che essa va farneticando nel suo cieco delirio.

- Priva di iniziativa propria, lascivamente arrendevole, malleabile come una donna, docile ad ogni impulso, essa costituisce un territorio fuori legge, aperto ad ogni genere di ciarlatanerie e diletantismi, il regno di tutti gli abusi e di tutte le dubbie manipolazioni demiurgiche. La materia è l'entità più passiva e indifesa del cosmo. Ognuno può plasmarla, modellarla, a ognuno essa obbedisce. Tutte le organizzazioni della materia sono instabili e fragili, facili a regredire e a dissolversi. Non c'è alcun male a ridurre la vita ad altre e nuove forme. L'assassinio non è peccato. Talvolta non è che una violenza necessaria nei confronti di forme refrattarie e cristallizzate dell'esistenza, che hanno cessato di essere interessanti" (2008: 35).

perfezione delle forme, affiancabile al concetto di mimesi, dovrebbe far spazio nella visione di Schulz a nuovi atti puramente creativi:

- Zbyt długo żyliśmy pod terrorem niedościgłej doskonałości Demiurga - mówił mój ojciec - zbyt długo doskonałość jego tworu paraliżowała naszą własną twórczość. Nie chcemy z nim konkurować. Nie mamy ambicji mu dorównać. Chcemy być twórcami we własnej, niższej sferze, pragniemy dla siebie twórczości, pragniemy rozkoszy twórczej, pragniemy - jednym słowem - demiurgii. - Nie wiem, w czyim imieniu proklamował mój ojciec te postulaty, jaka zbiorowość, jaka korporacja, sekta czy zakon, nadawała swą solidarnością patos jego słowom. Co do nas, to byliśmy dalecy od wszelkich zakusów demurgicznych<sup>23</sup> (Schulz 2003: 29).

L' "incubo" (Schulz 2008: 37) deve dunque finire: è giunto il momento per una "wtórej demiurgii, obraz tej drugiej generacji stworzeń, która stanąć miała w otwartej opozycji do panującej epoki"<sup>24</sup> (Schulz 2003: 29). In aperta contraddizione con la tradizione precedente, non si aspira più a presentare un personaggio che rispecchi fedelmente l'uomo; si tratterà piuttosto di un'entità assoggettata alle esigenze della narrazione. Non possiederà necessariamente caratteristiche antropomorfe: se per la loro 'parte' necessitano di metà volto o di un solo arto, di quello saranno provvisti. In un importante passaggio, il 'nuovo demiurgo' illustra le proprietà del nuovo personaggio letterario, ponendo l'accento sulla sua *provvisorietà* e sulla sua *artificialità*:

- [n]ie zależy nam - mówił on - na tworach o długim oddechu, na istotach na daleką metę. Nasze kreatury nie będą bohaterami romansów w wielu tomach. Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery - bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione. Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy, jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna. Byłoby pedanterią troszczyć się o ich drugą, nie wchodzącą w grę nogę. Z tyłu mogą być po prostu zaszyte płótnem lub pobielone. Naszą ambicję pokładać będziemy w tej dumnej dewizie: dla każdego gestu inny aktor. Do obsługi

<sup>23</sup> Trad. It.: "- Troppo a lungo abbiamo vissuto sotto l'incubo dell'irraggiungibile perfezione del Demiurgo, - diceva mio padre, - troppo a lungo la perfezione della sua opera ha paralizzato il nostro slancio creativo. Non vogliamo competere con lui. Non abbiamo l'ambizione di eguagliarlo. Vogliamo essere creatori in una sfera nostra, inferiore, aspiriamo a una nostra creazione, aspiriamo alle delizie della creazione, aspiriamo, in una parola, alla demiurgia" (Schulz 2008: 37).

<sup>24</sup> Trad. It.: "seconda demiurgia, il quadro di quella seconda genesi di creature che doveva avvenire in aperta opposizione all'età dominante" (Schulz 2008: 37).



każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia innego człowieka<sup>25</sup> (Schulz 2003: 29-30).

Un'altra importante caratteristica del nuovo personaggio sarà costituita dai materiali di cui è composto: "my dajemy pierwszeństwo tandecie. Po prostu porywa nas, zachwyca taniość, lichota, tandetność materiału"<sup>26</sup> (Schulz 2003: 30). In particolare, tra i materiali per la sua costruzione, viene indicata la "pasji do pstrej bibułki, do papier mâché, do lakowej farby, do kłaków i trociny"<sup>27</sup> (Schulz 2003: 30). Il 'nuovo demiurgo' Jakub spiega le motivazioni che lo spingono verso una simile preferenza insistendo proprio sulle qualità di questi materiali; egli infatti nutre un vero e proprio

miłość do materii jako takiej, do jej puszystości i porowatości, do jej jedynej, mistycznej konsystencji. Demiurgos, ten wielki mistrz i artysta, czyni ją niewidzialną, każe jej zniknąć pod grą życia. My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiącą niezgrabność. Lubimy pod każdym gestem, pod każdym ruchem widzieć jej ociężały wysiłek, jej bezwład, jej słodką niedźwiedziość<sup>28</sup> (2003: 30).

Una rappresentazione di tipo mimetico tende a mettere in secondo piano la 'materia' che costituisce i personaggi; il narratore si soffermerà in maniera più o meno dettagliata sul colore e la consistenza della pelle dell'eroina, oppure sullo sguardo del protagonista, ma queste descrizioni rimangono sempre finalizzate all'espressione di un sentimento o di un'idea. La materia *in quanto tale*, come la parola in quanto tale nella poetica futurista russa, e soprattutto l'effetto della sua vicinanza ad altre sostanze, non viene generalmente messa in risalto. Questa riflessione sulla materia, ed in particolare sui materiali più semplici, come lo è anche la paccottiglia, è particolarmente rilevante

<sup>25</sup> Trad. It.: "-[n]oi non teniamo, - diceva, - a opere di lungo respiro, a esseri fatti per vivere a lungo. Le nostre creature non saranno eroi di romanzi in più volumi. La loro parte sarà breve, lapidaria, i loro caratteri a una sola dimensione. Spesso, per un solo gesto, per una sola parola, ci prenderemo la briga di chiamarli alla vita in un unico istante. Lo riconosciamo apertamente: non insisteremo né sulla durata, né sulla solidità dell'esecuzione, le nostre creazioni saranno quanto mai provvisorie, fatte per servire una volta soltanto. Se saranno esseri umani, daremo loro, per esempio, solo una metà del viso, una sola mano, una gamba, quella cioè di cui avranno bisogno nella loro parte. Sarebbe una pedanteria preoccuparsi della seconda gamba che non rientra nel giuoco. Dal di dietro potrebbero essere semplicemente cuciti con una tela, oppure imbiancati. Riporremo le nostre ambizioni in questo fiero motto: un attore per ogni gesto. Per ogni parola, per ogni azione, chiameremo alla vita un uomo diverso" (Schulz 2008: 37).

<sup>26</sup> Trad. It.: "noi daremo preferenza alla paccottiglia. E questo semplicemente perché ci affascina, ci incanta il basso costo, la mediocrità, la volgarità del materiale" (Schulz 2008: 38).

<sup>27</sup> Trad. It.: "passione per le veline variopinte, per la cartapesta, per la vernice, la stoppa e la segatura" (Schulz 2008: 38).

<sup>28</sup> Trad. It.: "amore per la materia come tale, per la sua pelosità e porosità, per la sua unica, mistica consistenza. Il Demiurgo, grande maestro e artista, la rende invisibile, la fa sparire dietro il gioco della vita; noi, invece, amiamo la sua dissonanza, la sua resistenza, la sua maldestra rozzezza. Ci piace vedere dietro ogni gesto, ogni movimento, il suo sforzo greve, la sua inerzia, la sua mite goffaggine da orso" (Schulz 2008: 38).

almeno per due motivi. Anzitutto, introduce la cosiddetta ‘poetica del legno’ che sarà centrale sia nell’opera schulziana che nella pratica teatrale di Tadeusz Kantor. In secondo luogo, permette di istituire un confronto tra il ruolo del ‘ciarpame’ in Schulz e in altri autori sovietici, come Konstantin Vaginov e, a livello cinematografico, con i registi Jan Švankmajer e Sergej Paradžanov. Si aggiungerà poi che in questo interesse si può cogliere una certa contiguità, ad esempio, con la poetica del *ready made* di Duchamp o della neoavanguardia.

Se ci si concentra sull’esempio letterario, ovvero sul “cantore delle minuzie”, come l’ha definito Donatella Possamai (1996: 159), non sfuggirà il nesso con il metodo di caratterizzazione dei personaggi che adotta Vaginov in *Garpagoniana* [*Arpagoniana*, 1937]. Qui infatti i protagonisti, situati in una nebbiosa Pietroburgo fresca della ferita causata dalla Rivoluzione Russa, vengono caratterizzati proprio dagli oggetti che collezionano ossessivamente. Per la maggior parte, però, questi personaggi raccolgono cose inutili, in certi casi si tratta di veri e propri scarti della società; questo è quanto accade, ad esempio, a Žulonbin, che arriva a catalogare unghie cadute. Le strane collezioni dei personaggi di *Garpagoniana* svolgono diverse funzioni: da un lato, fungono da una sorta di ‘arca di Noè’ volta a mettere in salvo la maggior quantità di oggetti appartenenti al passato imperiale irrimediabilmente perduto. D’altra parte, però, il collezionismo caratterizza fortemente<sup>29</sup> il personaggio, che per osmosi assorbe le proprietà fondamentali di questi oggetti essenzialmente inutili, finendo per diventare anch’esso una sorta di relitto di un’epoca cancellata con violenza.

Parallelamente al discorso materico, viene ribadita in ultima istanza l’importanza del tratto *artificiale* del personaggio che, dismessi i panni ‘mimetici’, si trasforma in una nuova entità. Le sarte descritte nel primo racconto di Schulz, ad esempio, ascoltando la teoria dei manichini esposta da Jakub, sembrano diventare esse stesse manichini, ma la loro natura è ancora incerta: “[d]ziewczęta siedziały nieruchomo z szklanymi oczyma. Twarze ich były wyciągnięte i zgłupiałe zasłuchaniem, policzki podmalowane wypiekami, trudno było w tej chwili ocenić, czy należą do pierwszej, czy do drugiej generacji stworzenia”<sup>30</sup> (Schulz 2003: 30). Lo stesso accade alla serva Adela che, ascoltando le parole dell’uomo, diventa simile ad un ‘oggetto inanimato’: “[t]ak siedziała przez cały czas tej sceny, całkiem sztywno, z wielkimi, trzepoczącymi oczyma,

<sup>29</sup> L’azione principale che occupa le menti dei protagonisti è proprio questa; la narrazione stessa ruota attorno a questo nucleo tematico.

<sup>30</sup> Trad. It.: “[l]e ragazze sedevano immobili, gli occhi di vetro. I loro volti erano tirati e istupiditi dal lungo ascoltare, le guance chiazzate di rosso: sarebbe stato difficile in quel momento valutare se appartenevano alla prima o alla seconda genesi” (Schulz 2008: 38).

pogłębnymi lazurem atropiny, z Poldą i Paulina po obu bokach”<sup>31</sup> (Schulz 2003: 30-31).

Le inservienti della casa paiono dunque trasformarsi in una sorta di bambole dallo sguardo pietrificato, ma dal volto ancor espressivo. Dopo aver illustrato i tratti salienti della sua teoria dei manichini, anche Jakub sembra trasfigurarsi in qualcosa di diverso; attraverso la narrazione inaffidabile, il figlio descrive i cambiamenti del padre, che forse nei momenti precedenti era stato scambiato per un'altra persona. Alla fine del suo discorso, però, lo slancio che caratterizzava gli istanti precedenti lascia il posto ad un mutismo tipico dei suoi manichini:

On - herezjarcha natchniony, ledwo wypuszczony z wichru uniesienia - złożył się nagle w sobie, zapadł i zwinął. A może wymieniono go na innego. Ten inny siedział sztywny, bardzo czerwony, ze spuszczonej oczyma. [...] Mój ojciec podniósł się powoli ze spuszczonej oczyma, postąpił krok naprzód, jak automat, i osunął się na kolana<sup>32</sup> (Schulz 2003: 31).

La 'caduta' di Jakub in seguito alla trattazione di quel "ciemny i zawiły swój temat"<sup>33</sup> (Schulz 2003: 31) prelude ad una riflessione sui pericoli della creazione, alla quale è dedicato il racconto "Traktat o Manekinach. Ciąg Dalszy" ["Trattato dei manichini (*seguito*)"]. La creazione è un'attività che va presa sul serio; il monito di Jakub consiste nel mettere in guardia dal far scherzi con la materia. Esistono infatti fantocci dall'aspetto triste, dovuto al fatto di non conoscere la loro funzione perché creati senza motivo, o senza una ragione profonda. Jakub accenna alla "nędzę materii więzionej"<sup>34</sup> (Schulz 2003: 32) per sostenere la teoria secondo cui la materia è prigioniera del sentimento negativo instillato all'epoca della creazione; su di essa è impresso indelebilmente il marchio della motivazione negativa. Per meglio illustrare la condizione di questi "nieporozumieniach ucieleśnionych"<sup>35</sup> (Schulz 2003: 33) Jakub presenta un'immagine particolarmente angosciante: "[c]zy słyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, żaloszny chór tych kadłubów z drzewa i porcelany, walących pięściami w ściany swych

<sup>31</sup> Trad. It.: "[i]n quella posizione rimase seduta durante tutta la scena, rigida, sbattendo gli occhi grandi e resi ancor più profondi dall'azzurro dell'atropina, con Poldą e Paulina ai suoi fianchi" (Schulz 2008: 39).

<sup>32</sup> Trad. It.: "[l]ui, l'eresiarca ispirato, appena sottrattosi alla tempesta dell'esaltazione, si ripiegò improvvisamente, si decompose, si accartocciò su se stesso. Ma forse lo si era scambiato con un altro. Quell'altro sedeva rigido, tutto rosso, a occhi bassi. [...] Mio padre si alzò lentamente, sempre a occhi bassi, fece un passo avanti come un automa, e cadde in ginocchio" (Schulz 2008: 39).

<sup>33</sup> Trad. It.: "oscuro e complesso argomento" (Schulz 2008: 40).

<sup>34</sup> Trad. It.: "misera della materia prigioniera" (Schulz 2008: 41).

<sup>35</sup> Trad. It.: "equivoci incarnati" (Schulz 2008: 43).

więzień?”<sup>36</sup> (Schulz 2003: 32). Questo passo sembra prefigurare, come ha suggerito la critica, la tragica riduzione di uomini a cose senza valore da sfruttare e distruggere che sarebbe toccata agli ebrei durante il nazismo.

Il discorso sull’artificialità del personaggio viene massimamente sviluppato nell’ultimo racconto dedicato ai manichini, il “Traktat o Manekinach. Dokończenie” [“Trattato dei manichini (*conclusione*)”], dove viene introdotto il concetto di “generatio aequivoca”<sup>37</sup> (Schulz 2003: 33). Qui Jakub fornisce esempi concreti di queste nuove creature che ha in mente, generate attraverso il lievito della fantasia. Queste entità sono in apparenza simili ad esseri viventi realmente esistenti di cui possiedono infatti la respirazione e il metabolismo. Tuttavia, esse sono sostanzialmente amorfe, prive di sostanze albuminose o composti del carbonio:

jakiegoś pokolenia istot na wpół tylko organicznych, jakiejś pseudowegetacji i pseudofauny, rezultatów fantastycznej fermentacji materii.

Były to twory podobne z pozoru do istot żywych, do kręgowców, skorupiaków, członkonogów, lecz pozór ten mylił. Były to w istocie istoty amorfne, bez wewnętrznej struktury, płody imitatywnej tendencji materii, która obdarzona pamięcią, powtarza z przyzwyczajenia raz przyjęte kształty. Skala morfologii, której podlega materia, jest w ogóle ograniczona i pewien zasób form powtarza się wciąż na różnych kondygnacjach bytu. Istoty te - ruchliwe, wrażliwe na bodźce, a jednak dalekie od prawdziwego życia - można było otrzymać zawieszając pewne skomplikowane koloidy w roztworach soli kuchennej. Koloidy te po kilku dniach formowały się, organizowały w pewne zagęszczenia substancji przypominające niższe formy fauny<sup>38</sup> (Schulz 2003: 33-34).

Jakub precisa inoltre che queste forme di pseudofauna e pseudoflora si creano anche in luoghi piccoli e chiusi, che un tempo erano stati abitati intensamente da molte persone; si tratta di “[ś]rodowiskami tymi są stare mieszkania, przesycone emanacjami wielu żywotów i zdarzeń - zużyte atmosfery, bogate w specyficzne ingrediencje marzeń

<sup>36</sup> Trad. It.: “[a]vete mai udito di notte gli urli terribili di questi fantocci di cera, chiusi nei baracconi da fiera, il coro lamentoso di quei tronchi di legno e di porcellana che tempestano di pugni le pareti delle loro prigioni?” (Schulz 2008: 41).

<sup>37</sup> Trad. It.: “generatio aequivoca” (Schulz 2008: 43).

<sup>38</sup> Trad. It.: “una specie di generazione di esseri solo a metà organici, una sorta di pseudovegetazione e di pseudofauna, risultati di una fermentazione fantastica della materia. Erano creazioni apparentemente simili ad esseri viventi, a vertebrati, crostacei, artropodi, ma quell’apparenza ingannava. In realtà erano creature amorfe, senza struttura interna, prodotti delle tendenze imitatrici della materia, che, dotata di memoria, ripete per abitudine le forme una volta prese. La scala morfologica cui è soggetta la materia è generalmente limitata e una certa quantità di forme continua a ripetersi nei vari stadi dell’esistenza. Queste creature – mobili, sensibili agli stimoli, e tuttavia lontane dalla vita reale – potevano essere ottenute sospendendo certi complicati colloidali in soluzioni di sale da cucina. Questi colloidali dopo qualche giorno assumevano una forma, si organizzavano in condensazioni di una sostanza che ricordava la forme inferiori della fauna” (Schulz 2008: 43).

ludzkich - rumowiska, obfitujące w humus wspomnień, tęsknot, jałowej nudy”<sup>39</sup> (Schulz 2003: 34). La stratificazione delle emozioni e delle esperienze vissute all’interno di questi edifici costituisce l’*humus* ideale per la germinazione di queste entità dalla natura parassitaria. L’architettura di simili personaggi sarà dunque composita, costituita dall’accumulo di un certo numero di ricordi; in ultima istanza, si può leggere in una tal struttura l’intenzione di recuperare nella sostanza (e, si badi bene, *non* nella forma) alcuni elementi del passato. Invece, la forma che incontra gli interessi di Jakub sarà quella dubbia, ectoplasmatica, *fluida*; egli è affascinato dalle forme:

graniczne, wątpliwe i problematyczne, jak ektoplazma somnambulików, pseudomateria, emanacja kataleptyczna mózgu, która w pewnych wypadkach rozrastała się z ust uśpionego na cały stół, napełniała cały pokój, jako bujająca, rzadka tkanka, astralne ciasto, na pograniczu ciała i ducha.

- Kto wie - mówił - ile jest cierpiących, okaleczonych, fragmentarycznych postaci życia, jak sztucznie sklecone, gwoździemi na gwałt zbite życie szaf i stołów, ukrzyżowanego drzewa, cichych męczenników okrutnej pomysłowości ludzkiej. Straszliwe transplantacje obcych i nienawidzących się ras drzewa, skucie ich w jedną nieszczęśliwą osobowość<sup>40</sup> (2003: 35).

La natura di queste creature esce chiaramente dagli schemi di una rappresentazione mimetica; è impossibile incontrare esseri simili nella realtà. La stranezza di questi personaggi si accompagna anche ad altri elementi, ed in particolar modo alla gestualità a loro associata.

### X. 3. Gesto

La gestualità priva di qualsiasi plausibilità fisica o coerenza logica è un altro tratto prominente del personaggio liquido che popola gli universi finzionali schulziani. In “*Samotność*”, ad esempio, l’anziano protagonista riesce ad uscire dalla sua stanza

<sup>39</sup> Trad. It.: “vecchi appartamenti, saturi delle emanazioni di molte esistenze e molti avvenimenti, atmosfere consuete, ricche di ingredienti specifici dei sogni umani, ruderi, traboccanti dell’*humus* dei ricordi, dei rimpianti, della noia sterile” (Schulz 2008: 44).

<sup>40</sup> Trad. It.: “limite, dubbie e problematiche, come l’ectoplasma dei medium, la pseudomateria, l’emanazione catalettica del cervello, che in certi casi uscendo dalla bocca del dormiente si era diffusa sopra un tavolo intero, aveva riempito un’intera stanza, come un tessuto fluttuante e rado, una pasta astrale, al limite fra corpo e spirito. -Chissà, - diceva, - quante forme dolorose, mutile, frammentarie della vita esistono, come quella artificialmente incollata, frettolosamente inchiodata degli armadi e dei tavoli, legni crocifissi, martiri silenziosi della crudele ingegnosità umana. Orribili trapianti di razze d’alberi estranee e avverse, incatenate le une alle altre in un’unica infelice individualità” (Schulz 2008: 46).

dell'infanzia, che è però completamente murata. Sarà solo grazie alla fantasia e alla sua 'consistenza' estremamente fluida che il personaggio riuscirà a spostarsi:

[c]zy mam zdradzić, że pokój mój jest zamurowany? Jakżeż to? Zamurowany? W jakim sposobie mógłbym zeń wyjść? Otóż to właśnie: dla dobrej woli nie ma zapory, intensywnej chęci nic się nie oprze. Muszę sobie tylko wyobrazić drzwi, dobre stare drzwi, jak w kuchni mego dzieciństwa, z żelazną klamką i rygłem. Nie ma pokoju tak zamurowanego, żeby się na takie drzwi zaufane nie otwierał, jeśli tylko starczy sił, by mu je zainsynuować<sup>41</sup> (Schulz 2003: 225).

Una gestualità più irriverente, utilizzata principalmente per ottenere un effetto ironico, si può riscontrare nel racconto "Ostatnia Uciezka Ojca" ["L'ultima fuga di mio padre"], racconto che conclude la raccolta *Sanatorium pod Klepsydrą*. Qui la cuoca Genia ripete sempre la strana azione di preparare le portate unendo cibo commestibile a oggetti che nulla hanno a che vedere con la cucina. Per distrazione "robiła niekiedy zaprażkę ze starych faktur i kopiałów — mdłą i niejadalną"<sup>42</sup> (Schulz 2003: 226). In altri casi, invece, il narratore dichiara di trovare "często w zupie szpulki od nici, które wrzucała wraz z jarzyną przez nieuwagę i dziwne roztargnienie"<sup>43</sup> (Schulz 2003: 228).

Tuttavia, oltre a questi esempi preliminari, è possibile rintracciare un sistema abbastanza complesso di gestualità del personaggio organizzato attorno a tre poli principali: 1). le metamorfosi impossibili; 2). la possibilità della vita oltre la morte; 3). la coesistenza di diverse età della vita all'interno di un unico individuo.

### X. 3.1 Le metamorfosi impossibili

La questione delle metamorfosi è indubbiamente rilevante nel contesto della poetica schulziana. A questo proposito, Francesco Cataluccio parla di un' "aura pagana" (Schulz 2008: 512) che imbeve il tessuto narrativo dei suoi racconti. Come mostra l'analisi condotta da Cataluccio, il tema della metamorfosi è strettamente legato ai frequentissimi riferimenti ad una mitologia pagana, la più vicina all'antichità: "[l]a natura si squarcia, si antropomorfizza, come in un caleidoscopio assembla piante,

<sup>41</sup> Trad. It.: "[d]evo rivelare che la mia stanza è murata? E come mai? Murata? In che modo ho potuto uscirne? Ecco, appunto: per la buona volontà non ci sono ostacoli, a un desiderio intenso niente può opporsi. Devo soltanto immaginarmi una porta, una buona vecchia porta, come nella cucina della mia infanzia, con il batacchio e il chiavistello. Non c'è stanza così murata che non si apra a una simile, fida porta, purché bastino le forze per insinuarvela" (Schulz 2008: 354).

<sup>42</sup> Trad. It.: "faceva ogni tanto una specie di minestra con vecchie copie e fatture, insipida e immangiabile" (Schulz 2008: 355).

<sup>43</sup> Trad. It.: "[t]rovavamo spesso nella minestra rocchetti di filo che essa vi gettava assieme alle verdure per disattenzione e strana distrazione" (Schulz 2008: 358-359).

animali e bizzarri esseri umani in un rito antico dagli accenti fortemente erotici” (Schulz 2008: 513). Ovviamente, quanto più un personaggio è vicino alla natura, tanto più alta è la probabilità di una sua metamorfosi e fluida fusione con essa. Questo aspetto è particolarmente sintomatico se confrontato con quanto avviene in ambito sovietico e russo, con particolare riferimento all’opera di Sasha Sokolov. Specialmente nei romanzi *Школа для дураков* e *Между собакой и волком*, Sokolov basa la costruzione dei suoi personaggi sul principio dell’indeterminatezza, all’interno del quale una metamorfosi di matrice ugro-finnica<sup>44</sup> gioca un ruolo fondamentale: Veta è al contempo un ramo d’acacia e una prostituta (ma anche un binario ferroviario); Ninfea è un ragazzino disadattato, ma al contempo un fiore acquatico. La consonanza tra Sokolov e Schulz in relazione alla funzione della metamorfosi viene consolidata dal fatto che in entrambe le poetiche essa mira al recupero del passato, e, più precisamente, alla rivalorizzazione della *slovesnost’* nel primo caso, e al ritorno ad un passato mitico nel secondo.

Connessa ad una ritualità arcaica, la metamorfosi costituisce dunque un nodo vitale del pensiero schulziano, non soltanto per le significative ripercussioni che questo tema ha a livello ermeneutico e filosofico, ma anche per la frequenza con cui viene utilizzato all’interno dei racconti. Partendo dal presupposto che la metamorfosi è un fenomeno ordinario in alcune specie del regno animale e vegetale, ma non lo è per l’uomo, si possono distinguere almeno due ‘gradi’ di metamorfosi del personaggio: 1). il personaggio si trasforma, o diventa ibrido con un altro animale; 2). il personaggio si trasforma in un oggetto inanimato. Entrambe le situazioni deviano chiaramente dalla realtà, e in questo possono considerarsi non naturali; inoltre, queste trasformazioni possono essere considerate ‘liquide’ perché rendono possibile la coabitazione in un unico individuo di elementi contrastanti tra loro, normalmente separati a livello fisico.

La prima tipologia di metamorfosi si può riscontrare nel racconto “Ostatnia Ucieczka Ojca”. In questo caso, si può osservare l’avvenuta metamorfosi del padre del narratore che, acchiappato dalla madre mentre saltella sulle scale, non è più un uomo bensì un ibrido tra un gambero e un aracnoide:

---

<sup>44</sup> Le tipologie di metamorfosi che vengono descritte da Sokolov, ovvero quelle da uomo ad animale o da uomo a elemento vegetale sembrano situarsi in prossimità di questo retaggio culturale. Va inoltre sottolineato che la cultura ugrofinnica è sempre stata in dialogo con le tradizioni autoctone slave, principalmente per il fatto che spesso condividevano (e condividono anche oggi) gli stessi territori. Per citare un esempio, ci si può riferire all’usanza della seconda sepoltura, tipica della cultura ugrofinnica e per un certo periodo impiegata anche dalle popolazioni slave. Per approfondimenti sul tema della metamorfosi e sullo scambio tra queste due culture vedi Corradi (1994, 1996, 1999). Sul concetto di seconda sepoltura vedi Corradi (1995).

[p]oznałem go od razu. Podobieństwo było nie do zapoznania, choć był teraz rakiem czy wielkim skorpionem. Potwierdziliśmy sobie to oczyma, głęboko zdumieni wyrazistością tego podobieństwa, które poprzez takie przemiany i metamorfozy narzucało się jeszcze wciąż z nieodpartą wprost siłą<sup>45</sup> (Schulz 2003: 226-227)

Nonostante la profonda trasformazione, i parenti sono ancora in grado di riconoscerlo in base a certe caratteristiche rimaste immutate. La creatura si muove rapidamente, “klekocąc twardymi kostkami członkonoga”<sup>46</sup> (Schulz 2003: 227), ‘fiutando’ gli oggetti nella stanza in quanto apparentemente privo degli organi della vista. Contro ogni legge naturale, sembra fare a meno di mangiare; particolari questi che, unitamente all’ironia che condisce la narrazione, possono far pensare ad una forte somiglianza con *Die Verwandlung* [*La metamorfosi*, 1915] di Kafka. Tuttavia, l’atteggiamento degli altri personaggi nei confronti di quell’ibrido animale è decisamente diverso: mentre l’uccisione di Samsa provoca sollievo nei suoi parenti, lo stesso non si può dire nel caso del racconto di Schulz. Quando ad esempio lo zio Karol tenta ripetutamente di calpestare la creatura, viene prontamente bloccato dalla famiglia. Come ha giustamente osservato Angelo Maria Ripellino, “[l]a metamorfosi di Samsa si accompagna ad un dolore sottile e sordo, a un senso di angustia e di soffocamento, mentre le plurime trasformazioni di Jakub si risolvono in burle, in raggiri da illusionista” (1964: XXV).

Una seconda, più radicale, tipologia di metamorfosi avviene nel caso in cui il personaggio viene trasformato in un oggetto inanimato. La parte conclusiva del trattato dei manichini (“Traktat o Manekinach. Dokończenie”) offre numerosi spunti di riflessione: l’esempio più evidente è quello del fratello di Jakub, che è un “człowiek zamieniony w kizkę hegarową”<sup>47</sup> (Schulz 2003: 36): “brat mój na skutek długiej i nieuleczalnej choroby zamienił się stopniowo w zwój kizek gumowych, [...] biedna moja kuzynka dniem i nocą nosiła go w poduszkach, nucąc nieszczęśliwemu stworzeniu nieskończone kołysanki nocy zimowych”<sup>48</sup> (Schulz 2003: 36). Nell’universo creativo di Schulz è dunque perfettamente plausibile che esistano persone trasformate in tubi di gomma, ma anche in un filo elettrico, come avviene allo zio Edward, o in un mucchietto di cenere, per colpa di un accesso di rabbia, come nel caso della zia Parasja.

<sup>45</sup> Trad. It.: “[l]o riconobbi a prima vista. La somiglianza non poteva passare inosservata, sebbene egli ora fosse un gambero o un grosso scorpione. Ce ne convincemmo, osservandolo con i nostri occhi, profondamente stupiti dell’evidenza di quella somiglianza che, pur attraverso mutamenti e trasformazioni, si imponeva con forza irrefutabile” (Schulz 2008: 356).

<sup>46</sup> Trad. It.: “ticchettando sulle dure caviglie di artropodo” (Schulz 2008: 357).

<sup>47</sup> Trad. It.: “uomo trasformato in un tubo di clistere” (Schulz 2008: 47).

<sup>48</sup> Trad. It.: “mio fratello in seguito a una lunga e incurabile malattia si trasformò progressivamente in un rotolo di tubi di gomma[;] [...] la mia povera cugina, notte e giorno, lo portava sopra un cuscino, cantarellando all’infelice creatura le ninne-nanne senza fine delle notti invernali” (Schulz 2008: 47).



Nello stesso racconto si parla inoltre di uomini morti diventati oggetti d'arredo per la casa; la motivazione è squisitamente antropologica: “- [d]awne, mistyczne plemiona balsamowały swych umarłych. W ściany ich mieszkań były wprawione, wmurowane ciała, twarze: w salonie stał ojciec - wypchany, wygarbowana żona-nieboszczka była dywanem pod stołem”<sup>49</sup> (Schulz 2003: 36). Ancor più inquietante sembra però essere la lampada melusina:

[w] ciszy kajuty głowa ta, rozpięta między gałęziami rogów u stropu, powoli otwierała rzęsy oczu; na rozchylonych ustach lśniła błonka śliny, pękająca od cichego szeptu. Głownogi, żółwie i ogromne kraby, zawieszane na belkach sufitu jako kandelabry i pająki, przebierały w tej ciszy bez końca nogami, szły i szły na miejscu...<sup>50</sup> (Schulz 2003: 36).

Pur essendo morta, e in seguito trasformata in una lampada da soffitto, la donna e gli animali annessi alla composizione non cessano di muoversi, mantenendo una delle caratteristiche dei vivi: l'azione. Il fatto che i cadaveri e gli oggetti inanimati possano compiere dei gesti nonostante il loro stato, porta inevitabilmente a prendere in considerazione il problema della gestualità in seguito alla morte, che sembra essere particolarmente vivace nei racconti di Schulz.

### X. 3.2 La vita dopo la morte

La causa primaria della possibilità dell'azione in seguito alla morte va ricercata, secondo Jakub, proprio nelle caratteristiche primarie della materia, come spiega nel “Traktat o Manekinach. Albo Wtóra Księga Rodzaju”: “- [n]ie ma materii martwej - nauczał - martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia”<sup>51</sup> (Schulz 2003: 28). La materia morta non esiste, e dunque la morte è solamente uno stato apparente; per questo motivo, nei mondi finzionali schulziani i vivi, i morti, gli oggetti inanimati, flora e fauna sembrano convivere sullo stesso piano, dando vita a

<sup>49</sup> Trad. It.: “[a]lcune antiche tribù mistiche imbalsamavano i loro morti. Nelle pareti delle loro abitazioni erano incastrati, murati corpi e volti; nel salone c’era il padre, impagliato; conciata, la defunta madre serviva da tappeto sotto il tavolo” (Schulz 2008: 46).

<sup>50</sup> Trad. It.: “[n]el silenzio della cabina quella testa, tesa fra i rami delle corna verso il soffitto, apriva lentamente le ciglia; sulle labbra dischiuse luccicava una bollicina di saliva che un tacito mormorio faceva scoppiare. Polipi, testuggini e immensi granchi, appesi alle travi del soffitto come candelabri e lampadari, agitavano senza posa in quel silenzio le loro gambe, camminavano e camminavano senza muoversi...” (Schulz 2008: 47).

<sup>51</sup> Trad. It.: “[n]on esiste la materia morta, - insegnava, - la morte è solo un’apparenza dietro cui si celano ignote forme di vita. La gamma di queste forme è infinita, i toni e le sfumature, inesauribili” (Schulz 2008: 36).

strani ibridi, come la cuoca Genia in “Ostatnia Uciezka Ojca”: “[n]owa służąca, Genia, anemiczna, blada i bezkostna, snuła się miękko po pokojach. Gdy ją było pogłaskać po plecach, wiła się i przeciągała jak wąż i mruzczała jak kotka. Miała mętnobiałą cerę i nawet pod powieką emaliowych oczu nie była różowa”<sup>52</sup> (Schulz 2003: 226).

Se questa descrizione potrebbe sembrare in un certo senso realistica, lo stesso non si può certo dire per l’esposizione dei fatti riguardanti il *pater familias*-gamberetto. Prima di scoprire la sua metamorfosi, il narratore racconta delle *varie* morti del padre: “[w] tym czasie ojciec mój umarł był już definitywnie. Umierał wielokrotnie, zawsze jeszcze nie doszczętnie, zawsze z pewnymi zastrzeżeniami, które zmuszały do rewizji tego faktu. [...] Rozdrabniając tak śmierć swą na raty, oswajał nas ojciec z faktem swego odejścia”<sup>53</sup> (Schulz 2003: 226). Leggendo queste righe, si potrebbe inizialmente pensare che si tratti di una semplice metafora; l’uomo, ad esempio, può esser rientrato a intermittenza nella vita dei figli, comparando e scomparendo a suo piacimento. L’assenza del padre è un fatto conclamato; la sua mancanza fisica, però, è soltanto apparente; i suoi tratti sembrano essere riprodotti dagli oggetti che arredano l’abitazione; in questo caso, l’oggetto sembra prendere il posto del vivo:

“[f]izjonomia już nieobecnego rozeszła się niejako w pokoju, w którym żył, rozgałęziła się, tworząc w pewnych punktach przedziwne węzły podobieństwa o nieprawdopodobnej wyrazistości. Tapety imitowały w pewnych miejscach drgawki jego tiku, arabeski formowały się w bolesną anatomię jego śmiechu [...]. Futro oddychało. Przyłożywszy ucho, można było słyszeć melodyjne mruczenie zgodnego ich snu”<sup>54</sup> (Schulz 2003: 226).

La realtà dei fatti, però, si scopre solamente più tardi: l’uomo è morto per rinascere, attraverso la metamorfosi, sottoforma di ibrido gamberetto-aracnoideo. L’assenza del personaggio non va dunque interpretata come mancanza fisica, quanto in termini mimetici: egli è assente come personaggio realistico e plausibile.

<sup>52</sup> Trad. It.: “[l]a nuova domestica Genia, anemica, pallida, disossata, passava e ripassava lieve da una stanza all’altra. Se capitava di accarezzarle le spalle, si torceva stirandosi come una serpe e faceva le fusa come una gatta. Aveva la carnagione bianchiccia e perfino sotto le palpebre degli occhi di smalto non era rosea” (Schulz 2008: 355).

<sup>53</sup> Trad. It.: “[a] quel tempo mio padre era ormai morto definitivamente. Era morto molte volte, mai completamente, sempre con certe riserve, che costringevano quel fatto a una revisione. [...] Sminuzzando così a rate la morte, mio padre ci aveva familiarizzato con la sua dipartita” (Schulz 2008: 355).

<sup>54</sup> Trad. It.: “[l]a fisionomia dell’assente si era come disseminata nella stanza in cui viveva, si era ramificata creando in certi punti stranissimi legami di somiglianza, di incredibile espressività. Le tappezzerie imitavano qua e là le contrazioni del suo tic, gli arabeschi si conformavano all’anatomia dolorosa del suo sorriso [...]. La pelliccia respirava. [...] Appoggiando l’orecchio si poteva udire il melodioso ronzio del loro sonno concorde” (Schulz 2008: 355-356).

La storia però non finisce qui e, anzi, “to przedłużenie historii poza, zda się, już ostateczne i dopuszczalne granice — jest najboleśniejszym jej punktem”<sup>55</sup> (Schulz 2003: 229). La moglie, infatti, decide di ‘cucinare’ il consorte per toglierlo da quella strana condizione in cui viveva, a suo avviso ingrata. Servito su un piatto da portata, il povero personaggio “[l]eżał wielki i spuchnięty wskutek ugotowania, bladoszary i galaretowaty. Siedzieliśmy w milczeniu, jak struci. Tylko wuj Karol sięgnął widelcem do półmiska”<sup>56</sup> (Schulz 2003: 229). Ma se la materia non è mai morta, e la morte è uno stato apparente, nessuno è definitivamente defunto. Si verifica quindi una situazione del tutto fuori dal normale:

[p]o kilku tygodniach nieruchomego leżenia skonsolidował się jakoś w sobie, zdawał się jakby przychodzić pomału do siebie. Pewnego ranka zastaliśmy półmisek pusty. Jedną tylko noga leżała na brzegu talerza, uroniona na zastygłym sosie pomidorowym i galarecie stratowanej jego ucieczką. Ugotowany, gubiąc nogi po drodze, powlókł się ostatkami sił dalej, w bezdomną wędrówkę, i nie ujrzeliśmy go więcej na oczy<sup>57</sup> (Schulz 2003: 229).

Con la maldestra fuga della creatura, spaventata e malridotta a causa della tortura infertagli dai suoi stessi familiari, si chiude la raccolta *Sanatorium pod Klepsydrą*. Proprio il racconto che intitola l’opera contiene un’importante indicazione: la narrazione segue infatti lo schema mitico della discesa nell’Ade: il protagonista Józef si reca a trovare il padre, ormai morto da diverso tempo, in un misterioso sanatorio che fa da sfondo a questo incontro impossibile. Dunque, in un mondo parallelo la vita continua, superando i confini della morte; per questo motivo il protagonista di “Samotność” continua a vivere nella sua stanza d’infanzia, senza mangiare, aggirandosi in questa sorta di loculo in cui ogni elemento vitale è da tempo svanito: “[i] tak oto żyję z niczego w tym umarłym pokoju. Muchy dawno w nim powyzydychały. [...] Grobowa cisza. Tylko ja, nieśmiertelna mysz, samotny pogrobowiec szeleszczę w tym martwym pokoju, przebiegam bez końca stół, etażerkę, krzesła”<sup>58</sup> (Schulz 2003: 224).

<sup>55</sup> Trad. It.: “ed è proprio il seguito, quel prolungarsi della storia oltre gli apparentemente estremi e ammissibili confini, il punto più dolente” (Schulz 2008: 361).

<sup>56</sup> Trad. It.: “[g]iaceva grande e gonfio per la cottura, grigio pallido e gelatinoso. Ci sedemmo in silenzio depressi: solo lo zio Karol allungò la forchetta verso il piatto” (Schulz 2008: 360).

<sup>57</sup> Trad. It.: “[d]opo alcune settimane di immobilità parve consolidarsi, sembrò tornare a poco a poco in sé. Un bel mattino trovammo il piatto vuoto. Solo una gamba giaceva sull’orlo del piatto, smarrita nella salsa di pomodoro ormai fredda e nella gelatina calpestata nella fuga. Cotto, perdendo le gambe per strada, con le ultime forze che gli restavano, si trascinò in un ramingo vagabondaggio e non lo vedemmo mai più” (Schulz 2008: 361).

<sup>58</sup> Trad. It.: “[e]d è proprio così che io vivo di niente in questa camera morta. Le mosche da un pezzo vi sono crepate, una dopo l’altra. [...] Silenzio di tomba. Soltanto io, topo immortale, solitario figlio postumo,

Similmente, anche il pensionato (morto) protagonista di “Emeryt”, racconto dal quale Tadeusz Kantor ha tratto la sua *Umarła Klasa*, osserva la vita da un punto di vista privilegiato, a volo d’uccello. Il personaggio è pensionato non solo nei confronti del lavoro, ma è affrancato anche da quel labirinto brulicante della vita, come chiaramente descritto nell’*incipit* del racconto: “[j]estem emerytem w dosłownym i całkowitym znaczeniu tego wyrazu, bardzo daleko posuniętym w tej własności, poważnie zaawansowanym, emerytem wysokiej próby. Być może, że przekroczyłem nawet pod tym względem pewne ostateczne i dopuszczalne granice”<sup>59</sup> (Schulz 2003: 211). In un punto strategico del testo viene posto una sorta di ‘monito’, un avvertimento nei confronti del lettore: ciò che si sta leggendo va al di là delle situazioni quotidiane; la narrazione tratterà di fatti eccezionali, e proprio per questa loro natura straordinaria non devono essere ‘normalizzati’, quindi interpretati in modo da renderli plausibili secondo le norme che regolano la realtà.

Il pensionato ‘vive’ dunque la sua condizione nel pieno senso del termine, ed è soltanto dopo aver valicato il confine della morte che la parola ‘pensionato’ può acquistare piena valenza, nonostante siano stati superati i limiti dettati dalla natura. Il concetto di ‘confine’ assume in questo frangente una rilevanza particolare: non si tratta più di un ostacolo, ma di un elemento che il personaggio liquido può facilmente superare. Nell’universo schulziano la differenza tra la vita e la morte diventa sottile come un capello; i due stati sono fluidamente uniti, e per questo motivo l’enfasi nella loro distinzione è difficilmente comprensibile, anche per il personaggio:

[n]ie żebym się wstydził mego stanu. Bynajmniej. Ale nie mogę znieść przesady, z jaką wyogromniają znaczenie pewnego faktu, pewnego rozróżnienia, w istocie jak włos cienkiego. Śmieszy mnie ta cała fałszywa teatralność; ten uroczysty patos, jaki spiętrzone nad tą sprawą, to drapowanie momentu w kostium tragiczny, pełen ponurej pompy. Tymczasem w rzeczywistości? Nic bardziej pozbawionego patosu, nic bardziej naturalnego, nic banalnieszego na świecie<sup>60</sup> (Schulz 2003: 213).

In un punto successivo della narrazione si tornerà sul concetto, tentando di chiarire ulteriormente il fatto che il suo stato non va considerato come ‘particolare’; più

---

fruscio leggero in quella stanza morta, percorro senza fine il tavolo, la libreria, le sedie. Scivolo” (Schulz 2008: 353).

<sup>59</sup> Trad. It.: “[s]ono un pensionato nel senso letterale e integrale del termine, spinto molto lontano in questa qualità, seriamente avanzato, di grado molto elevato. Può darsi che sotto questo aspetto abbia perfino superato certi limiti estremi ed ammissibili” (Schulz 2008: 331).

<sup>60</sup> Trad. It.: “[n]on che mi vergogni del mio stato. Tutt’altro. Ma non posso sopportare l’esagerazione con cui ingigantiscono il significato di un certo fatto, di una certa differenziazione, in realtà sottile come un capello. Mi fa ridere tutta quella falsa teatralità, quel pathos solenne che si è accumulato attorno alla questione, quel rivestire il momento di un costume tragico, pieno di lugubre pompa. Mentre in realtà? Niente che sia più privo di pathos, niente di più naturale, di più banale al mondo” (Schulz 2008: 334).

precisamente, il protagonista vuole mettere il lettore in guardia dal sopravvalutare la sua condizione

to zarówno in plus, jak też in minus. [...] Jest to kondycja jak każda inna, jak każda inna nosząca w sobie znamię najnaturalniejszej zrozumiałości i zwyczajności. Wszelka paradoksalność znika, gdy się raz jest po tej stronie sprawy. Wielkie otrzeźwienie – tak mógłbym nazwać mój stan, wyzbycie się wszystkich ciężarów, taneczna lekkość, pustka, nieodpowiedzialność, zniwelowanie różnic, rozluźnienie wszelkich więzów, rozprężnięcie się granic. Nic mnie nie trzyma i nic nie więzi, brak oporu, bezgraniczna swoboda. Dziwny indyferentyzm, z jakim przesuwam się lekko wskroś wszystkich dymensji bytu – powinno to być właściwie przyjemne – czy ja wiem? Ta bezdenność, ta wszędobylskość, niby to beztroska, obojętna i lekka – nie chcę się skarżyć<sup>61</sup> (Schulz 2003: 214).

Nella sua spiegazione, il personaggio introduce un elemento di importanza basilare: il concetto della leggerezza. La gravità e il senso di irrimediabilità associati alla morte perdono peso e importanza una volta che ci si trovi sull'altra sponda. Questa sorta di nuova esistenza è caratterizzata proprio dall'inconsistenza fisica, dall'assenza della materia bilanciata dalla presenza dello spirito. Naturalmente questo stato, similmente a quello liquido e ancor più a quello gassoso, comporta delle conseguenze significative: i legami sono allentati e quindi più liberi, i confini perdono rigidità. Il personaggio è dunque libero di passare fluidamente da uno stato all'altro, da una dimensione all'altra; ciò avviene, ad esempio, quando va a sostituire un collega sul lavoro o quando cerca di andare a riscuotere la pensione dal suo vecchio datore di lavoro, che dialoga con questo 'spirito':

“– [u]słyszałem głos jakiś w przestworzach i zaraz pomyślałem sobie, że to musi być nasz kochany pan radca! – woła on głośno, z natężeniem, jakby do kogoś bardzo odległego. – Niechże pan zrobi jakiś znak, niech pan zmaci choć powietrze w tym miejscu, gdzie pan się unosi. [...]– Po pensję? – krzyczy pan Kawałkiewicz patrząc zezowato w powietrze –

<sup>61</sup> Trad. It.: “tanto *in plus*, quanto *in minus*. [...] È una condizione come un'altra, e come ogni altra reca con sé il marchio della più naturale comprensibilità e della banalità. Ogni aspetto paradossale scompare una volta che ci si trovi da questa parte del problema. Un grande disembrimento, così potrei chiamare il mio stato. Uno sbarazzarsi di tutti i pesi, una leggerezza di danza, un vuoto, una irresponsabilità, un livellamento delle differenze, una dissoluzione di tutti i legami, un allentamento dei confini. Niente mi trattiene e niente mi lega, mancanza di resistenza, libertà illimitata. Strana indifferenza con cui scivolo leggermente attraverso tutte le dimensioni dell'essere: dovrebbe essere veramente piacevole, non vi pare? Questo vivere senza fondo, questa ubiquità perenne, questa quasi totale assenza di preoccupazioni, indifferente e lieve...” (Schulz 2008: 335).

pan powiedział: po pensję? Pan żartuje, kochany panie radco. Pan już dawno skreślony jest z listy emerytalnej<sup>62</sup> (Schulz 2003: 212).

Il narratore giustifica prontamente l'atteggiamento del responsabile dicendo che si tratta semplicemente di uno scherzo; tuttavia, nelle pagine subito seguenti non mancherà di sottolineare a più riprese la particolarità del suo stato, che “[m]oże jest w nim pewien nieznaczný mankament zasadniczej natury”<sup>63</sup> (Schulz 2003: 213). Infatti, proprio a causa della sua condizione, il personaggio si trova in imbarazzo a rispondere a determinate domande, relative ad esempio alla sua età; essendo morto, naturalmente non può rispondere su questo argomento. Ancora una volta, è rilevante il fatto che la discussione sul suo stato venga costantemente associata al motivo della leggerezza: “[p]rzypuśćmy, że jestem, żeby tak rzec, pasażerem, lekkiej wagi, w istocie ponad miarę lekkiej wagi, przypuśćmy, że wprawiają mnie w kłopot pewne pytania np.: jak stary jestem, kiedy obchodzę imieniny itp.”<sup>64</sup> (Schulz 2003: 213). Banalmente, si può pensare che uno spirito è leggero pensando alla vasta iconografia esistente sui fantasmi; tuttavia, la questione della leggerezza associata alla vita dopo la morte del personaggio porta a discutere un ultimo, significativo gesto legato al personaggio liquido: la capacità di invertire la freccia del tempo.

### *X. 3.3 La sovrapposizione delle varie età dell'uomo. La regressione all'infanzia in un contesto teatralizzante.*

In Schulz il tempo è sempre soggettivo, e va inteso in senso bergsoniano;

Schulz non va solo alla ricerca del tempo perduto dell'infanzia, ma sovrappone le dimensioni di passato e presente, ama vagare tra le crepe della dimensione temporale: nel sanatorio il tempo vige sottratto alle sue leggi, è un infinito insieme di eventualità in cui si aprono dei meandri onirici e misteriosi come un 'tredicesimo mese dell'anno' (Fornari 2004: 401).

<sup>62</sup> Trad. It.: “[h]o udito una voce negli spazi interplanetari e subito mi sono detto: questo deve essere il nostro amato consigliere! – grida a voce alta, tutto teso, come se parlasse a qualcuno molto distante. – Faccia un cenno, dunque, smuova almeno l'aria là dove sta sospeso. [...] – Per la pensione! – esclama il signor Kawałkiewicz, guardando strabico per aria. – Lei ha detto: per la pensione? Ma scherza, caro signor consigliere. Da tempo il suo nome è cancellato dalla lista dei pensionati” (Schulz 2008: 333).

<sup>63</sup> Trad. It.: “[f]orse contiene una mancanza insignificante, ma di natura fondamentale” (Schulz 2008: 334).

<sup>64</sup> Trad. It.: “[a]mmettiamo che io sia, se si può dir così, un passeggero di peso leggero, in effetti di peso estremamente leggero, ammettiamo che mi mettano in imbarazzo certe domanda – per esempio: quanti anni ho, quand'è il mio onomastico, ecc.” (Schulz 2008: 334).

Il protagonista di "Emeryt", come faranno successivamente i personaggi dei romanzi di Nabokov, Sokolov e Bitov, ad esempio, pare incarnare alla perfezione questa commistione di livelli temporali che si fondono nella sua figura. Il pensionato sembra vivere in un tempo fermo, infinito, che per lui sarà sempre il tempo del presente. Mentre per gli altri la vita continua ed evolve nelle sue varie fasi, per il defunto personaggio tutto scorre immutato, tanto da spingerlo al parassitismo: "[z]ahacza się człowiek o kogoś, zaczepia swą bezdomność i nicość o coś żywego i ciepłego. Ten drugi odchodzi i nie czuje mego ciężaru, nie zauważa, że mnie niesie na sobie, że pasożytuję przez chwilę na jego życiu..."<sup>65</sup> (Schulz 2003: 217). Il parassitismo, fenomeno tipico delle anime, serve al protagonista a prender parte al banchetto di quella vita dalla quale è in un certo senso escluso; questo elemento va tenuto in considerazione anche alla luce della pratica teatrale di Kantor, in cui i personaggi sono artificialmente composti dall'attore, dal personaggio dell'opera e da un manichino che 'parassita' sull'attore.

Quando non si dedica a queste attività 'spettrali', il pensionato trascorre molto tempo seduto sulla panchina davanti alla scuola della città. La silenziosa monotonia che accompagna la sua quotidianità viene improvvisamente rotta dal travolgente schiamazzo prodotto da orde formicolanti di bambini. Questa inattesa vitalità avvolge il narratore che, rapito, decide di iscriversi nuovamente alla scuola elementare per poter rivivere quelle emozioni da tempo sopite. Già dalle descrizioni fisiche è possibile capire cosa lo affascini tanto: se il suo volto è incapace di strizzare l'occhio, movimento "utrudnionym [...] specjalnie z powodu sztywności maski odzwyczajonej od ruchów mimicznych"<sup>66</sup> (2003: 212), i volti dei bambini "zdają się wychodzić z zawiązów przy gwałtownych grymasach, które do mnie stroją"<sup>67</sup> (Schulz 2003: 217).

Una volta presa la decisione di ritornare a frequentare la scuola elementare, prende via il processo di regressione verso l'infanzia dell'anziano pensionato. Inizialmente, la regressione sembra esser fisica, dal momento che i compagni di classe sembrano ritenerlo un loro coetaneo. Lo stesso pensionato ravvisa cambiamenti significativi nel suo aspetto fisico: "[m]ój wzrost znajduje się od dawna w zaniku. Twarz moja, rozluźniona i zwiotczała, przybrała pozór dziecinnej"<sup>68</sup> (Schulz 2003: 217). In seguito,

<sup>65</sup> Trad. It.: "[c]i si attacca a qualcuno, si aggancia la propria esistenza vagabonda e il proprio nulla a qualcosa di vivo e caldo. Poi l'altro se ne va, e non sente il mio peso, non si accorge che mi porta con sé, che io parassito per un attimo nella sua vita..." (Schulz 2008: 340).

<sup>66</sup> Trad. It.: "particolarmente difficile a causa della rigidità della maschera disabituata ai movimenti mimici" (Schulz 2008: 332).

<sup>67</sup> Trad. It.: "sembrano sgangherarsi per le smorfie violente che mi rivolgono" (Schulz 2008: 341).

<sup>68</sup> Trad. It.: "[l]a mia statura è da tempo in diminuzione, il mio viso, afflosciato e molle, ha assunto un aspetto infantile" (Schulz 2008: 341).

il ritorno all'infanzia si fa ancor più concreto, manifestandosi anche a livello linguistico, come in questa battuta del pensionato: “- [p]loseę pana pofesora, to Wacek pluł na bułkę pana pofesora. – Byłem już naprawdę dzieckiem”<sup>69</sup> (Schulz 2003: 221).

Il pensionato è dunque un anziano, per giunta defunto, ma allo stesso tempo è ormai diventato, attraverso passaggi gradualmente, un bambino. A questo punto ci si potrebbe chiedere da dove derivi tutto questo fascino per l'infanzia; perché invece non preferire l'adolescenza? Come spiega chiaramente il personaggio, l'infanzia è un'epoca dominata dalla confusione; è quindi per eccellenza l'epoca della leggerezza:

- [p]ięć razy siedem – powtórzyłem zmieszany, czując, jak pomieszanie, napływające ciepłą i błogą falą do serca, przesłania mgłą jasność mych myśli. Olśniony jak objawieniem własną ignorancją, zacząłem na wpół z zachwytem, że wracam rzeczywiście do dziecinnej nieświadomości, jąkać się i powtarzać: pięć razy siedem, pięć razy siedem...<sup>70</sup> (Schulz 2003: 219).

Il protagonista predilige alla chiarezza dell'età adulta la confusione del bambino; in questa preferenza si può leggere ancora una volta la volontà di sradicare strutture preconcepite, ormai desuete, per ripartire da zero e costruire qualcosa di nuovo. Un pensiero questo che viene attribuito al lavoro del maestro elementare il cui obiettivo formativo non è l'educazione e l'apprendimento ma piuttosto ricreare una originaria tabula rasa nella mente dei suoi alunni:

[p]rofesor apelował po prostu do naszej niewiedzy, umiał ją wydobywać z wielką zręcznością i sprytem, docierał w nas wreszcie do owej *tabula rasa*, która jest podłożem wszelkiego nauczania. Wypleniwszy w nas w ten sposób wszystkie przesady i nawyki, rozpoczął od podstaw naukę<sup>71</sup> (Schulz 2003: 220).

Sul più bello, però, quando ormai il processo di fusione delle varie età è giunto all'apice, accade l'imprevedibile. L'alunno Wicek ha ricevuto in dono una trottola, e come tutti i bambini è curioso di provarla; per questo motivo così ordinario, la classe si

<sup>69</sup> Trad. It.: “- [s]cusi, signol maestlo, è stato Wacek a sputale sul panino del signol maestlo. Ero ormai davvero un bambino” (Schulz 2008: 346).

<sup>70</sup> Trad. It.: “- [c]inque per sette... – ripetei confuso, sentendo che quella confusione, affluendo al cuore come un'ondata dolce e tiepida, velava di nebbia la chiarezza delle mie idee. Colpito dalla mia ignoranza come da una rivelazione, semiaffascinato dall'idea di tornare realmente all'incoscienza infantile, cominciai a balbettare e a ripetere: cinque per sette, cinque per sette...” (Schulz 2008: 343).

<sup>71</sup> Trad. It.: “[i]l maestro si richiamava semplicemente alla nostra ignoranza, sapeva farla affiorare con grande sagacia e abilità, arrivava infine in noi a quella tabula rasa, che è la base di ogni insegnamento. Dopo aver così sradicato dentro di noi tutti i pregiudizi e le abitudini, cominciava a istruirci dalle fondamentali” (Schulz 2008: 345).



reca fuori dalla scuola, fermandosi all'ingresso, dove un'improvvisa folata di vento fa volar via il leggero protagonista:

wypchnięto mnie poza obręb bramy i w tej chwili porwało mnie. – Drodzy koledzy, ratujcie! – zawołałem, już wisząc w powietrzu. Jeszcze ujrzałem wyciągnięte ich ręce i krzyczace, rozwarte ich usta, w następnej chwili machnąłem koziołką i wionąłem wspaniałą, wstępującą linią. Już leciałem wysoko nad dachami. Lecąc tak bez tchu, widziałem oczyma wyobraźni, jak koledzy moi w klasie wyciągają ręce, strzygąc gwałtownie palcami<sup>72</sup> (Schulz 2003: 223).

A questo punto, come già accaduto per il suo lavoro, il pensionato deve essere cancellato anche dai registri scolastici; con il depennamento del suo nome, Sczymcio, rivelato soltanto alla fine del racconto, viene eliminata definitivamente la sua presenza dalla narrazione, che proprio in questo modo si conclude: “- [t]rzeba go skreślić z katalogu – rzekł z gorzką miną i poszedł do stołu. A mnie niosło wyżej i wyżej w żółte, niezbadane jesienne przestworza”<sup>73</sup> (Schulz 2003: 223).

Noteremo che il maestro, prima di cancellare l'alunno dal registro, prova a guardar fuori per vedere se effettivamente i suoi alunni avessero ragione nel dire che il loro compagno di classe si stava librando nell'aria. Probabilmente l'età adulta, ma anche il sistema di barriere costituito dalla finestra dell'edificio e dai suoi occhiali, gli impediscono di vederlo. L'elemento della finestra porta ad introdurre un ultimo problema, particolarmente significativo alla luce dei futuri sviluppi della prosa, ma soprattutto del teatro kantoriano.

Nel racconto “Emeryt”, così come in tutta la prosa schulziana, sono presenti numerosi motivi riconducibili al teatro. Ne è un esempio il frequente riferimento alle maschere possedute dai personaggi; i bambini della scuola, ad esempio, facevano cadere la “maska ludzka i obnażyła bezkształtną miazgę płaczącego mięsa”<sup>74</sup> (Schulz 2003: 220). Inoltre, la scuola dove i bambini si recano per alcune lezioni è essa stessa un teatro ormai dismesso, con tanto di gallerie e annessi: “[s]zkoła ta był to wielki drewniany budynek przerobiony z sali teatralnej, stary i pełen przybudówek. Wnętrze sali rysunkowej podobne było do ogromnej łaźni, sufit podparty drewnianymi słupami, pod

<sup>72</sup> Trad. It.: “Fui spinto fuori dall'area del portone e in quell'istante fui trascinato via. –Cari compagni, aiuto! – gridai già sospeso per aria. Vidi ancora le loro mani tese e le loro bocche aperte in un grido, un attimo dopo facevo una capriola e prendevo il volo lungo una splendida linea ascendente. Ormai volavo alto sopra i tetti e così volando senza respiro vedevo con gli occhi dell'immaginazione i miei compagni in classe alzare le mani gesticolando violentemente” (Schulz 2008: 350-351).

<sup>73</sup> Trad. It.: “Bisogna cancellarlo dall'elenco, - disse con espressione amara, e andò verso il tavolo. E io, io fui portato in alto, sempre più in alto, verso gli spazi gialli e inesplorati dell'autunno” (Schulz 2008: 351).

<sup>74</sup> Trad. It.: “maschera umana, mettendo a nudo la polpa informe della carne piangente” (Schulz 2008: 345). La maschera viene anche citata a p. 213 dell'originale polacco, corrispondente a p. 334 dell'edizione italiana.

sufitem biegła dookoła drewniana galeria”<sup>75</sup> (Schulz 2003: 221). Non stupirà che la scenografia di Kantor in *Umarła Klasa* sarà così simile al racconto<sup>76</sup>. L’enfasi ripetuta sul materiale di costruzione della scuola rende necessario un commento sul legno come materiale privilegiato sia nella visione schulziana che in quella di Kantor.

Il discorso sul legno viene introdotto in un punto strategicamente importante di “Emeryt”, ovvero subito dopo la presentazione della scuola del paese. Anche questa è costruita in legno, una materia talmente nobile da essere antropomorfizzata nella bella descrizione che ne fornisce il personaggio:

[a]ch, drewno, zaufana, pocziwa, pełnowartościowa materia rzeczywistości, na wskroś jasna i rzetelna, ucieleśnienie uczciwości i prozy życia. Jakkolwiek głęboko szukałbyś w najgłębszym jej rdzeniu – nie znajdziesz nic, czego by już na powierzchni nie wyjawiała po prostu i bez zastrzeżeń, zawsze równomiernie uśmiechnięta i jasna tą ciepłą i pewną jasnością swego włóknistego miąższu utkanego na podobieństwo ciała ludzkiego. W każdym świeżym przełomie rozłupanego polana ukazuje się twarz nowa, a wciąż ta sama, uśmiechnięta i złota. O, przedziwna karnacja drzewa, ciepła bez egzaltacji, na wskroś zdrowa, wonna i miła<sup>77</sup> (Schulz 2003: 216).

Nonostante la sua consistenza concreta il legno è un materiale onesto, limpido, trasparente, in cui la superficie non differisce dal suo interno, e che mostra sempre la stessa faccia. Inoltre, spaccare la legna è una tradizione antica dietro la quale si cela una gestualità ripetuta ed eterna. “Te same ruchy patriarchalne i odwieczne”<sup>78</sup> (Schulz 2003: 216) assicurano al materiale lo *status* elevato di rappresentante di un’epoca mitologica, arcaica che, nella visione di Schulz, è il grado più alto di conoscenza umana. Infine, non va dimenticato che il legno è anche il materiale con cui si fabbricano i

<sup>75</sup> Trad. It.: “[q]uella scuola era un grande edificio di legno ricavato da una sala di teatro, vecchio e pieno di annessi. L’interno dell’aula di disegno rassomigliava a un immenso stabilimento di bagni: il soffitto era sorretto da colonne di legno, sotto il soffitto correva tutto attorno una galleria di legno” (Schulz 2008: 346).

<sup>76</sup> L’immagine teatrale viene ripresa anche verso la fine del racconto, nella descrizione del paesaggio: “wielkich i mglistych pustkowi, odchodzących perspektywicznie malejącymi kulisami wzgórzy i fałdów, zgęszczających się i drobniejących aż daleko na wschód, gdzie urywało się nagle jak falisty brzeg ulatującej kurtyny i ukazywało dalszy plan” (Schulz 2003: 222). Trad. It.: “vasti e nuvolosi deserti, che si allontanavano prospetticamente in quinte sempre più piccole di colline e solchi, e si infittivano rimpicciolendo fino laggiù ad oriente, dove il cielo si squarciava improvvisamente come il bordo ondeggiante di un sipario che si alzi e mostrava un altro piano successivo” (Schulz 2008: 348).

<sup>77</sup> Trad. It.: “[a]h, la legna, fida e onesta, pienamente valida materia del reale, integra e limpida fino in fondo, incarnazione della rettitudine e della prosa della vita. Per quanto profondamente tu le frughi dentro fino al midollo, non troverai mai niente che essa non abbia già rivelato in superficie, semplicemente e senza riserve, sempre ugualmente sorridente e chiara, di quel caldo e sicuro chiarore della sua polpa fibrosa, tessuta a imitazione del corpo umano. In ogni fresca spaccatura del ceppo tagliato appare un volto nuovo, e tuttavia sempre lo stesso, sorridente e dorato. Straordinario colorito del legno, caldo senza esaltazioni, perfettamente sano, profumato e piacevole” (Schulz 2008: 338).

<sup>78</sup> Trad. It.: “[g]li stessi gesti patriarcali ed eterni” (Schulz 2008: 338).

manichini, che diventano, in virtù delle proprietà di ciò che li costituisce, esseri puri e in un certo senso superiori agli umani.

Così, come circolari sono gli anelli nel legno, il personaggio liquido racchiude in sé caratteristiche che un tipo di rappresentazione mimetica non potrebbe mai contemplare. La capacità della metamorfosi e dell'inversione della freccia del tempo sembrano essere le proprietà più originali nella declinazione schulziana, che però introduce anche un diverso e del tutto inusuale tipo di personaggio, il manichino. Questi elementi, che verranno ulteriormente sviluppati a teatro da Tadeusz Kantor, sono decisamente affini alle caratteristiche dei personaggi sinora osservati in ambito slavo. Inoltre, anche in questo caso il ricorso ad una tecnica antimimetica sembra voler recuperare un passato cancellato da gravi eventi storici, che non può più esser rappresentato con strumenti mimetici.



## **XI – IL TEATRO DELLA MORTE DI TADEUSZ KANTOR**

### **XI. 1. Per un'estensione 'teatrale' del modello liquido**

In "Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory" Brian Richardson osserva che "[...] the presentation of character in modern drama remains not only undertheorized but in principle incomprehensible as long as reigning theoretical constraints are observed" (1997: 87). In effetti, i vari modelli proposti dalla narratologia sembrano non tener conto di una possibile estensione del concetto di personaggio in ambito teatrale; da questo punto di vista, la narratologia e gli studi strettamente teatrali sembrano due compartimenti stagni. Questa situazione è ben visibile, ad esempio, partendo da un dato puramente terminologico: da un lato, Styan parla di "interpreter and spokesmen" (1975: 141), mettendo in evidenza una funzione illustrativa dell'attore che interpreta il personaggio del testo drammatico (o letterario) dandogli voce e corpo. D'altra parte, però, introducendo la nozione di "*dramatic figure*" (1988: 160-165), Manfred Pfister mette in evidenza non la funzione illustrativa, bensì la natura più frammentaria, finzionale e artificiale del personaggio teatrale rispetto a quello romanzesco. Su questo punto, Pfister e Richardson concordano, in quanto la "dramatic representation by its very nature tends to complicate, enhance, or dissolve the unity of a character" (Richardson 1997: 95). Nonostante i tentativi fatti in questa direzione, Richardson conclude che "the larger critical community has yet to acknowledge the complexities of specifically theatrical representation" (1997: 94).

Per colmare parzialmente questa lacuna, e per mettere ulteriormente alla prova il modello liquido proposto, quest'ultima analisi sarà dedicata a una delle principali opere teatrali del secolo scorso: *Umarła Klasa*<sup>1</sup> [*La Classe Morta*, 1975] di Tadeusz Kantor<sup>2</sup> (1915–1990). Oltre a verificare il modello liquido, si cercherà anche di mettere

<sup>1</sup> Da quest'opera Andrzej Wajda ha tratto il film-documentario *Umarła klasa. Seans t. Kantora* (1976).

<sup>2</sup> Nato da madre cattolica e padre ebreo, Tadeusz Kantor esordisce alla regia nel 1937 con *La morte di Titangiles* di Maurice Maeterlinck. Già nel 1942 crea clandestinamente a Cracovia il "Teatr Niezależny" ["Teatro Indipendente"], per poi fondare, nel 1955, il gruppo "Cricot 2". Kantor elabora la sua poetica teatrale durante la seconda guerra mondiale e negli anni subito seguenti. I terribili avvenimenti storici di cui è stato testimone sono stati la causa principale per la determinazione del suo pensiero, che immancabilmente ruota attorno ai seguenti temi: la precarietà dell'esistenza, l'ossessivo permanere della memoria, l'intervento uniformante della morte, lo smarrirsi e ricomporsi dell'identità dell'individuo, l'invenzione di un particolare tipo di rapporto fra gli attori e gli oggetti. Per ulteriori approfondimenti

in evidenza la specificità e in un certo senso l'autonomia del personaggio teatrale rispetto a quello romanzesco, partendo proprio dalle note di regia che accompagnano la partitura dello spettacolo di Kantor. In questo modo, emergerà inoltre il carattere di drammatica rottura dell'esperienza kantoriana rispetto al teatro, nonché il suo aperto rifiuto delle regole di rappresentazione mimetica che rendono la sua produzione un caso perfetto di teatro *'unnatural'*.

La scelta di prediligere una produzione teatrale rispetto ad un romanzo in ambito polacco è dettata da una serie di motivi: anzitutto, per una logica di coerenza temporale; si ricorderà che le opere *'postmoderne'* prese in esame sono state pubblicate negli anni Settanta-Ottanta. Questo aspetto si lega poi alla particolare condizione che la Polonia si è trovata a vivere fino al 1989-1991; infatti, in seguito all'occupazione nazista (quindi dopo la morte di Bruno Schulz), vennero distrutte biblioteche e archivi; molti intellettuali polacchi vennero deportati, e così la Polonia passò a un regime socialista. La letteratura polacca fu caratterizzata da tendenze realistiche e didattiche, i temi trattati prediligevano la descrizione dell'attualità immediata e dello sviluppo dalla nuova società socialista. I primi segni di una volontà di autonomia in campo letterario si manifestano dopo il 1956, una frattura tra intellettuali e rappresentanti del regime che però si placa proprio verso gli anni Settanta. Perciò in questo periodo, e comunque fino all'apertura al dialogo avvenuta nel 1989, il romanzo polacco sembra *'fermarsi'* ad una rappresentazione mimetica della realtà, a causa del divieto di sperimentazione imposto dal regime. Se il romanzo vive un periodo di ripiego, lo stesso non accade per il teatro, che trova in Kantor l'esponente più originale ed innovativo. La commistione di esperienze artistiche, come i suoi celebri imballaggi e i dipinti, unitamente alla ripresa dei grandi *'classici'* polacchi, a partire dalla produzione di Bruno Schulz sino ai drammi di Stanisław Wyspiański (1869-1907) e di Stanisław Ignacy Witkiewicz, rendono possibile la creazione di un nuovo tipo di teatro che sconvolgerà la scena mondiale.

## **XI. 2. Genesi e caratteristiche di *Umarła Klasa***

Traendo profonda ispirazione dal racconto di Bruno Schulz *"Emeryt"* [*"Il Pensionato"*, 1937], Kantor crea il suo nuovo, e più noto spettacolo *Umarła Klasa*, ricorrendo anche all'*assemblaggio* di brani presi da una *pièce* di Witkiewicz, *Tumor*

---

sulla vita di Kantor vedi Chrobak (2002). In Kantor (1991), invece, si possono trovare i testi (in traduzione) delle sue famose lezioni di Avignone.

Una testimonianza diretta del lavoro con Kantor dal punto di vista dell'attore si può trovare in Valoriani (2002) e in Arpini (2002), in cui gli autori descrivono le loro esperienze in occasione del soggiorno italiano del regista (a Firenze).

*Mózgowicz* [*Tumore cervicale*, 1920]. Riassumere la rappresentazione è certamente difficoltoso, poiché non vi è *fabula*<sup>3</sup>; si tratta della messinscena di una dialettica tra presente e passato, fissata a livello musicale nel memorabile valzer macabro della morte, e sviluppata attraverso un gruppo di vecchi moribondi, che tentano di tornare sui banchi della loro vecchia scuola portandosi sulle spalle gli struggenti manichini di cera dei bambini che una volta sono stati.

Dal punto di vista della composizione dell'opera, i chiari riferimenti a Schulz e Witkiewicz testimoniano la volontà di ripresa, da parte del regista, del passato letterario e culturale polacco prebellico attraverso i suoi più grandi nomi; una pratica, questa, presente peraltro anche nel suo primo spettacolo del 1937, *La morte di Tintagiles* di Maurice Maeterlinck, dove sagome e marionette sono esplicitamente ispirate al mondo figurativo del Bauhaus, allo stile di Walter Gropius, di Moholy-Nagy e di Oskar Schlemmer. Queste costruzioni, mutate sostanzialmente dal dadaismo e dal cubismo, movimenti in cui la tecnica del '*collage*' era prediletta, impronteranno anche le successive produzioni del gruppo Cricot 2, fino all'ultimo spettacolo di Kantor, *Dziś Sąd Moje Urodziny* [*Oggi è il mio compleanno*, 1990]. In particolare quest'opera esplora e ripercorre il vissuto emotivo ed artistico di Tadeusz Kantor attraverso figure emblematiche come quella di Vsevolod Mejerchol'd, l'artista dell'avanguardia russa tradito dalla Rivoluzione, menzionando inoltre la pittrice scenografa polacca Maria Jarema ed il pittore Jonasz Stern. Nella pratica avanguardista, della quale lo stesso Kantor ha fatto parte nei primi anni della sua carriera, il regista deve aver apprezzato la volontà di rottura con il passato, nonché la tensione alla ricerca di nuove soluzioni tecniche e formali.

Tuttavia, similmente alla ricerca di Schulz, Kantor si rifà in questo spettacolo ad un passato ancor più remoto, che può essere identificato nella figura classica di Ulisse. Già nel 1944, con il suo 'Teatro Clandestino', mette in scena *Powrót Odysa* [*Il ritorno di Ulisse*, 1907] di Wyspiański, ambientandolo in una stanza di un palazzo quasi diroccato dai bombardamenti, fra vecchie assi, ruote di carro e cavalletti da muratore. Il protagonista appare in mezzo alle macerie indossando una divisa lisa e infangata come quella dei tanti soldati dispersi o sbandati che si aggirano in quei giorni per il paese; Ulisse/Odisseo simboleggia dunque il ritorno da una terra incredibilmente lontana.

---

<sup>3</sup> Al contrario, Kantor cerca in tutti i modi di distruggere questo concetto. Come si vedrà, i personaggi reciteranno, oltre al proprio, anche altri ruoli per raggiungere un effetto di "programowe bagatelizowanie fabuły" (2004: 161. Trad. It.: "svilimento programmatico della fabula", 2003: 182).

In “L’inglorioso passaggio dal mondo dei morti al mondo dei vivi”<sup>4</sup>, Kantor scrive: “nelle note di regia scrissi per mio uso personale la seguente breve frase: ‘Odisseo deve tornare veramente’... Il senso di questa frase mi impegna ancora oggi” (2003: 12). Ed è proprio riflettendo su questa figura che Kantor costruisce l’impalcatura per i personaggi della sua classe; la frase significava “né più né meno – la necessità di trovare un ‘passaggio’ dall’ ‘altro’ mondo ‘al nostro, qui’. Dalla condizione della morte alla condizione della vita” (2003: 12). I personaggi della classe morta saranno dunque né vivi né morti, sono figure-limite sulla soglia di due mondi apparentemente non comunicanti. Odisseo è tornato da una terra ben più lontana di quanto si pensi:

[f]aceva anche e soprattutto ritorno ‘dall’oltretomba’, dal regno dei morti, dall’ ‘altro mondo’, alla sfera della vita, alla terra dei vivi, di noi stessi. Nella mia idea di teatro, Odisseo che ritorna divenne quindi il *precedente* e il *prototipo*<sup>5</sup> di tutti i miei personaggi successivi. Sono moltissimi. Un intero corteo. Tratti da molte *pièces* e drammi. Dalle contrade della *Finzione*. Erano tutti ‘morti’, e tutti facevano ritorno al mondo dei vivi, al nostro mondo, al tempo presente. La contraddizione: *morte-vita* corrispondeva perfettamente all’opposizione *finzione-realtà* (Kantor 2003: 12).

Ulisse diventa dunque il *prototipo* dei personaggi kantoriani a partire dal suo capolavoro del 1975, una figura liminale capace di salti impossibili nel mondo reale. Kantor pone inoltre l’attenzione sul fatto che i suoi personaggi vengono anche tratti da drammi altrui, ammettendo un interesse specifico per l’*intertestualità* come caposaldo nella creazione del proprio *originale*. Questo ragionamento sul personaggio riassume anche il suo pensiero nei confronti della finzione e della realtà, che sarà rappresentata sul palco attraverso la dicotomia *morto-vivo*. Il teatro stesso è, secondo Kantor, “il luogo che rivela le tracce del ‘passaggio’ ‘dall’altra parte’ alla nostra vita” (2003: 13-14). Vita e morte sono due condizioni marginali, poste al limite dell’esperienza umana; si toccano pur non incontrandosi mai; “[n]arodziny i śmierć — dwa układy wzajemnie się objaśniające”<sup>6</sup> (2004: 82). Per questo motivo, il racconto di Schulz sul pensionato (ormai defunto) che decide di tornare a scuola, e dunque all’infanzia, deve esser stato di grande ispirazione per il regista. Per comprendere questo particolare tipo di teatro, sarà dunque necessario per lo spettatore identificare il personaggio come ‘morto’ e come prototipo per il vivo (l’attore), costantemente accompagnato da quella che Kantor

<sup>4</sup> Questo breve saggio non viene tradotto nella versione polacca qui consultata. Va precisato che le partiture polacche di *Umarła Klasa* ora in commercio sono compilate in base al manoscritto in possesso di Luigi Marinelli, dal quale è stata tratta anche la traduzione italiana qui utilizzata.

<sup>5</sup> Si usa qua il corsivo in luogo della scrittura ‘espansa’, che in polacco (e in russo) indica graficamente la stessa enfasi del corsivo.

<sup>6</sup> Trad. It.: “La nascita e la morte: due condizioni che si spiegano reciprocamente” (2003: 82).



chiama “escrescenza” (2003: 17), ovvero da un pupazzo di cera, personificazione concreta dell’infanzia che fu:

Ecco che il personaggio ‘morto’ (della finzione drammatica), quasi elevato, per il fatto stesso di esser morto, al ‘mausoleo dell’eternità’, ritrova il proprio ‘doppio’... vivo. Vivo però in maniera sospetta. Viene brutalmente ridotto a personaggio di tutti i giorni, insignificante, ‘basso’, a una qualche misera imitazione attraverso la quale riusciamo a scorgere soltanto tracce della grandezza del ‘prototipo’. E dell’eternità. Possiamo intravedere la grandezza morta solo attraverso una realtà viva, quotidiana, di genere inferiore (2003: 13).

Già da queste considerazioni preliminari, si avverte come il teatro proposto da Kantor, il cosiddetto ‘*teatr smierci*’<sup>7</sup> si contrapponga decisamente alle rappresentazioni di tipo convenzionale. Più precisamente, si può parlare di una vera e propria inversione dei valori: il regista sostiene infatti che

tutte le forme che hanno l’altissima ambizione di trovare l’affermazione della vita nel mondo detto ‘dell’aldilà’, stanno in OPPOSIZIONE alla vita, allo *status* e al codice della vita, costituiscono un’*inversione* della vita e perciò, in base alle categorie della vita, risultano *scandalose* e scioccanti. Per questo il mio Teatro ‘zero’ (1963) fu un teatro di fenomeni e stati ‘sottozero’, ‘col segno meno’, vòlti al vuoto, alla banalità, alla nullità e ai valori ‘bassi’” (2003: 15).

Sarà proprio per questi motivi che Kantor rifiuterà un tipo di teatro tradizionale; è sua ferma convinzione che “żadne postępowanie sceniczne typu „ilustracyjnego” nie jest w stanie być odpowiednikiem siły zawartej w danej sytuacji wyrażonej strukturą tekstu. Gra aktorska oparta na tej konwencji jest dzisiaj naiwną i prymitywną”<sup>8</sup> (2004: 171). Al contrario, l’arte di Kantor è tesa verso la direzione opposta; il regista sente la necessità “pójścia dalej, poza dotychczasowe doświadczenia, znalezienia nowej struktury spektaklu, w której stosunki między preegzystującą sztuką a treścią spektaklu układałyby się na korzyść autonomii dzieła teatralnego”<sup>9</sup> (2004: 158). Non sorprende dunque che in questo spettacolo il personaggio sarà radicalmente diverso rispetto alle rappresentazioni tradizionali.

<sup>7</sup> Trad. It.: “teatro della morte”.

<sup>8</sup> Trad. It.: “nessun procedimento scenico di tipo ‘illustrativo’ sia in grado di rappresentare l’equivalente della forza racchiusa in una certa situazione espressa dalla struttura del testo stesso. La recitazione degli attori basata su tale convenzione oggi appare ingenua e dozzinale” (2003: 195).

<sup>9</sup> Trad. It.: “di andare oltre, oltre le esperienze avute fino ad allora; di trovare una nuova struttura di rappresentazione nella quale i rapporti tra il testo preesistente e il contenuto dello spettacolo andassero a vantaggio dell’autonomia dell’opera teatrale” (2003: 177).

### XI. 3. I 'nomi' dei personaggi

Come si può notare dal programma di sala della prima rappresentazione (in appendice), in *Umarła Klasa* i personaggi non hanno un vero e proprio nome: sono contraddistinti in base ciò che li caratterizza nella rappresentazione. C'è anzitutto la 'Sprzątaczka', ovvero la donna delle pulizie, che svolge continuamente una serie di lavori perfettamente reali; "Ich daremność" sottolinea Kantor, "w rozpadającej się materii Umarłej Klasy ma jaskrawą, niemal cyrkową wymowę przemijania rzeczy"<sup>10</sup> (2004: 33). La donna delle pulizie è legata non soltanto alla *funzione* racchiusa nel 'nome', ovvero al rassettare e pulire lo spazio della classe, ma riveste anche, in un certo senso simbolico, il ruolo della morte che inesorabilmente livella tutto. Sarà infatti lei ad uccidere gli anziani scolari e a 'far pulizia del vecchio'. Questa figura viene anche caricata di un'importante valenza storica: nella prima scena in cui entra in azione, legge ad alta voce un giornale del 1914 in cui si parla della prima guerra mondiale e dell'occupazione austriaca in Polonia: anche in questa occasione storica la morte, implacabile, ha livellato differenze e conflitti. C'è poi il 'Pedel', il Bidello, personaggio comunemente associato alla fase scolare, e una 'Kobieta za Oknem' (la Donna Dietro la Finestra), la cui sostanziale impotenza, simboleggiata attraverso questo stare dietro ad una finestra, si manifesta attraverso commenti malevoli e velenosi nei confronti degli altri personaggi. In quest'ultimo caso, il 'nome' descrive la condizione nella quale il personaggio si trova di fatto intrappolato, nonché l'*oggetto* che costituisce la trappola. La classe è composta anche da un 'Staruszek w W-Cecie' (il Vecchietto al W.C.) che, proprio come dice il suo 'nome', passa la maggior parte del suo tempo al bagno, principalmente a contare soldi (probabilmente era il padrone di un negozio) e a prendersela con il suo Dio. Se questo personaggio è caratterizzato dal *luogo* principale in cui svolge le sue azioni, lo 'Staruszek z Rowerkiem' (il Vecchietto col Velocipede) è definito dall'*oggetto* che più ama, una vecchia bicicletta anch'essa vivido simbolo dei momenti spensierati d'infanzia. C'è poi la 'Prostytutka-Lunaticzka' (la Prostituta Sonnambula), definita attraverso la sua *professione*, e il 'Repetent-Roznosiciel Klepsydr' (il Ripetente-Distributore di Manifesti Funebri), anch'egli descritto attraverso il suo *gesto*: la distribuzione di manifesti funebri alla classe. Un altro alunno della classe è anche lo 'Staruszek Nieobecny z Pierwszej Ławki', il Vecchietto Assente del Primo Banco, secondo Kantor "dotknięty najbardziej śmiercią"<sup>11</sup> (2004: 50). Il suo personaggio sembra essere speculare a quello dello 'Staruszek Nieobecny z Ostatniej Ławki' (Il

<sup>10</sup> Trad. It.: "La loro inutilità, nella materia in decomposizione della Classe morta, ha in sé l'eloquenza vistosa, quasi da circo, della caducità delle cose" (2003: 20).

<sup>11</sup> Trad. It.: "maggiormente colpito dalla morte" (2003: 31).

Vecchietto Assente dell'Ultimo Banco). Ci sono anche i due studenti 'siamesi', il 'Staruszek z Sobowtórem' (Vecchietto col Sosia) e il suo 'Sobowtór' (Sosia), definiti dalla loro 'specularità' fisica che non mancano di sfruttare per mettere in atto divertenti scherzi, come avviene nella scena della lezione su Salomone, 'Lekcja Salomon'. Si ricorderanno anche lo 'Staruszek Głuchy' (il Vecchietto Sordo), lo 'Staruszek Podofilemiak' (il Vecchietto Podofilo) e, infine, la 'Kobieta z Mechaniczną Kołyską' (la Donna con la Culla Meccanica), una figura spesso oggetto degli scherzi dei compagni di classe. La natura di questi scherzi, gratuiti e originali al tempo stesso secondo Kantor è affine a quella dall'arte, che si distingue anch'essa per creatività e assoluta inefficacia sul piano vitale. Anche questo personaggio è caratterizzato da una serie di *oggetti*: anzitutto, una 'maszyna rodzinna' (macchina familiare) che, se attivata, provoca la divaricazione delle gambe, mettendo la donna in una posizione da partoriente; in seguito, le viene affiancata una culla meccanica, simile ad una piccola bara, che muove automaticamente due palline di legno, le quali producono un movimento secco, che ricorda un suono di morte.

Nessun personaggio in questo spettacolo ha un nome proprio; ciò crea un netto contrasto con la scena "Wypominiki" (Commemorazioni), quando gli alunni della classe pronunciano un lungo elenco di nomi di persone morte tratti da registri parrocchiali, dal censimento e dagli elenchi telefonici. Come si vedrà più avanti, la ripetizione in una sorta di lamentosa litania svolge una duplice funzione nel teatro di Kantor: se da un lato sembra svuotare di senso le parole, dall'altro è analoga ad una sorta di rievocazione delle anime dall'aldilà. Giustamente il regista sottolinea che in questa scena si è "zmiennych i niespodziewanych wydarzeń, że są świadkami czegoś, co nie da się ująć w kategoriach życiowych, czegoś, co przeczuwamy jako *kontinuum*, dostępne jedynie przez kondycję śmierci...."<sup>12</sup> (2004: 141-142). Kantor mette significativamente in corrispondenza il concetto di liquidità e di morte, unica condizione attraverso la quale si può comprendere l'operazione descritta in questa scena. I nomi elencati sono per lo più nomignoli o nomi parlanti; che devono aver posto non poche difficoltà a livello traduttivo; basti pensare ad esempio a Basia Wyporek (Cettina Cicoria) o Józek Wrona (Peppino Cornacchione), Witek Żądło (Vituzzo Acquafredda). Paradossalmente, il nome di questi morti, semplicemente evocati sul palco, sembra acquistare uno spessore del tutto differente rispetto agli alunni della classe che, essendo al contrario privi di un vero e proprio nome, paiono maggiormente piatti, e intercambiabili con altre figure.

<sup>12</sup> Trad. It.: "eventi mutevoli e inattesi testimoni di qualcosa che non può essere compreso attraverso le categorie correnti, di qualcosa che presentiamo come un *continuum*, comprensibile solo attraverso la condizione della morte..." (2003: 154).

Il fatto che nessun personaggio della *Classe Morta* sia contraddistinto da un nome ben preciso diventa particolarmente significativo quando questi stessi personaggi si ritrovano a recitare ruoli appartenenti ad un altro dramma, il, *Tumor Mózgowicz* di Witkiewicz.

#### XI. 4. Artificialità e intertestualità

Nell' *'Ostrzeżenia'* (Avvertenza) allo spettacolo, il regista mette in guardia il pubblico sulla natura dei suoi personaggi, tutt'altro che ordinari, mettendone a nudo la loro caratteristica principale: l'artificialità, intesa come costruzione complessa nella quale vengono assemblati diversi elementi eterogenei. Essi andranno infatti interpretati come una sorta di collage di diverse parti, a partire dai manichini che, come si vedrà, costituiscono un tratto di fondamentale importanza per la costruzione del personaggio. Viene inoltre messo in risalto il fatto che i personaggi potranno interpretare 'meccanicamente' altri ruoli, ruoli estrapolati da diversi universi finzionali:

Postacie UMARŁEJ KLASY nie są indywiduami jednoznacznymi. Jakby sklecone i zszywane z różnych części, z resztek dzieciństwa, przeżytych losów minionego życia (nie zawsze chlubnego), ze swoich marzeń namiętności — co chwila się rozpadają i przekształcają, w tym ruchu i teatralnym żywiole zmierzając nieubłaganie do swej końcowej formy, stygnącej szybko i nieodwołalnie, mającej zamknąć w sobie całe szczęście i cały ból, CAŁĄ PAMIĘĆ UMARŁEJ KLASY! W pośpiechu czyni się ostatnie przygotowania do Wielkiej Gry z PUSTKĄ. A ponieważ wszystko dzieje się w teatrze — postacie Umarłej Klasy, przestrzegając lojalnie reguł teatralnego rytuału, podejmują jakieś role jakiejś sztuki, ale nie wydają się przywiązywać do nich zbyt dużej wagi, robią to jakby automatycznie, z powszechnie stosowanego nawyku, odnosimy nawet wrażenie, jakby ostentacyjnie nie przyznawali się do nich, jakby tylko powtarzali cudze zdania i czynności, porzucają je łatwo i bez skrpułów; role te jakby źle nauczone rozpadają się co chwilę, tworzą się poważne luki, brak wielu fragmentów, jesteśmy zdani na domysły i przeczucia; być może żadna sztuka nie jest grana, a jeśli coś tam usiłuje się tworzyć, to jest to mało ważne wobec GRY, która naprawdę się toczy w tym TEATRZE ŚMIERCI! To tworzenie pozorów, niedbała prowizorka, tandetność, pobieżność, strzępy zdań, gasnące czynności, jakieś intonacje tylko, ta cała mistyfikacja, jakby się grało naprawdę jakąś sztukę, ta „daremność” jedynie one są w stanie sprawić, że danym nam będzie owo doznanie i odczucie Wielkiej Pustki i najdalszej granicy Śmierci. W sekwencji Seansu *Umarła klasa* zatytułowanej: *Konszachty z pustką* mieści się niedwuznacznie jądro teatralne tej Wielkiej Gry. Byłoby nierozsądną pedanterią bibliofila starać się znaleźć

owe brakujące fragmenty dla pełnej „wiedzy” o przedmiocie fabule sztuki. Byłby to najprostszyszy sposób zniszczenia tak ważnej sfery ODCZUCIA!<sup>13</sup> (2004: 32).

In diverse occasioni, infatti, gli attori smettono temporaneamente di recitare la parte assegnata ed entrano in nuovi ruoli. Ad esempio, durante la lezione su Salomone, il vecchietto con il velocipede diventa l'insegnante della classe. In quella stessa occasione l'attore, già Vecchietto con il Velocipede e insegnante, subisce un'ulteriore 'metamorfosi': l'interrogazione su Salomone che sta conducendo lo appassiona a tal punto da spingerlo ad impersonare un altro ruolo, quello del Re David: “zacznyna sam przedstawiać Dawida, wpada w dziwaczny trans, lamentuje, szlocha, publicznie w świątyni przed wiernymi udaje ból i rozpacz ojca po stracie syna, łapie się za głowę, zawodzi...”<sup>14</sup> (2004: 58). L'attore può dunque recitare diversi ruoli, assumendo diverse identità che in un certo senso convivono nella sua figura.

La situazione si complica ulteriormente quando gli attori iniziano a recitare contemporaneamente più ruoli<sup>15</sup>; ciò avviene nel momento in cui recitano alcune battute tratte dal dramma di Witkiewicz. Ciò avviene per la prima volta nella scena '*dalszy ciąg lekcji nocnej*' (la lezione notturna continua), in cui il vecchietto con il

<sup>13</sup> Trad. It.: “I personaggi della CLASSE MORTA non sono individui univoci. Quasi fossero imbastiti e incollati con parti diverse, con residui dell'infanzia, delle sorti vissute della loro vita passata (non sempre specchiata), coi loro sogni e le loro passioni, ad ogni istante si scompongono e si trasformano nella motilità dell'elemento teatrale, tendendo inesorabilmente alla propria forma definitiva, che si raffreddi rapidamente e irrevocabilmente e che rinchiuda in sé tutta la felicità e il dolore, TUTTA LA MEMORIA DELLA CLASSE MORTA! In fretta si fanno gli ultimi preparativi per il GRAN GIOCO COL VUOTO. Ma siccome tutto questo si svolge in teatro, i personaggi della CLASSE MORTA, osservando lealmente le norme del rito teatrale, assumono un qualche ruolo di qualche *pièce*, ma non sembrano attribuirvi un peso eccessivo, lo fanno come in modo automatico, per vecchia consuetudine; ci permettiamo perfino di supporre che, quasi ostentatamente, non vi si riconoscano, come se ripetessero solamente frasi e comportamenti altrui, per poi rigettarli con facilità e senza scrupoli; quei ruoli, come se fossero male imparati, si scompongono ad ogni istante, si creano delle gravi lacune, mancano molti brani, siamo costretti a far congetture e a intuire il resto; forse non viene nemmeno recitato alcun dramma, e se anche si tenta di costruire qualcosa, è ben poco importante di fronte a ciò che davvero si RAPPRESENTA in questo TEATRO DELLA MORTE! Questo modo di creare apparenze, negligente provvisorietà, dozzinalità, superficialità, questi brandelli di frasi, gesti che si estinguono subito, mere intenzioni, tutta questa mistificazione: come se davvero si recitasse un dramma, questa 'inutilità' – soltanto essi possono fare in modo di darci la percezione e la sensazione del GRANDE VUOTO e del confine ultimo della MORTE. Nella sequenza de *La classe morta* intitolata 'COLLUSIONI COL VUOTO' è racchiusa inequivocabilmente l'essenza teatrale di questo GRAN GIOCO. Sarebbe sciocca pedanteria da bibliofilo cercare di rinvenire i brani mancanti per una piena 'conoscenza' del soggetto e della trama della *pièce* (2003: 17-18).

<sup>14</sup> Trad. It.: “inizia lui stesso a rappresentare David, cade in una strana *trance*, geme, singhiozza, nel tempio presso i fedeli finge pubblicamente il dolore e la disperazione del padre per la perdita del figlio, si prende la testa fra le mani, si lamenta...” (2003: 48).

<sup>15</sup> Come avviene nella rappresentazione di Caryl Churchill *Cloud Nine*, ad esempio. Da un punto di vista opposto, si può anche citare l'opera di Handke *The Ride Across Lake Constance*, in cui otto attori sono presenti sul palco, ma non recitano alcun ruolo. Come ricorderà il regista, “[when the play is staged, the characters should bear the names of the actors playing the roles: the actors are and play themselves at one and the same time” (1976: 69). A questo proposito, Richardson osserva in maniera pertinente che “[t]hese personae are devoid of any mimetic or ideological component; they are merely articulated shapes positioned on a stage” (1997: 91).

velocipede “[m]ija STARUSZKA W W-Cecie. Jakby sobie z trudem przypominał jeszcze jedną swoją rolę życiową, tę ze sztuki Witkacego, Józefa, pańszczyźnianego chłopka admirującego swego genialnego syna TUMORA”<sup>16</sup> (2004: 66). Questo processo viene intensificato nella seconda metà dello spettacolo. Nelle sue note di regia del 1974, Kantor parla di un “*przeszczepu*”<sup>17</sup> (2004: 92):

Od początku musi być wiadomym, że w tej „strategii” nie chodzi o *przedstawianie*, o jakiś sceniczny, tak jak to robią wszystkie teatry konwencjonalne, przekaz całej zawartości i treści sztuki. Chodzi mi o wywołanie wrażenia, że STARUSZKOWIE, postacie *Umarłej klasy*, jaskrawo i bezlitośnie określili swoją przeszłością i swymi losami — zostali jakby „zaprogramowani” treścią sztuki *Tumor Mózgowicz*<sup>18</sup> (2004: 92).

L’operazione, spiega Kantor, è decisamente singolare nel panorama teatrale contemporaneo. Questa ‘fusione’ di due *media* differenti, che avviene attraverso il ‘filtro’ del personaggio e dell’attore, è un fatto di grande rilievo all’interno della poetica kantoriana. Scrive ancora il regista nelle note:

Tak wygląda to spotkanie dwu rzeczywistości: jednej autonomicznej, wolnej, *realnej* (*Umarłej klasy*), i drugiej imaginacyjnej, fikcyjnej, stylistycznej struktury pisarskiej (sztuki). W tych niemal grzesznych i ciemnych operacjach, krzyżowaniach, próbach tworzenia nowych osobników — często postacie *Umarłej klasy* przyjmują wymiary większe, rozrastają się niebezpiecznie i chorobliwie, lub nabierają niuansów, komplikują się. I odwrotnie: wypadki, postacie sztuki pozbywają się szczegółów i okoliczności fabularnych, stają się bardziej abstrakcyjne, ogólne, nabierają brutalnej symboliki..... Realność *Umarłej klasy* nieustannie wplata się, *wślizguje się* w sferę sztuki i na odwrót (2004: 93)<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Trad. It.: “[s]orpassa il Vecchietto al W. C. È come se ricordasse confusamente un altro suo ruolo nella vita, quello del dramma di Witkiewicz; di Giuseppe, servo della gleba che ammira il proprio geniale figlio Neoplasio” (2003: 61).

<sup>17</sup> Trad. It.: “*trapianto*” (2003: 94).

<sup>18</sup> Trad. It.: “Da questo momento sulla realtà della *classe scolastica*, già delineata con chiarezza, si sovrappone in modo evidente l’*immaginaria*, ‘*inventata*’ sfera del dramma di Witkiewicz, *Neoplasio Cervelli*. Fin dall’inizio deve essere chiaro che in questa ‘strategia’ non si prende in considerazione la *rappresentazione*, la trasmissione scenica del contenuto e della trama del dramma, come usano fare tutti i teatri convenzionali. Ho in mente di creare la sensazione che i VECCHIETTI, i personaggi della *Classe morta*, intensamente e spietatamente segnati dal proprio passato e dai propri destini, siano stati come ‘programmati’ dalla trama del dramma *Neoplasio Cervelli*” (2003: 94).

<sup>19</sup> Trad. It.: “Avviene così un incontro di due realtà: una autonoma, libera, *reale* (della *Classe morta*) e l’altra fittizia, della struttura stilistica della scrittura (del dramma). In queste operazioni oscure e quasi peccaminose, in questi incroci, nel tentativo di creare nuovi individui, i personaggi della *Classe morta* spesso acquistano proporzioni maggiori, si sviluppano pericolosamente e morbosamente, oppure acquisiscono delle sfumature, si complicano. E viceversa: gli avvenimenti, i personaggi del dramma si scrollano di dosso i dettagli e circostanze della trama, diventano più astratti, generici, assumono una

Da queste parole, si comprende chiaramente l'importanza di questo 'gesto' del regista: l'amalgama tra finzione letteraria e realtà teatrale (del palcoscenico) porta come risultato diretto la creazione di un nuovo tipo di personaggio. La caratterizzazione intertestuale, inoltre, non è univoca, ma agisce in due direzioni: trasforma il personaggio teatrale così come quello del dramma.

Da questo punto in poi si formeranno diverse 'coppie'<sup>20</sup>, minuziosamente studiate da Kantor, come dimostrano le *Próby - Spotkania Postaci* (Prove- Incontri di Personaggi), in cui i personaggi dello spettacolo vengono comparati a quelli del dramma witkiewicziano (2004: 93-95). Si noterà dalla partitura e dagli appunti del regista che per certi versi essi si somigliano, ma sotto altri punti di vista sono differenti; queste divergenze vengono sfruttate al massimo per quanto riguarda la caratterizzazione dal punto di vista teatrale, che diventa ancor più ricca e sfaccettata.

Oltre a questi esempi, la caratterizzazione intertestuale del personaggio 'artificiale' avviene anche attraverso altre soluzioni formali. Nella scena *'dalszy ciąg lekcji nocnej'*, ad esempio, ogni attore pronuncia, in maniera meccanica e senza comprenderne il significato, una serie di frasi 'fatte' proferite da personaggi famosi: La prostituta-sonnambula, ad esempio, sussurra quasi in lacrime "Gallia est omnis divisa in partes tres" (2004: 71), evidentemente pronunciata da Cesare. In maniera indiretta, la frase richiama subito la personalità alla quale è associata, che a sua volta va a caratterizzare ulteriormente il personaggio. Come spesso avviene in Kantor, questo artificio apparentemente svuotato di senso mira a recuperare il passato; in seguito a questo cacofonico groviglio di espressioni, "Noc wypuszcza swoje groźne i ciemne zastępy. Z rejonów grozy i lęku wychylają się ZJAWY spychane w zapomnienie, bestie ludzkie, okaleczone i spotworniałe, spuszczone ze smyczy rygorów i dyscypliny..."<sup>21</sup> (2004: 72). Subito dopo, infatti, farà il suo ingresso per la prima volta il Soldato della Prima Guerra Mondiale (*'Żołnierz Z Pierwszej Wojny Światowej'*); nello spettacolo non farà altro che ripetere gli ultimi gesti compiuti in vita, movimenti di difesa contro l'assalto del nemico.

---

brutale simbolicità... La realtà della *Classe morta* si intreccia, *scivola* costantemente nella sfera del dramma e viceversa" (2003: 96).

<sup>20</sup> Gli abbinamenti saranno: Staruszek z rowerkiem-Józef (il Vecchietto col velocipede-Giuseppe); Staruszek w w-cecie-Tumor (il Vecchietto al W. C.- Neoplasio); Rozhulantyna-Kobieta Z Mechaniczną Kołyską (Sfrenatella-La Donna con la Culla Meccanica); Izia-Prostytutka Lunatyczka (Izia-La Prostituta Sonnambula); Alfred I Maurycy- Staruszek Z Sobowtórem I Sobowtór (Alfredo e Maurizio-Il Vecchietto con il Sosia e il Sosia). Il Vecchietto col Sosia reciterà anche la parte del Professor Green. Il vecchietto al W. C. interpreta il ruolo del funzionario segreto del dipartimento, mentre il vecchietto podofilo sarà Timor, Patakulo Junior.

<sup>21</sup> Trad. It.: "la Notte libera le sue terribili schiere nere. Dalle regioni dell'orrore e della paura sorgono gli SPIRITI gettati nel dimenticatoio, bestie umane, storpie e mostruose, sciolte dal guinzaglio degli obblighi e della disciplina..." (2003: 67).

## XI. 5. L'escrescenza impossibile del personaggio: il manichino

L'assenza di un personaggio che rappresenti specularmente una persona reale è resa manifesta non soltanto dagli elementi sin qui presi in esame, ovvero l'assenza di un nome proprio, il fatto di interpretare più ruoli in un'unica rappresentazione, e soprattutto il loro stato di morto o quasi. C'è anche un altro tratto che caratterizza profondamente le creazioni kantoriane: il senso di *'obcość'*<sup>22</sup>, estraneità. Kantor voleva creare un personaggio sostanzialmente estraneo, che fosse diviso dal pubblico da una "barriera nie do przebycia"<sup>23</sup> (2004: 47), ma che al contempo fosse "łudza,co podobny do nas, widzów..."<sup>24</sup> (2004: 47). Questa caratteristica, unitamente al legame indissolubile con la morte, è fondamentale: è proprio attraverso questi tratti che il personaggio kantoriano può 'trasformarsi' in opere d'arte. L'estraneità, infatti, li approssima ad oggetti, annullando "nic nieznaczącą w sztuce, biologiczną, organiczną i naturalistyczną żywość"<sup>25</sup> (2004: 169).

Per raggiungere il massimo livello di estraneità, Kantor ricorre all'inserimento del manichino come elemento costitutivo del personaggio teatrale, un oggetto che si situa a metà strada tra l'attore vivo e il morto, contraddistinto però in maniera evidente dalla morte e dall'elemento dell'artificialità. Nelle parole dell'autore, "Figura woskowa stała się kreaturą dotkniętą niewątpliwie znamieniem śmierci, sztuczną, pośrednią między umarłym a żywym aktorem..."<sup>26</sup> (2004: 47). Il regista inizia a pensare al manichino come soluzione formale per i suoi spettacoli già a partire dal 1967:

MANEKIN użyty przeze mnie w 1967 roku w Teatrze Cricot 2 (*Kurka wodna*) był po *Wiecznym Wędrowcu* i *Ambalażach Ludzkich* kolejną postacią, która się zjawiła w sposób naturalny w moich *Zbiorach* jako jeszcze jedno zjawisko zgodne z moim od dawna przekonaniem, że jedynie realność najniższej rangi, przedmioty najbiedniejsze i pozbawione prestiżu są zdolne ujawnić w dziele sztuki pełną swą przedmiotowość. Manekiny i Figury Woskowe egzystowały zawsze na peryferiach usankcjonowanej

<sup>22</sup> L'estraneità è un tratto distintivo dell'opera di Kantor. Ad esempio, nel suo happening intitolato *Hommage à Maria Jarema* del 1967 introdusse tra la folla di spettatori un *clochard* intento a segare assi di legno.

<sup>23</sup> Trad. It.: "barriera insormontabile" (2003: 26).

<sup>24</sup> Trad. It.: "illusoriamente simile a noi, spettatori..." (2003: 26).

<sup>25</sup> Trad. It.: "quella *vitalità* biologica, organica e naturalistica che nell'arte è del tutto insignificante" (2003: 191). Per questo motivo, alla fine dello spettacolo ci sarà una sequenza dedicata al 'lavaggio delle' salme. Un simile gesto, che rasenta la necrofilia pur rimanendo nell'ambito delle arcaiche usanze in ambito slavo e ugrofinnico, mirerà a ristabilire quel grado di estraneità che è andato perso poiché inevitabilmente sono subentrati dei legami tra i personaggi.

<sup>26</sup> Trad. It.: "La figura di cera divenne così una creatura segnata da un evidente marchio di morte, artificiale, a metà tra l'attore vivo e il morto" (2003: 26).



Kultury. Dalej nie miały już wstępu. Zajmowały miejsce w BUDACH JARMARCZNYCH, podejrzanych GABINETACH KUGLARSKICH, z dala od światowych przybytków sztuki, traktowane z góry jako KURIOZA przeznaczone gustom pospółstwa. Z tego właśnie powodu to one, a nie akademickie, muzealne kreacje sprawiły, że na mgnienie oka uchylała się zasłona. Mają również MANEKINY swoją stronę PRZEKROCZENIA. Egzystencja tych tworców, wykonanych na kształt człowieka, niemal „bezbożnie” w sposób niezalegalizowany, jest wynikiem procederu heretyckiego, objawem nowej, Ciemnej, Nocnej, Buntowniczej strony działalności ludzkiej, Przestępstwa i Śladu Śmierci jako źródła poznania<sup>27</sup> (2004: 17-18).

In questi oggetti, generalmente banditi dalla cultura ufficiale, da sempre guardati con sospetto, Kantor trova una poesia e una capacità sovversiva di altissimo livello. Nell'incredibile somiglianza con l'essere umano risiede il suo fascino più grande; la capacità di creare e trasmettere un'illusione di umanità si collega anche al suo rapporto con l'attore. Contrariamente a Craig, Kantor non vuole sostituire l'attore in scena con semplici manichini; essi però costituiranno un modello da seguire:

Nie sądzę, aby MANEKIN (lub FIGURA WOSKOWA) mógł zastąpić ŻYWEGO AKTORA jak to chciał Kleist i Craig. Byłoby to zbyt łatwe i naiwne. Staram się określić motywy i przeznaczenie tego niezwykłego tworu, który nagle pojawił się w moich myślach i ideach. Jego pojawienie zgadza się z moim przekonaniem coraz mocniejszym, że *ż y c i e* można wyrazić w sztuce jedynie przez *b r a k* życia, przez odwoływanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU. MANEKIN w moim teatrze ma stać się MODELEM, przez który przechodzi silne odczucie ŚMIERCI i kondycji UMARŁYCH. Modelem dla ŻYWEGO AKTORA<sup>28</sup> (2004: 18).

<sup>27</sup> Trad. It.: “Il manichino che ho usato nel 1967 al teatro Cricot 2 (*La Gallinella Acquatica*) era, dopo *l'Eterno Viaggiatore* e *Gli Imballaggi Umani* la figura successiva che è apparsa piuttosto naturalmente nelle mie Collezioni come un'altra istanza per illustrare la mia convinzione che solo la realtà del rango più basso, gli oggetti più poveri che hanno perso il loro prestigio sono capaci di rivelare in un'opera d'arte la loro piena oggettività. I manichini e le figure di cera sono sempre esistite alla periferia della Cultura ufficiale. Erano bandite dalla cerchia interna. Hanno trovato rifugio nelle TENDE DEI PARCHI DIVERTIMENTO, in sospette GALLERIE DI PRESTIGIATORI, lontano dai centri dell'arte mondiale. Erano trattati con disprezzo distante come STRANEZZE che si addicevano ad un gusto volgare. Proprio per questo motivo potevano, rispetto a pezzi accademici e da museo, portare a sollevare il velo in maniera improvvisa come la luce di un fulmine. Quei manichini hanno anche un loro aspetto TRASCENDENTE. L'esistenza di quegli oggetti fatti a immagine e somiglianza dell'uomo, illegalmente e senza il benestare di Dio, diventano in apparenza il risultato di un traffico eretico, il sintomo di un nuovo lato dell'attività umana Oscuro, Notturmo, Ribelle, un marchio di Crimine e impronta della Morte che agisce come la risorsa della nostra cognizione (2003).

<sup>28</sup> Trad. It.: “Al contrario di Kleist e Craig, io non credo che un MANICHINO (o una FIGURA DI CERA) può rimpiazzare un ATTORE VIVO. Sarebbe troppo facile e ingenuo. Sto cercando di dare un senso al senso e ai propositi di quell'oggetto inusuale, che è apparso improvvisamente nei miei pensieri e nelle mie idee. La sua apparizione è compatibile con la mia crescente convinzione che la vita può essere espressa nell'arte. Soltanto tramite l'assenza della vita, attraverso riferimenti alla MORTE, attraverso APPARENZE, attraverso il VUOTO e un MESSAGGIO muto. Il MANICHINO nel mio teatro deve diventare il MODELLO che

Il manichino non è soltanto un'entità separata dall'attore, ma fa anche parte del suo costume di scena; si ricorderà che gli alunni sono vestiti di nero, a lutto, ancor prima di esser morti, secondo la tradizione in uso nelle campagne. All'abito funebre il regista vorrebbe attaccare una *'wyrastają'* (escrescenza), o piuttosto una *'wrastają'* (concrenza) costituita dalla figura di cera rappresentante l'infanzia del personaggio, il bambino ormai morto che era in lui. Nelle note di regia del 1974 Kantor scrive a proposito dell'idea principale dello spettacolo, che ne costituisce anche la base:

“W pewnej szczęśliwej chwili wpadam na myśl połączyć aktorów, staruszków, którzy powracają do swojej klasy szkolnej, chcąc odnaleźć swoje dzieciństwo, z figurami woskowymi dzieci, ubranych w mundurki szkolne, połączyć dosłownie i na zawsze. [...] Później jednak dochodzę do wniosku, że Figury Woskowe dzieci muszą być samodzielne, ponieważ aktorzy nie mieliby swobody ruchów”<sup>29</sup> (2004: 51-52).

Per questioni legate al movimento degli attori questi manichini non saranno fissati al costume, bensì saranno autonomi, e portati dagli attori stessi. Naturalmente, il modo in cui questi manichini vengono portati cambierà di personaggio in personaggio; come si vede nelle prime scene dello spettacolo, alcuni sono aggrappati, altri invece sono tenuti in braccio dagli attori. Queste larve conservano nella loro materialità la memoria dell'infanzia, uccisa dalla maturità; in breve, fungono da deposito e da catalizzatore del ricordo<sup>30</sup>. L'insieme degli attori che interpretano il personaggio unitamente al manichino costituiscono quello che Kantor definisce un “potworny okaz antropologiczny”<sup>31</sup> (2004: 52). Significativamente, questa strana unione rende visibile sul palco la convivenza di due fasi della vita in un unico personaggio, cosa che nel mondo reale sarebbe impossibile. La possibilità di una simile coesistenza diventa cifra del teatro kantoriano; in *Crepino gli artisti* (Norimberga 1985), ad esempio, il carattere definitivo della creazione, personificato dallo scultore cinquecentesco Veit Stoss, viene

---

media un forte senso di MORTE e la condizione del MORTO. Deve essere il modello per l'ATTORE VIVENTE (2003:).

<sup>29</sup> Trad. It.: “A un certo punto mi viene in mente di congiungere gli attori, i vecchietti, che tornano alla loro aula scolastica desiderosi di ritrovare la propria infanzia, coi fantocci di cera dei bambini nelle loro divise scolastiche, congiungerli letteralmente e per sempre. [...] Alla fine giungo però alla conclusione che i Fantocci di Cera dei bambini debbano essere autonomi, perché gli attori non avrebbero libertà nei movimenti” (2003: 33).

<sup>30</sup> Anche i banchi di scuola vengono considerati come macchine della memoria (2003: 76). Il tema della memoria emerge anche in *Wielopole Wielopole* (1980), allestito a Firenze con un gruppo misto di attori italiani e polacchi, affronta con rara intensità emotiva le ricorrenti tracce di un passato dolorosamente familiare, intrecciando una sorta di incalzante visualizzazione dei meccanismi e degli effetti torturanti della memoria personale con immagini di strazio e di violenza della prima guerra mondiale. Per ulteriori approfondimenti su questo spettacolo, vedi Kantor (1981).

<sup>31</sup> Trad. It.: “mostruoso Esemplare Antropologico”(2003: 35).

contrapposto al lancinante frantumarsi dell'identità nelle diverse fasi della vita, concretizzata nell'allucinante coesistenza di un 'io in persona', di un 'io quando avevo sei anni' e di un 'io morente'.

Se il manichino costituisce per l'attore un modello, occorrerà prendere in considerazione il requisito della meccanicità, un elemento che avrà significative ripercussioni sulla scelta degli interpreti.

## XI. 6. Il movimento meccanizzato degli attori: assenza, ripetitività, linguaggio

Un presupposto irrinunciabile per Kantor<sup>32</sup> è che gli attori debbano essere anziani, "nad grobem"<sup>33</sup> (2004); per motivi fisiologici, il loro movimento sarà perciò diverso da quello di un attore più giovane o fisicamente più in forma<sup>34</sup>. In questo senso, sembrerebbero essere più adatti a riprodurre la rigidità del manichino:

Ruch podzielony jest wyraźnie, jak w mechanizmie manekinów, na oddzielne sekwencje, w rytmie zrywanym, skręt tułowia do pozycji frontalnej, wyprostowanie tułowia i głowy, opadnięcie na ławkę, przysunięcie dokładne tułowia do oparcia ławek, w końcu dosuwają się łokcie i ręce, twarze „gasną”, stają się kamienne i martwe<sup>35</sup> (2004: 49).

Il movimento dell'attore in più occasioni viene messo in parallelo con l'ingranaggio di un meccanismo; ad esempio, nella scena della lezione su Salomone, '*Lekcja Salomon*', il vecchietto con il velocipede "pęcznieje' od wewnątrz, coś tam się w nim zaczyna dziać, jak w starym zepsutym mechanizmie. Jakby nie mógł dłużej zapanować nad swoim organizmem i jego chorobliwymi tikami"<sup>36</sup> (2004: 53). La causa di questo subbuglio interno verrà resa nota pochi minuti dopo: l'attore dovrà 'mettere in secondo piano' il suo ruolo primario, andando a recitare un'altra parte, quella dell'insegnante della classe. Persino la Donna delle Pulizie, pur essendo rimasta immobile fino alla scena

<sup>32</sup> Come annota nella partitura, (2003: 81).

<sup>33</sup> Trad. It.: "sull'orlo della tomba" (2003: 81).

<sup>34</sup> Kantor motiva proprio in questi termini la rigidità del bidello: "ożywia się, podnosi się ze swego krzesła, prostuje, przychodzi mu to z widocznym trudem, być może nie działają sprawnie, na skutek starości, przeguby artykulacyjne lub zacina się zardzewiały mechanizm..." (2004: 90). Trad. It.: "improvvisamente si anima, si alza sulla sedia, si raddrizza, lo fa con evidente fatica, può darsi che le sue articolazioni non funzionino bene a causa della vecchiaia, o magari che si blocchi il suo meccanismo arrugginito..." (2003: 92).

<sup>35</sup> Trad. It.: "Il movimento è suddiviso nettamente, in sequenze distinte, come nel meccanismo dei manichini, a ritmo frammentato: torsione del busto alla posizione frontale, raddrizzamento del busto e della testa, appoggio sul banco, minuzioso avvicinamento del busto ai sedili dei banchi, alla fine i gomiti e le mani si accostano, i volti 'si spengono', impietriscono e rimangono come morti" (2003: 30).

<sup>36</sup> Trad. It.: "si gonfia' dall'interno, in lui sta avvenendo qualcosa, come in un vecchio meccanismo guasto. Quasi non potesse più dominare il suo organismo e i suoi tic morbosi" (2003: 42).

'Lekcja Wojenna Wyzwiska' (Lezione Bellica Insulti), una volta in azione compirà gesti monotoni e ripetitivi<sup>37</sup>, che conosce a memoria poiché parte del suo lavoro: si tratta di rassettare la classe, ma anche, nel suo significato simbolico, di uccidere gli alunni, mietendo la messe. In particolare, colpisce un commento di Kantor sul movimento improvviso di questa figura, che, attraverso questa sorta di 'metamorfosi', arriva a realizzare quello che è il 'sogno' dei manichini:

Jest to moment, o którym, gdyby mogły, marzyłyby wszystkie Figury Woskowe we wszystkich Iluzjonach. Ich pierwszym bowiem celem jest, jak wiadomo, przez haniebne oszustwo identyczności zwabić i zmylić („oszukać”) widza, który sądzi, że ma przed sobą żywą osobę. Drugim, kolejnym i bardziej perfidnym celem jest wywołanie odczucia śmierci i martwoty, w które nieustannie przemienia się życie. Trzecim nieosiągalnym zamiarem jest: jeszcze raz zmylić widza, zaskoczyć i przerazić nieludzką możliwością przejścia z kondycji śmierci do życia. Tę rolę spełniła właśnie SPRZĄTACZKA w chwili, gdy zaczęła się poruszać<sup>38</sup> (2004: 86).

La capacità di abbandonare uno stato inerte ha significativamente 'innalzato' la Donna delle Pulizie rispetto al livello degli altri personaggi, che altro non possono fare se non ripetere gli automatismi di un manichino. La Donna delle Pulizie, invece, lo *supera*, facendo un semplice gesto non consentito all'oggetto in questione.

I movimenti degli attori si fanno invece più fluidi nel momento in cui subentra il valzer '*Gdyby jeszcze raz wrócił dawny czas*' ('Se tornasse ancor il tempo che fu'), melodia che "będzie towarzyszył wszystkim złudzeniom, nadziejom i klęskom, garstce żałosnych Komediantów aż do końca spektaklu..."<sup>39</sup> (2004: 51). Il valzer sembra animare i vecchietti, che rivivono le speranze e le illusioni della loro gioventù, ma con il termine dell'intervento sonoro, i personaggi tornano a spegnersi, ritornando alla condizione di "*żałosnym wrakiem*"<sup>40</sup> (2004: 62).

I gesti meccanici, automatizzati degli attori sembrano alludere all'assenza di volontà dei personaggi, che come pappagalli imitano il loro modello. Un altro esempio di movimento meccanizzato, anch'esso svuotato di significato e ancor più vicino

<sup>37</sup> A questo proposito, si può ricordare anche la gestualità del bidello all'inizio della sequenza '*Gazeta Z 1914 Roku*' (Il Giornale del 1914).

<sup>38</sup> Trad. It.: "È il momento che sognerebbero tutte le Figure di Cera, in tutti i Musei delle cere, se potessero. Perché, come si sa, il loro primo scopo è attirare e illudere ('ingannare') o spettatore attraverso l'infame truffa dell'identità, facendogli credere di avere davanti una persona viva. Il secondo, e più subdolo, è suscitare l'impressione della morte e del torpore in cui costantemente si trasforma la vita. Il terzo scopo, irraggiungibile, è ingannare lo spettatore un'altra volta, sorprenderlo e attirarlo con l'inumana possibilità di passare dalla condizione della morte alla vita. Questo ruolo è stato appena assunto dalla Donna delle Pulizie, nel momento in cui ha cominciato a muoversi" (2003: 87).

<sup>39</sup> Trad. It.: "accompagnerà tutte le illusioni, le speranze e le sconfitte di questo manipolo di pietosi commedianti fino alla fine dello spettacolo" (2003: 33).

<sup>40</sup> Trad. It.: "pietosi *relitti*" (2003: 55).

all'esotico animale si può ritrovare nel linguaggio del personaggio. Spesso infatti gli attori si uniscono in coro a ripetere senza fine sequenze di nomi, come ad esempio i nomi delle donne amate da Salomone nella lezione a lui dedicata. Questa ripetizione si trasforma quasi in una litania ossessiva, che appiattisce il discorso, rendendo le parole un semplice guscio vuoto. Alla fine di quella stessa scena, viene recitato anche l'alfabeto, che, riprodotto in maniera meccanica, arriva a generare un lamento che sembra al contempo una ninna nanna<sup>41</sup>. Tuttavia, alla stregua di un rito cerimoniale, queste litanie che imprimono forza e movimento all'azione, possiedono il potere magico di rievocare il passato per i personaggi, come scrive Kantor stesso. La ripetizione "staje się rozpaczliwym i nadaremny przywoływaniem... Przez to nieustępliwe powtarzanie, nie do zniesienia, działające hipnotycznie — niemal ten czas przeszły, utracony i umarły przywraca dożycia"<sup>42</sup> (2004: 62). Ciò è evidente, ad esempio, nella scena 'lekcja nocna' (lezione notturna), in cui il vecchietto al W. C. si chiude nel gabinetto per contare senza fine. Ciò che si sente nello spettacolo sono frammenti di calcolo, una sequenza di numeri, anch'essa apparentemente senza senso; tuttavia, scrive Kantor, essi "wywołującej osoby i wypadki czasu przeszłego i już dokonanego, gdzie cała pamięć wybuchła koszmarem piekła i nostalgią raj"<sup>43</sup> (2004: 65).

Tra il 1972 e il 1975 Kantor riterrà di poter distruggere il contratto mimetico a teatro tramite l'uso della grammatica, che peraltro si presta perfettamente per il tema scolastico del suo spettacolo:

Zdanie posiadające znaczenie życiowe jest zarodkiem fabuły, narracji, która, jak wiadomo, wytworzyła w teatrze konwencję *przedstawiania* narratywnego i ilustrującego. Tę życiową strukturę pomawiałem o wszystko złe w teatrze i jak się tylko dało likwidowałem. Dlatego *rozbiór* (analityczny) zdania uznałem za świetny środek służący do niszczenia życiowej znaczeniowości, życiowych powiązań i konsekwencji. A w GRAMATYCE ujrzałem skuteczny środek artystyczny. [...] GRAMATYKA i jej pryncypialna funkcja okazuje się skutecznym środkiem do destrukcji życiowych znaczeń, sytuacji, fabuły, narracji i przedstawiania. Czyli destrukcja ILUZJI"<sup>44</sup> (2004: 73-74).

<sup>41</sup> Una situazione simile si verifica anche nella sequenza 'Lekcja „Prometeusz”' (Lezione Prometeo).

<sup>42</sup> Trad. It.: "si trasforma in una disperata e vana *evocazione*. Per questa intransigente ripetizione, insopportabile, ipnotica, quel tempo passato, perduto e morto torna quasi a vivere" (2003: 54).

<sup>43</sup> Trad. It.: "evocano le persone e i casi del tempo remoto e trapassato, dove tutta la memoria esplode con l'incubo dell'inferno e con la nostalgia del paradiso" (2003: 59).

<sup>44</sup> Trad. It.: "[p]oiché possiede un significato vitale, la frase è l'embrione della fabula, della narrazione, che, come sappiamo, ha creato in campo teatrale la convenzione della *rappresentazione* narrativa e illustrativa. Ho accusato questa struttura vitale di tutto il male del teatro e ho cercato di eliminarla in ogni modo. Perciò ho constatato che la *scomposizione* (analitica) della frase è un ottimo mezzo per la distruzione del significato vitale, dei rapporti vitali e di ciò che ne consegue. E nella GRAMMATICA ho individuato un efficace mezzo artistico. [...] La GRAMMATICA e la sua funzione principale si rivelano un mezzo efficace

È evidente l'intento distruttivo nei confronti di una rappresentazione mimetica; secondo Kantor, infatti, la causa della crisi del teatro novecentesco va ricercata proprio nel suo tentativo di tradurre o illustrare mimeticamente in uno spettacolo un romanzo, un dramma, o semplicemente la realtà. Il rinnovamento espressivo può essere conseguito, in questo caso, attraverso il linguaggio del personaggio, al quale l'attore presta la sua voce. Le battute dovranno essere ridotte al minimo indispensabile, ovvero ai singoli tempi e modi verbali, alle declinazioni e coniugazioni, fino ad arrivare persino a fonemi e morfemi. Per creare questo effetto Kantor si basa sullo studio del linguaggio infantile (2003: 104) di cui troviamo un esempio nella sequenza '*Kleksy Fonetyczne*'<sup>45</sup> (Scarabocchi Fonetici), dove gli alunni creano un proprio linguaggio primitivo inaccessibile agli adulti. Significativamente, i personaggi, nei ruoli del dramma di Witkiewicz continueranno a recitare come bambini, balbettando.

Al pari della frattura tra significante e significato attuata mediante questa articolazione frammentata di suoni, il volto stesso dell'attore viene concepito come sostanzialmente estraneo all'attore stesso: "twarz nie jest nasza, twarz należy do widzów... twarz bezbronna, narażona na wszystkie zniewagi i wszystkie doznania... pusta i obnażona, wyzywająca... tylko sama dla siebie i sama w sobie istniejąca — jak organ ludzkiego seksu..." (2004: 145)<sup>46</sup>. Conseguentemente la mimica facciale perde la sua convenzionalità per assomigliare sempre di più alla smorfia dei bambini., che proprio in virtù del loro nesso con il periodo infantile, costituisce una potente arma contro la serietà degli adulti e, soprattutto, "podważa rzekomą naturalność i budzącą zaufanie „prawdziwość” „dobrze ułożonej” twarzy, odbiera jej prawo do wyłącznego reprezentowania gatunku ludzkiego"<sup>47</sup> (2004: 79). La smorfia funge anche da specchio con il quale l'altro è costretto a confrontarsi: "MINA-WYKRZYWIENIE SIĘ jest zwierciadłem, w którym przeciwnik musi się przejrzeć. Mina wyraża wszelkie potworności natury, zboczenia, zezwierzęcenie, rozpustę, szaleństwo, bestialstwo, wszystkie żądze i podłości. Wystarczy się przejrzeć"<sup>48</sup> (2004: 80).

---

per la distruzione del significato vitale, delle situazioni, della fabula, della narrazione e della rappresentazione. Ovvero, la distruzione dell'ILLUSIONE" (2003: 69-70). A questo proposito, si potrebbe istituire un interessante confronto con la posizione di Bruno Schulz.

<sup>45</sup> Gli scarabocchi fonetici verranno utilizzati anche nella scena 'Dialog Erotyczny' (Dialogo Erotico) per rendere la differenza di linguaggio tra personaggi, impegnati nei ruoli del dramma di Witkiewicz.

<sup>46</sup> Come scrive in una nota di regia del 1974. Trad. It.: "il volto non è nostro, il volto appartiene agli spettatori... un volto indifeso, esposto a tutti gli insulti e a tutte le sensazioni... vuoto e nudo, provocante... esistente solo in sé e per sé: come l'organo sessuale umano..." (2003: 163).

<sup>47</sup> Trad. It.: "insidia la cosiddetta 'naturalzza' e 'verità' di un viso 'ammodo' che ispira fiducia, lo priva del diritto a una rappresentazione unica della specie umana [...]" (2003: 78).

<sup>48</sup> Trad. It.: "LA SMORFIA-LA DEFORMAZIONE DEL VOLTO è lo specchio in cui l'avversario deve riflettersi. La smorfia esprime ogni mostruosità, ogni deviazione e abbruttimento, dissolutezza, pazzia, bestialità, ogni avidità e bassezza. Basta riflettersi" (2003: 78).

## XI. 7. Spazio e gestualità: la posizione dell'attore

La gestualità dell'attore perde di 'umanità', diventando '*unnatural*', anche in relazione allo *spazio* in cui avviene. Nelle sue note di regia scritte a Cracovia nel 1974 Kantor appunta:

[c]zynności kiedyś w życiu realne i zwyczajne plasować w przestrzeni „skurczonej” i kompletnie nieodpowiadającej tym czynnościom, w biednej izbie szkolnej, w ławkach i wokół ławek. ...początkowo czynności te mają logikę życiową, stopniowo ją tracą, stają się niezrozumiałe, pozbawione sensu i motywów życiowych, wywołują kompletnie NIEUSPRAWIEDLIWIONE reakcje takie jak: GNIEW, ŚMIECH, ROZPACZ, STRACH, OKRUCIEŃSTWO. ...Wszystko naraz staje się zagmatwane i niewytłumaczone...<sup>49</sup> (2004: 63).

All'interno dello spazio scenico, l'attore si può trovare al centro del palco; se però al centro della scena inizia a comportarsi in maniera anormale, il pubblico considererà le sue azioni come una rappresentazione. Secondo Kantor, però, se l'attore viene messo in un angolo si crea automaticamente una barriera di estraneità: “Widz straci ze swojego ‘naturalnego’ pola widzenia coś, co miało mu być wedle zwyczaju ‘przedstawiane’<sup>50</sup> (2004: 48). L'angolo può quindi considerarsi come una posizione ‘innaturale’ per l'azione dell'attore, che diventerà “kompletnie samodzielny i samowystarczalny! Niewymagającego obecności widza...”<sup>51</sup> (2004: 48). In questo senso, l'arte di Kantor sembra non considerare l'elemento comunicativo come una delle priorità.

## XI. 8. Assenza e gesto impossibile: la morte

Nella scena iniziale dello spettacolo, gli alunni sono posizionati nei banchi immobili in una posizione fissa, simili al figure di cera, dunque rassomiglianti a quei manichini che ne costituiscono l'immane crescita. Come scrive Kantor nella

<sup>49</sup> Trad. It.: “[p]osizionare le azioni di una vita un tempo reale e normale nello spazio ‘contratto’ e per nulla corrispondente a tali azioni della povera aula scolastica, fra i banchi e intorno ai banchi. ... all'inizio queste azioni hanno una logica vitale, gradualmente la perdono, diventano incomprensibili, senza senso e prive di motivi vitali, provocano reazioni assolutamente INGIUSTIFICATE come: RABBIA RISO DISPERAZIONE PAURA CRUDELTÀ ...d'un tratto tutto si fa confuso e inspiegabile...”(2003: 56).

<sup>50</sup> Trad. It.: “[l]o spettatore perde dal suo ‘naturale’ punto di vista qualcosa che secondo l'uso doveva essere ‘rappresentato’” (2003: 27).

<sup>51</sup> Trad. It.: “del tutto indipendente e autonoma, che non richiede la presenza dello spettatore...” (2003: 28).

sua partitura, “W ławkach, w różnych pozycjach stoją lub siedzą aktorzy-staruszkowie, patrzą wprost na tłum wchodzących widzów, w bezruchu, raczej FIGURY WOSKOWE, w mistrzowski sposób upodobnione do żywych ludzi”<sup>52</sup> (2004: 48). I personaggi devono essere “jak UMARLI”<sup>53</sup> (2004: 49), e anzi, “winno wytworzyć się uczucie p r z e d z i a ł u, dwuznaczne: równocześnie odpychające i przyciągające, przez straszliwe trwanie tego bezruchu nieludzkiego”<sup>54</sup> (2004: 49).

A metà dello spettacolo, nella scena ‘*Entrée Sprzątaczkismierci Wielkie Sprzątanie czyli Cyrkowa Próba Śmierci*’ (Entrée della Donna delle Pulizie-Morte. Grandi Pulizie o Prova Circense della Morte), la Donna delle Pulizie, nella veste della Morte, uccide tutti i vecchietti, che sin dall’inizio venivano descritti come ormai moribondi. Questo fatto non interromperà la recitazione, perché gli attori, con i loro personaggi ormai defunti, torneranno sul palco e continueranno a recitare ancora per circa tre quarti d’ora. Un simile avvenimento, che infrange le norme naturali che regolano la realtà, è possibile tanto in prosa quanto a teatro. Tra le due realtà intercorre però una sostanziale differenza: l’attore. Infatti, mentre nella lettura di un romanzo i personaggi rimangono comunque astratti nella mente del lettore, lo spettatore a teatro vede materializzarsi in carne ed ossa questo genere di impossibilità fisica. Come giustamente nota Richardson, “the actor’s body can add substance” (1997: 95). Chiaramente, in quest’ultimo caso l’impatto risulterà amplificato, e questo, seguendo la logica di Kantor, serve a valorizzare ancor di più la vita. Secondo il regista, l’espressione che spiega meglio l’accaduto è “[j]ak gdyby nigdy nic” (2004: 108), “[c]ome se niente fosse stato” (2003: 113); con queste parole si vuole indicare il ritorno al ‘grado zero’ dell’espressione, e dunque il termine dell’illusione che ha preso vita sul palco. L’azione della Donna delle Pulizie-Morte riprenderà infatti nella sequenza ‘*Majówka*’ (La Gita Primavera): la morte viene inizialmente annunciata dalla Donna Dietro la Finestra attraverso l’invito alla gita primaverale, un discorso tratto dal dramma di Witkiewicz e proferito da un personaggio secondario, l’isterica Ballantina. Le parole del personaggio vogliono convincere gli alunni a fare una passeggiata, che si rivelerà poi macabra: come farfalle, potrebbero volare nei prati, ma sono ignare del fatto che i fiori non sono ancora sbocciati e quindi non troveranno nutrimento. L’orrore della morte presentato in questa breve storiella si concretizzerà quando la Donna delle Pulizie, spazientita, irrompe nella classe impegnata nel ‘gioco intorno al vuoto’. Uno ad uno, gli alunni della

<sup>52</sup> Trad. It.: “[n]ei banchi, in posizioni diverse, stanno in piedi o seduti gli attori-vecchietti, fissano la folla degli spettatori che sta entrando, immobili, come FIGURE DI CERA, magistralmente rassomigliati a degli esseri viventi” (2003: 29).

<sup>53</sup> Trad. It.: “come MORTI” (2003: 29).

<sup>54</sup> Trad. It.: “si deve creare la sensazione di una *separazione*, ambigua, al tempo stesso ripugnante e attraente, a causa della terribile durata di quell’immobilità disumana” (2003: 29).



classe finiranno in un buco nero convenzionalmente chiamato 'uscita'; detto altrimenti, i personaggi muoiono per una seconda volta. Dunque, ad una primo evento impossibile (il proseguimento della vita dopo la morte) ne segue un altro altrettanto impossibile: una seconda morte. Significativamente, l'azione livellatrice della Donna delle Pulizie-Morte viene accompagnata dal rumore sordo di due palline di legno dondolate in una culla meccanica che, proprio in virtù della propria 'meccanicità', si risolve in una metafora della morte:

Biednie sklecona KOŁYSKA, podobna do trumienki, monotonnie i bez przerwy porusza się, raz w jedną, raz w drugą stronę, nic z czułości macierzyńskiej w tym ponurym pudle poruszonym trybami mechanizmu, zamiast kwilenia niemowlęcia suchy stukot drewnianych, martwych kul, objających się o deski trumienne. Kostnica. (2004: 170)<sup>55</sup>.

In questo oggetto viene concretamente riassunto quello stretto legame che lega vita e morte, secondo il principio "że życie w sztuce objawia się przez brak życia (w pojęciu praktyki życiowej) i że atrapa jest dlatego właściwą w sztuce realnością"<sup>56</sup> (2004: 146), un principio che può essere posto alla base dell'intero teatro di Kantor, sin dalle sue origini con il 'Teatro Indipendente' (1963).

Nonostante il secondo intervento della Donna delle Pulizie, i personaggi della classe ritornano, e lo fanno in occasione delle 'Wypominiki' (Commemorazioni). Paradossalmente, in questa parte dello spettacolo ci si trova di fronte ad una situazione in cui dei morti 'richiamano' disperatamente altri morti, in un epos omerico che si fonde con l'umorismo plebeo. Soltanto verso la fine della *Classe Morta* gli anziani alunni cominceranno a morire per l'ennesima volta, ma la morte non sarà mai definitiva<sup>57</sup>: si assiste infatti ad un'accentuazione della ripetitività dei gesti, che porta i personaggi a compiere più volte la stessa azione, in questo caso morire. In seguito all'ultima (definitiva?) metamorfosi della Donna delle Pulizie in tenutaria di bordello, si chiuderà il sipario; ma il "TEATR AUTOMATÓW TRWA, wszyscy powtarzają swoje zatrzymane gesty, słowa, których nigdy nie dokończą, na zawsze w nich uwięzieni....."<sup>58</sup> (2004: 184).

<sup>55</sup> Trad. it.: "La CULLA fatta di povere stecche incollate fra loro, simile a una piccola bara, dondola con monotonia e pertinacia, da una parte e dall'altra; nessun affetto materno in questa lugubre scatola mossa dagli ingranaggi di un meccanismo; al posto del vagito del bimbo, il secco battito delle morte sfere di legno contro le assi del piccolo feretro. Obitorio" (2003: 192).

<sup>56</sup> Trad. It.: "secondo cui la vita si manifesta nell'arte attraverso la mancanza della vita stessa (nel senso della pratica di vita), e che in arte la vera realtà è la finzione [...]" (2003: 164).

<sup>57</sup> Si ricorderà che nel dramma di Witckiewicz *Kurka Wodna* [*La Gallinella Acquatica*, 1921], anch'esso ripreso dal gruppo Cricot 2 di Kantor nel 1965, la protagonista viene uccisa due volte.

<sup>58</sup> Trad. It.: "TEATRO DEGLI AUTOMI CONTINUA tutti ripetono i gesti interrotti, i discorsi che non concluderanno mai, in essi per sempre imprigionati..." (2003: 210).



## **CONCLUSIONI APERTE. PER UNA RI-DEFINIZIONE DEL PERSONAGGIO.**

### **1. Riflessioni sul modello di personaggio liquido**

Lo scopo della presente ricerca è stato quello di proporre un nuovo modello di personaggio, definito 'liquido', successivamente dimostrato attraverso l'analisi di una serie di testi in prosa e teatrali prodotti in contesti culturali differenti. L'esigenza di un nuovo paradigma per il personaggio è emersa chiaramente dalla rassegna sullo stato dell'arte in merito: i vari approcci presi in considerazione, che divergono sostanzialmente a causa dell'enfasi data all'elemento mimetico, non sono sembrati appropriati. Naturalmente, le letture mimetiche del personaggio hanno suscitato un certo interesse nel panorama narratologico, soprattutto negli ultimi anni con lo sviluppo degli orientamenti cognitivi. Tuttavia, non è del tutto corretto interpretare un personaggio considerandolo unicamente come una persona vera e propria: una simile obiezione, avanzata dagli strutturalisti, ha permesso di riportare l'attenzione sulla natura fondamentale testuale di questa entità. Gli approcci strutturalisti hanno tuttavia ridotto il personaggio al suo 'scheletro', dando unicamente risalto alle sue funzioni all'interno del testo. Persino gli approcci che definisco 'integrativi' non sono riusciti a mettere un punto fermo sulla questione. Come giustamente ha osservato Jannidis (2010), su questo aspetto la narratologia ha fornito modelli a maglie troppo larghe o troppo strette (quindi eccessivamente specifici e con scarsa applicabilità).

Proprio per reagire alla situazione essenzialmente stagnante dello studio sul personaggio, e per rispondere alla scarsa attenzione in ambito italiano per una formulazione strettamente narratologica della nozione, è stato concepito il modello 'liquido', richiamandosi al concetto di modernità liquida di Baumann (2000). Il modello 'liquido' può esser ricondotto all'approccio narratologico dell'*unnatural narrative theory*, un nuovo orientamento critico che si occupa proprio di studiare le narrazioni 'estreme', 'impossibili', nelle quali vengono sistematicamente violate le regole che governano il mondo reale. Questo nuovo paradigma è composto da quattro elementi primari: il *nome*, l'*artificialità*, l'*assenza* e il *gesto*. Come si noterà, non si tratta di funzioni o di caratteristiche riconducibili ad una lettura unicamente mimetica; sono stati scelti alcuni aspetti che possano essere *rappresentativi in senso ampio*.

La fondamentale caratteristica del modello consiste nella sua *flessibilità*: non a caso è stato definito 'liquido'. Come accade nella struttura molecolare dell'acqua, allo stato liquido e gassoso le molecole sono maggiormente libere, mentre allo stato solido (il

ghiaccio), la loro capacità di movimento è ridotta quasi a zero. Per questo motivo, l'applicazione del modello di personaggio qui proposto sarà particolarmente fruttuosa sia nel caso di narrazioni che presentano un alto grado di sperimentazione (se si vuole, 'anti-mimetiche'), sia in presenza di testi realisti. In questo senso, si può introdurre il concetto di *gradualità*: un personaggio può essere incluso all'interno del modello a seconda di un grado preciso.

Il primo elemento individuato, il nome, è un aspetto dal quale non si può prescindere; l'analisi testuale ha messo in evidenza situazioni in cui esso diventa particolarmente denso di significato, come ad esempio nel caso in cui un personaggio condivide nome e cognome con una persona famosa in carne ed ossa. Come si è potuto vedere, in questa simulazione di mimesi si nasconde una componente prevalente di 'unnaturalness'. Similmente a quanto avviene per il nome, anche l'artificialità del personaggio si realizza attraverso una caratterizzazione intertestuale. Questa peculiarità, particolarmente accentuata nelle narrazioni sperimentali, è in grado di evidenziare la natura sostanzialmente testuale del personaggio, esaltando le potenzialità della sua costruzione. Assenza e gesto sono anch'essi elementi che si riscontrano di frequente in un personaggio 'liquido'. In particolare, questi due aspetti mirano a mettere in luce il modo in cui questa figura trasgredisce le norme che regolano il mondo reale.

Nel caso delle narrazioni 'estreme', che rompono il contratto mimetico con la realtà, il personaggio sarà dunque decisamente 'liquido', se non addirittura 'gassoso', poiché gli elementi del modello saranno sfruttati al massimo delle loro potenzialità. Il nome del personaggio sarà ricco di nessi intertestuali, che a loro volta andranno ad arricchire la sua costruzione artificiale. L'assenza sarà nella sua forma piena (il personaggio è totalmente assente dalla scena; sappiamo della sua esistenza solamente perché altri personaggi si riferiscono a lui) e la gestualità sarà particolarmente libera da ogni vincolo: in questo senso, qualsiasi azione potrà essere plausibile nel mondo finzionale, poiché non si tiene conto dei paletti della logica e della possibilità fisica.

D'altra parte, però, in virtù della sua flessibilità e del concetto di gradualità, questo modello può essere applicato anche a narrazioni realiste dove gli elementi saranno più 'rigidi': i nomi avranno minor potenziale intertestuale, e anche l'artificialità del costruito risulterà meno evidente. L'assenza del personaggio nel tessuto narrativo sarà ridotta al minimo; nel qual caso, essa sarà comunque giustificata da una motivazione plausibile. Infine, la sua gestualità rientrerà sempre nei ranghi dell'ammissibile, e non ci saranno variazioni significative rispetto alla realtà.

Dal punto di vista applicativo, il modello liquido ha consentito la rilettura di un classico del postmoderno britannico, *Flaubert's Parrot* di Julian Barnes. Attraverso lo schema interpretativo proposto è stato possibile mettere in evidenza le già note

caratteristiche tipicamente postmoderne del romanzo, ponendo inoltre l'accento su una rappresentazione del personaggio essenzialmente 'anti-mimetica', e in ogni caso non conforme alla realtà<sup>1</sup>. L'analisi delle strategie narrative ha inoltre reso possibile un confronto con la poetica nabokoviana, con la quale si riscontrano importanti nessi e somiglianze.

L'esame delle tre opere di Vladimir Nabokov (*Sogljadataj /The Eye*, *The Real Life of Sebastian Knight*, *The Original of Laura*) non soltanto ha messo in luce l'utilità del modello, ma ha anche evidenziato come lo scrittore utilizzasse tecniche 'postmoderne' ben prima della nascita ufficiale del fenomeno (1930-1941 contro 1972). Questo dato può avere significative ripercussioni sulla teorizzazione stessa del postmoderno, che andrebbe ripensato, come suggerisce Bauman, in chiave liquida.

Alla stessa conclusione è possibile giungere anche attraverso l'analisi condotta sui testi dell'epoca sovietica. Il modello liquido si dimostra infatti particolarmente adatto per i romanzi e i brevi scritti dell'avanguardia Oberiu (anni Venti-Trenta); inoltre, si ravvisa un recupero di queste stesse strategie narrative da parte anzitutto di Nabokov che, pur emigrato nei mesi subito successivi alla Rivoluzione Russa, mantenne comunque i contatti con la vita culturale e letteraria nella madrepatria almeno fino ai primi anni Trenta, trovandosi prima a Berlino e poi a Parigi. In secondo luogo, queste tecniche sembrano esser state riprese anche da scrittori sovietici degli anni Settanta, *in primis* Andrej Bitov e Saša Sokolov. In particolare, nella complessa costruzione del personaggio di Sokolov, nel quale i confini sembrano davvero esser definitivamente cancellati nel linguaggio, si ravvisa un forte intento di recupero del passato, del modo di scrivere anticorusso, da contrapporre all'opprimente condizione culturale e di vita imposta dal realismo socialista.

Non va trascurata inoltre l'influenza 'del padre' Nabokov sugli scrittori sovietici di questo periodo, e in particolare sui due presi in esame, grazie alla circolazione clandestina in *samizdat* delle sue opere. Nel caso di Nabokov infatti, per usare le parole di Garzonio, si può parlare di un "ritorno in patria di quella tradizione letteraria che si era sentita non solo in esilio [*izgnanie*], ma anche in missione [*poslanie*]" (1999: 35).

Una situazione simile va segnalata anche nel caso della Polonia: l'applicazione del modello liquido ha dimostrato di poter dare risultati particolarmente interessanti nel caso di uno scrittore 'modernista' come Bruno Schulz. Anche l'analisi della partitura

---

<sup>1</sup> Dall'analisi si possono trarre conclusioni diametralmente opposte rispetto ad alcune letture accettate. Childs, ad esempio, sostiene che "[i]t is hard not to conclude that while Flaubert's Parrot is a metafictional text it is an anti-postmodernist novel in that its implied author believes in characterisation, causation, and other staples of fiction" (2011: 56). Il fatto di 'credere' nella caratterizzazione non è, a mio avviso, indice di 'anti-postmodernismo'; pare più sensato indagare sul *tipo* di caratterizzazione in atto. In ogni caso, Barnes non sembra mostrare particolare interesse verso una caratterizzazione mimetica in questo romanzo.

scenica dello spettacolo di Tadeusz Kantor *Umarła Klasa* ha rivelato l'utilità del modello liquido il quale, a sua volta, ha facilitato il confronto proficuo tra l'opera kantoriana e la poetica di Schulz. Sia in questo caso, sia che in quelli dell'area russo-sovietica visti sopra emerge dunque una volontà comune di recuperare il passato, nonché una gestualità irriverente degli autori che attraverso la loro arte, clandestina o 'andergraund', si oppongono alla dominante culturale socialista.

In sintesi, l'utilità di questo modello liquido sembrerebbe anzitutto quella di aver finalmente fornito una griglia di lettura adeguata per una serie di opere altamente sperimentali afferenti sia alla produzione postmoderna, che ad altre esperienze. Pur essendo stato tarato per una determinata tipologia di opere, il modello mostra anche una significativa flessibilità temporale, ne è stata infatti dimostrata l'utilità anche a livello diacronico. La flessibilità del modello è evidente anche dal punto di vista della sua applicabilità a diverse tipologie di personaggio: in definitiva, quando la struttura del personaggio si presenta rigida e le sue componenti sono meno libere di interagire con altre appartenenti a diversi mondi finzionali, ci si troverà di fronte ad un personaggio mimetico. Viceversa, man mano che questi elementi diventano più liberi, si verificano i fenomeni tipici della letteratura postmoderna.

Il tipo di personaggio che emerge dall'analisi condotta attraverso il modello liquido è indubbiamente 'anti-mimetico'; in alcuni casi si tratta persino di personaggi-ologrammi, che sembrano appiattiti nel linguaggio, ma che proprio grazie al modello 'liquido', possono rivelare la loro multi-dimensionalità. D'altro canto, i romanzi e i racconti sperimentali, e in particolar modo quelli 'postmoderni', sembrano rivelare uno spiccato desiderio di travalicare i limiti del possibile; non accontentandosi più di un personaggio tridimensionale e approdando perciò ad un personaggio estremamente sfaccettato, cubista se si vuole, le cui stratificazioni rivelano la sua fondamentale inconoscibilità e 'anti-mimeticità' che non lo priva peraltro di interesse. Come giustamente commenta Porter Abbott a proposito del teatro di Beckett "our leading exponent of the disintegration of the self [has] produced some of our most memorable characters" (1990: 85).

La scelta di una prospettiva comparata è stata di fondamentale importanza per una serie di motivi. Grazie ad un'ottica interculturale e interdisciplinare è stato possibile sottolineare la flessibilità del modello, che si è dimostrato in grado di fornire interessanti punti di riflessione su più fronti. Inoltre, ha reso possibile istituire un paragone tra l'ambito anglo-americano e slavo e, all'interno dell'ambito slavo, tra Unione Sovietica-Russia e Polonia. In questo caso, il modello liquido ha evidenziato la necessità di un ripensamento non solo della nozione di personaggio, ma anche del concetto di 'postmoderno'. Significativamente, secondo Possamai, per avere una visione

sufficientemente articolata del 'postmoderno' in ambito slavo "sarebbe [...] estremamente produttivo avviare un'analisi comparativa che prendesse in esame almeno alcune delle letterature dei paesi dell'ex-blocco" (2007: 301).

## 2. L'analisi del personaggio 'liquido': ulteriori implicazioni

La questione dei rapporti tra Russia e Occidente è decisamente nota alla cultura russa, come rileva Boris Grojs in "Поиск русской национальной идентичности": "[п]роблема 'Россия и Запад' является центральной для русской философской традиции, для русской литературы и, в целом, для русской культуры по меньшей мере с начала XIX века и до сего времени"<sup>2</sup> (1992: 52). In generale, si è sempre pensato ad un 'ritardo' della Russia nei confronti dei fenomeni culturali occidentali; un divario, questo, sottolineato anche da Possamai in merito alla diffusione del 'postmoderno' quando parla di "quell'ovvio e evidente ritardo rispetto al resto del mondo occidentale comune, con ogni probabilità, a tutti i paesi dell'ex blocco" (2007: 301). Tuttavia, in merito al problema della "consonanza tipologica"<sup>3</sup> del fenomeno 'postmoderno' tra due o più culture l'applicazione del modello liquido di personaggio consente di trarre una serie di importanti conclusioni.

Come è emerso dalla discussione sulla "nebulosa postmoderna"<sup>4</sup>, per quanto riguarda l'esperienza sovietica e russa bisogna tener conto di un certo numero di problemi. Anzitutto, come approcciarsi alla fase sovietica e al realismo socialista: si tratta di un blocco culturale così monolitico oppure la sua intima natura è ben più complessa? L'analisi sembra rivelare una natura ben più articolata di quanto sembri in apparenza. Come scrive Giaquinta a proposito di Charms,

[o]gni fenomeno ha in sé il fenomeno opposto. Ogni tesi ha in sé l'antitesi. Ciò che è infinito verso l'alto è infinito verso il basso. È la legge della simmetria, la legge dell'equilibrio. E se la direzione in un senso perdesse quella nell'altro senso si romperebbe l'equilibrio, e l'universo si capovolgerebbe (2011: 277).

Non a caso, la presente ricerca si è concentrata su autori che, usando la terminologia proposta da Garzonio, potrebbero essere considerati "emigrati interni" (1999: 33), "tenuto conto della loro esclusione dalla letteratura sovietica da parte dello *official'noe*

<sup>2</sup> Trad. It.: "La ricerca dell'identità nazionale russa" "Il problema della 'Russia e l'Occidente' è centrale per la tradizione filosofica russa, per la letteratura russa e, nel complesso, per la cultura russa almeno a partire dall'inizio del XIX secolo fino ad oggi".

<sup>3</sup> Termine introdotto da Garzonio, (1999: 18).

<sup>4</sup> Utilizzo qui la felice espressione di Amenta (2007).

*literaturovedenie* [letteraturologia ufficiale]" (1999: 33). Il problema della periodizzazione nasconde dunque una serie di questioni *en abyme*: per la definizione di postmoderno in Russia si dovrà anche tener conto della letteratura dell'emigrazione (ad esempio, Vladimir Nabokov), e della letteratura prodotta dai cosiddetti 'emigrati interni' (come Sasha Sokolov o gli Oberiu)<sup>5</sup>. Per questo motivo, secondo Garzonio, all'interno del 'postmoderno' russo bisognerebbe includere anche l'epoca sovietica:

Il postmoderno russo [...] ha evidenti radici non solo nel generale intertesto russo, ma anche in specifici fenomeni dell'epoca sovietica e in certe sue manifestazioni estreme sembra poter essere ricondotto al concetto del 'testo aperto' anticorusso. D'altra parte, proprio il postmoderno, per i suoi tratti narcisistici e di aleatorietà verbale (la combinazione casuale delle poesie-schede di biblioteca di Lev Rubinštejn), sembra staccarsi definitivamente da quell'approccio alla parola che caratterizza nella sua globalità l'esperienza letteraria russa. Non più la predestinazione o l'attesa salvifica, ma forse il caso guida la parola. E non è forse segno di questo travaglio della 'sacralità verbale', specifica dell'approccio simbolico alla lingua della cultura russa, non solo e non soltanto il passaggio all'inglese, pur con modalità diverse, di Vladimir Nabokov e Iosif Brodskij, quanto il trasferirsi della cultura verbale-letteraria russa contemporanea nel generale e globalizzato mercato senza confini dei media e dell'informatica, per il quale anche il 'sacro' alfabeto cirillico è solo un *optional*?" (Garzonio 1999: 36).

Occorre tuttavia puntualizzare questa riflessione: se è vero che durante il periodo sovietico è possibile riscontrare pratiche ascrivibili al postmoderno, non sempre queste sono legate ad un gesto irriverente nei confronti della 'sacra parola russa'. Piuttosto che una desacralizzazione della lingua, la poetica bitoviana, e in particolare quella di Sokolov, sembrerebbero puntare proprio alla direzione opposta. La discussione sul primo romanzo di Sokolov, ad esempio, ha messo in luce il sostrato 'religioso' che sottende l'opera. L'autore stesso, nell'intervista proposta in appendice, conferma questo interesse nei confronti della '*pletenie sloves*' ('intreccio delle parole'), procedimento tipico della cosiddetta 'seconda influenza slava meridionale', il cui scopo era purificare la lingua riportandola ad uno stato di splendore vicino a Dio (XIV sec. circa). Sembra concretizzarsi, nell'esperienza sokoloviana, quella frase pronunciata da Evgenij Zamjatin, "il futuro della letteratura russa è nel suo passato".

Chiaramente, le esperienze di Bitov e Sokolov erano isolate rispetto al *mainstream*; non a caso, Sokolov verrà sempre pubblicato oltreoceano dalla casa editrice *émigré* Ardis.

---

<sup>5</sup> In questo quadro non si inserisce Andrej Bitov poiché questo scrittore è riuscito abilmente a muoversi e ad essere pubblicato all'interno del sistema ufficiale.



Oltre ad aver descritto una tipologia di personaggio 'dissidente', l'analisi testuale compiuta attraverso il modello 'liquido' sembra aver avvalorato l'ipotesi secondo cui il 'postmoderno' si ponga come fenomeno di continuità rispetto al 'modernismo' in ambito russo e polacco, dunque slavo. Anche per questo motivo, pare più corretto riferirsi al fenomeno utilizzando la terminologia di Bauman, chiamandola quindi 'modernità liquida'. Anche Possamai si schiera in favore di una simile lettura:

Noterò per inciso che questa tendenza a non rompere con il passato diviene particolarmente sensibile nel primo postmodernismo russo che attua anzi un significativo recupero della tradizione modernista, brutalmente interrotta, all'interno dell'Unione Sovietica, all'inizio degli anni Trenta. Questa maggiore 'contiguità' al modernismo costituisce uno dei fattori di differenziazione tra il postmodernismo russo, almeno nella sua prima fase, e quello nordamericano ed europeo; ciò mi ha spinto ad adottare al proposito [...] il termine 'surmodernismo', coniato dall'antropologo francese Marc Augé (2004: 117).

Le avanguardie slave (russe e polacche) hanno costituito il fertile *humus* dal quale si svilupperanno successivamente le poetiche che caratterizzeranno il fenomeno espanso della modernità liquida. Altrettanto non si può dire delle esperienze angloamericane, dove non si ravvisa una volontà esplicita di ripresa delle pratiche 'moderniste'; semmai, il 'postmoderno' nasce in spirito di opposizione nei confronti del suo predecessore. In realtà, questo problema meriterebbe di essere ulteriormente approfondito poiché, come si è potuto evincere dall'analisi, dal punto di vista tecnico ci sono evidenti analogie.

In Russia e in Polonia si può dunque riscontrare un'operazione di recupero delle proprie radici, un senso di 'riallacciare il filo' della propria esperienza, drammaticamente interrotta dalla violenza della rivoluzione, paventata in particolar modo da Vaginov. Ma se per Vaginov questo cambiamento di assetto politico-culturale sembrava un punto di non ritorno, Sokolov e Bitov auspicano l'arrivo di un 'vento' talmente forte da spazzar via il regime per rimpiazzarlo con una nuova realtà, che può trovare come unico fondamento, non la base melmosa degli 'sterri' sovietici, ma le bizzarre quanto strutturate composizioni dell'avanguardia. In questo senso, nell'esperienza slava si può leggere un diverso uso del personaggio liquido: nel tentativo di sfruttare le potenzialità dell'onomastica e dell'intertestualità, creando zone ombrose di magnetica ambiguità, si va a riallacciare il vincolo con la tradizione precedente.

Ricorrendo ancora ad un'ottica comparata, un simile atteggiamento trova un importante parallelo nell'ambito delle scritture postcoloniali; cito un romanzo su tutti: *Midnight's Children* di Salman Rushdie. Qui i temi della proprietà culturale comune, del furto di identità, e del patrimonio di tutta la comunità sono centrali; vi è un tentativo di "individuare un rapporto diverso col patrimonio classico" (Albertazzi 1992: 34), ma anche una volontà di "riconsegnare il primato narrativo a categorie emarginate (donne, diversi, bambini)" (Albertazzi 1992: 34). Questo intento è ben visibile anche nei testi analizzati: abbiamo incontrato i 'diversi' protagonisti di Nabokov, personaggi che certo si comportano fuori dagli schemi; ci sono i bambini e gli eccentrici personaggi degli Oberiu; si ricorderà anche lo schizofrenico Ninfea di Sokolov, o il paranoico, visionario Leva. Sul versante polacco, invece, i racconti di Bruno Schulz avevano come protagonista un vecchio forse morto, 'eroe' che si ritroverà anche nella classe morta di Kantor. All'elenco proposto da Albertazzi, si potrebbe dunque aggiungere anche l'anziano e il malato di mente. A partire da questa semplice riflessione, sostenuta peraltro anche dall'analisi testuale qui proposta, non sembra azzardato riscontrare in ambito russo e polacco, in analogia con l'esperienza postcoloniale indiana, una "precisa presa di posizione sociale e politica. Se il romanzo suggerisce un modo di interpretare il mondo, riscrivere un'opera classica è rapportarne quella stessa interpretazione alla realtà contemporanea" (Albertazzi 1992: 34).

In questa zona dissidente russa, ma anche polacca, pare emergere una situazione quasi paradossale: si riscontra l'esigenza di una rappresentazione di stampo 'anti-mimetico' per descrivere quella realtà che non può essere più raccontata utilizzando le presunte tecniche 'mimetiche' del realismo socialista. Questo punto propone un'ulteriore questione, che invece accomuna le aree slava e anglo-americana: riprendendo la lezione di Earl Miner, si può osservare che questo tipo di 'anti-mimetismo' non è poi così radicale rispetto a quanto avviene, ad esempio, in Giappone. Una simile riflessione può portare a discutere la radice comune delle prime due poetiche rispetto a quanto avviene in Oriente. Il romanzo occidentale, sostiene Miner, è basato sul modello di teatro greco, mutuato successivamente in vario modo anche in area slava. In Giappone, invece, il romanzo trae le sue origini dalla lirica. Senza addentrarsi troppo in questioni che esulano lo scopo del presente studio, si noterà comunque che il modello liquido di personaggio qui proposto può avere significative implicazioni nella discussione dei più importanti nodi teorici ad oggi discussi, come ad esempio l'origine stessa del romanzo.

## BIBLIOGRAFIA

### Primaria

#### *Testi Analizzati*

- BARNES, J. (2009) *Flaubert's Parrot* [1984]. London: Vintage.
- BITOV, A. G. (1988) *La Casa di Puškin*. Trad. a cura di M. Crepax Rossetti. Milano: Serra e Riva.
- (2007) *Пушкинский Дом* [1978]. Moskva: Vagrius.
- BORGES, J. L. (1971) "El Espejo de Tinta" [1935]. In: *Historia Universal de la Infamia*. Madrid: Alianza; Buenos Aires: Emecé, pp. 126-131.
- (1984) "Lo specchio d'inchostro". In: *Tutte le Opere*, a cura di D. Porzio, Vol. I. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, pp. 511-514.
- CHARMS, D. (2010) *Проза и сценки. Пьесы. Стихотворения* [*Prosa e Scenette. Pièces. Poesie*]. Moskva: Eksmo.
- (2010a) *Собрание Сочинений в Двух Томах* [*Raccolta di Opere in Due Tomi*]. A cura di V. Vesterman, Moskva: AST e Zebra E.
- (2011a) *Собрание Сочинений В Трех Томах* [*Raccolta delle Opere in Tre Tomi*]. Sankt-Peterburg: Azbuka.
- (2011b) *Casi*. Traduzione it. A cura di R. Giaquinta. Milano: Adelphi.
- (2011c) *Disastri*. A cura di Paolo Nori. Milano: Marcos y Marcos.
- KANTOR, T. (2003) *La Classe Morta*. A cura di Luigi Marinelli e Silvia Parlagreco. Milano : Libri Scheiwiller.
- (2004) *Partytura: Umarła Klasa* [*La Classe Morta: Partitura*]. In: *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984* [*Il Teatro della Morte. Testi degli anni 1975-1984*]. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora. Kraków: Ossolineum.
- NABOKOV, V. (1978) *Соглядатай* [1930]. In: *Соглядатай*, Ann Arbor: Ardis.
- (1990) *Bend Sinister* [1947]. London: Vintage.
- (2000) *Look at the Harlequins!* [1974]. London: Vintage.
- (2001) *The Real Life of Sebastian Knight* [1941]. London: Penguin.
- (2005) *La vera vita di Sebastian Knight*. Milano: Adelphi.
- (2006) *L'occhio*. Milano: Adelphi.

- (2007) “Зеркало” [“Lo Specchio”, 1919]. In: *Собрание Сочинений* [Raccolta delle Opere]. Sankt-Peterburg: Dilja Klassika, p. 161.
- (2009) *The Original of Laura*. London: Penguin.
- (2010) *The Eye* [1965], London: Vintage.
- ODOEVSKIJ, V. (1992) *Fiabe Variopinte*. Trad. A cura di E. Magnanini. Venezia: Marsilio.
- (1996) *Пестрые Сказки* [1833]. Sankt-Peterburg: Nauka.
- SCHULZ, B. (2003) *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod klepsydra*. Krakow: Zielona Sowa.
- (2008) *Le Botteghe color cannella: tutti i racconti, gli inediti e i disegni*. Traduzioni di A. Vivanti Salmon, V. Verdiani e A. Zielinski; a cura e con uno scritto di Francesco M. Cataluccio. Torino: Einaudi.
- SOKOLOV, S. (2007) *Scuola per gli sciocchi*, trad. it. Margherita Crepax. Milano: Salani.
- (2009) *Школа Для Дураков* [*Scuola degli Sciocchi*, 1976]. In: *Школа Для Дураков. Между Собакой и Волком. Палисандрия. Эссе* [*Scuola Degli Sciocchi. Inter Canem et Lupum. Palissandreide. Saggi*]. Sankt-Peterburg: Azbuka Klassika.
- VAGINOV, K. (2008) *Труды и дни Свистонова* [*Le Opere e i Giorni di Svistonov*]. In: *Козлиная песнь. Романы. Стихотворения и Поэмы* [*Il Canto del Capro. Romanzi. Poesia e Poemi*]. Moskva: Eksmo, pp. 171-268.

\*\*\*

*Opere letterarie citate*

- (2004) *La Bibbia di Gerusalemme*. Bologna: Edizioni Dehoniane.
- BARNES, J. (1991) *Talking it over*. London: J. Cape.
- (1998) *England, England*. London: Vintage.
- (2005) *Arthur & George*. London: J. Cape.
- (2011) *The Sense of an Ending*. London: Jonathan Cape.
- BARTH, J. (1960) *The Sot-Weed Factor*. New York: Bantam books, 1969.
- (1968) *Lost in the Funhouse: fiction for print, tape, live voice*. New York: Bantam Books, 1969.
- BAUDELAIRE, C. (2001) *Mon cœur mis à nu* [1864]. Ed. A cura di C. Pichois. Genève: Droz, p. 6.
- BECKETT, S. (1958) *Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. New York: Grove.
- (1970) *Lessness*. London: Calder & Boyars.

- (1983) *Worstward Ho*. London: John Calder.
- BITOV, A. (2005) *Дворец Без Царя [Il Palazzo senza Zar]*. Sankt Peterburg: Čistyj List.
- BOCCACCIO, G. (1349-1351) *Decameron*. A cura e con introduzione di Mario Marti; note di Elena Ceva Valla. Milano: BUR, 2007.
- BRETTON, A. (1963) *Nadja*. Paris: Gallimard.
- BULGAKOV, M. A. *Собачье Сердце [Cuore di Cane, 1925]*. Trad. It. *Cuore di cane*, introduzione di A. M. Ripellino. Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 1990.
- BYRON (1818-1824) *Don Juan*. Edited by T. G. Steffan, E. Steffan and W. W. Pratt. London: Penguin books, 1977.
- CALVINO, I. (1979) *Se Una Notte D'inverno Un Viaggiatore*. Torino: Einaudi.
- CARLYLE, T. (1831) *Sartor Resartus*. London: Chapman and Hall.
- CARROLL, L. (1865) *Alice's Adventures in Wonderland*. In: *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass*. Chatham: Wordsworth Classics, 1993.
- (1871) *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*. In: *Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking-Glass*. Chatham: Wordsworth Classics, 1993.
- ČERNYŠEVSKIJ, N. G. (1863) *Что Делать?*. Trad. It.: *Che fare?*, a cura di Ignazio Ambrogio. Roma: Editori riuniti, 1977.
- CERVANTES, M. de (1605) *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Introduzione di Jorge Luis Borges; premessa al testo di Roberto Paoli; traduzione e note di Alfredo Giannini. Milano: Bur, 2007.
- DORFMAN, A. (1999) *La Nana y el Iceberg*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A.
- DOSTOEVSKIJ, F. M. (1846) *Двойник*. Trad. It. *Il Sosia*, a cura di Pietro Zveteremich. Milano: Garzanti, 2010.
- (1869) *Идиом [Idiota]*. Moskva: Ast -Ermak, 2004.
- FLAUBERT, G. (1877) "Un cœur simple". *Trois contes: Un Coeur simple*. Paris: Les Belles Lettres, 1957.
- FUENTES, C. (1993) *La muerte de Artemio Cruz*. Santiago del Chile: Andres Bello.
- GADDIS, W. (1955) *The Recognitions*. Trad. It. *Le perizie*, a cura di Vincenzo Mantovani. Milano: Mondadori, 1967.
- GHOSH, A. (2008) *Sea of Poppies: A Novel*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- (2005) *The Hungry Tide: A Novel*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt
- GOGOL', N. V. (1842) *Il cappotto*. Trad. e cura di C. Rebora. Milano: Feltrinelli, 2008.
- HAWKES, J. (1949) *The Cannibal*. New York: New Directions, 1962.
- HELON, H. (2010) *Oil on Water*. London: Penguin
- HOFFMANN, E. T. A. (1815) *Der Sandmann*. Trad. It. *L'Uomo della sabbia*, a cura di G. Bianchi. Milano: Rizzoli, 1950.

- HRABAL, B. (1965) *Ostře sledované vlaky*. Praga: CS.
- JOYCE, J. (1939) *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1975.
- LERMONTOV, M. J. (1840) *Герой нашего времени*. Trad. It.: *Un eroe del nostro tempo*, introduzione di S. Garzonio; traduzione di S. Garzonio e F. Gori. Milano: La biblioteca di Repubblica, 2004.
- LISPECTOR, C. (1990) *Agua viva*. Rio de Janeiro: Franciso Alves.
- MALLARMÉ, S. (2003) "L'heure qui sonne est sérieuse..." [1862]. *Œuvres complètes*, Vol. 2. Paris: Gallimard, p. 363.
- MARX, K., ENGELS, F. (1848) *Das Manifest der Kommunistischen Partei*, in *Werke*, 4, Dietz, Berlin (1962).
- NAВОКОВ, V. (1928) *Король, Дама, Валет [Re, Donna, Fante]*. Berlin.
- (1955) *Lolita*. New York: Putnam's.
- (1959) *Invitation to a Beheading* [1936]. New York: Putnam's Sons.
- (1962) *Pale Fire*. Harmondsworth: Penguin Books, 2010.
- (1969) *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. New York: McGraw-Hill.
- (1972) *Transparent Things*. New York: McGraw-Hill.
- (1975) *Дар [Il Dono]*. Ann Arbor: Ardis.
- (1981) *Despair*. London: Penguin Books.
- (1996) *Novels and memoirs, 1941-1951: The real life of Sebastian Knight, Bend Sinister, Speak, Memory: an autobiography revisited*. New York: Literary Classics of the United States.
- O'BRIEN, F. (1939) *At Swim Two Birds*. London: Penguin Books, 2001.
- ORWELL, G. (1945) *Animal Farm*. London: Secker and Warburg.
- OVIDIO NASONE (1950) *I Fasti*. Testo latino e traduzione in versi italiani di Ferruccio Bernini. Bologna: Zanichelli.
- PILN'JAK, B. (1924) *Материалы к Роману [Materiali per un Romanzo]*. *Красная новь*, 1.
- PINTER, H. (1990) *The Basement* [1966]. In: *The homecoming; Tea party; The basement; Landscape; Silence; Revue sketches*. New York: Grove Press.
- РОПОВ, E. (1994) *Душа Патриота, или Различные Послания Ферфичкину [L'Anima del Patriota, o i Vari Messaggi a Ferfičkin, 1982-1983]*. Moskva: Tekst.
- PUŠKIN, A. S. (1830) *Каменный гость*. Trad. It. Il Convitato di Pietra, in: *Opere*, a cura di E. Bazzarelli e G. Spendel. Milano: Mondadori, 1990.
- PYNCHON, T. (1963) *V*. New York: Bantam Books, 1964.
- (1966) *The Crying of Lot 49*. New York: Bantam Books, 1967.
- (1973) *Gravity's Rainbow*. New York: The Viking press.
- QUENEAU, R. (1968) *Le Vol d'Icare*. Paris: Gallimard.

- RUSHDIE, S. (1981) *Midnight's children*. London: Picador.
- SHAKESPEARE, W. (1987) *Hamlet*. A cura di G. Holderness, M. Keynes. Philadelphia: Open University Press.
- SHELLEY, M. (1992) *Frankenstein [1818]. Complete, Authoritative Text With Biographical And Historical Contexts, Critical History, And Essays From Five Contemporary Critical Perspectives*, edited by J. M. Smith. Boston: Bedford Books of St. Martins Press.
- SHELLEY, P. B. (1970) "Ozymandias". *Poetical Works*. Oxford: Oxford University Press.
- ŠKLOVSKIJ, V. (1926) *Третья Фабрика [La Terza Fabbrica]*. Moskva.
- SOKOLOV, S. (1980) *Между Собакой и Волком*. Ann Arbor: Ardis.
- (1985) *Палисандрия*. Ann Arbor: Ardis.
- (2011) *Трунтух [Trittico]*. Moskva: OGI.
- SOROKIN, V. (1983) *Очередь [La coda]*. Moskva: Ad Marginem, 2002.
- SORRENTINO, G. (1979) *Mulligan Stew*. USA: Grove Press.
- STERNE, L. (1759) *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Edited by Tim Parnell. London: Everyman, 2000.
- STEVENSON, L. (2010) *The Strange Case of Dr Jekyll & Mr Hyde [1886]*. London: Bibliolis.
- TABUCCHI, A. (1985) "Anywhere out of the World". In: *Piccoli equivoci senza importanza*. Milano: Feltrinelli.
- TOLSTAJA, T. N. (2000) *Кысь [Kys']*. Moskva: Podkova-Inostranka, 2001.
- TURGENEV, I. S. (1859) *Дворянское Гнездо*. Trad. It. *Un nido di nobili*. Roma: A. Curcio.
- (1862) *Отцы и дети*. Trad. It.: *Padri e Figli*, traduzione di R. Küfferle; introduzione, appendice e note di G. Buttafava. Milano: Mondadori, 1984.
- TZARA, T. (1920) "Pour Faire Un Poeme Dadaïste". *Littérature*, 15, Luglio-Agosto, p. 18.
- VAGINOV, K. (1927) *Козлиная песнь*. In: *Козлиная песнь. Романы. стихотворения и Поэмы [Il Canto del Capro. Romanzi. Poesia e Poemi]*. Moskva: Eksmo
- (1931) *Бамбочада*. In: *Козлиная песнь. Романы. стихотворения и Поэмы [Il Canto del Capro. Romanzi. Poesia e Poemi]*. Moskva: Eksmo
- (1937) *Гарпагоуиана*. In: *Козлиная песнь. Романы. стихотворения и Поэмы [Il Canto del Capro. Romanzi. Poesia e Poemi]*. Moskva: Eksmo
- VONNEGUT, K. (1969) *Slaughterhouse-Five: or, The children's crusade: a duty-dance with death*. New York: Dell, 1971.
- VVEDENSKIJ, A. (2010) *Все [Tutto]*. A cura di Anna Gerasimova. Moskva: OGI.
- WILDE, O. (1891) *Salomé*. Trad. It. G. Servadio e R. Montanari, prefazione di R. Montanari, introduzione e cura di G. Servadio (Testo orig. a fronte). Milano: Feltrinelli, 1998.

WOOLF, V. (1928) *Orlando*. London: Hogarth, 1949.

## Secondaria

### *Studi di interesse generale*

BRECHT, B. (1964) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. London: Methuen.

CORRADI C. (1994-1995) "Aspetti dello sciamanesimo ugrofinnico siberiano in una novella di Leskov". *Philologia Fenno-Ugrica*, Freiburg, Hochschul Verlag, 1994-1995, n. 1, pp. 9-15.

--- (1995) *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*. Soveria Mannelli: Rubbettino.

--- (1996) "Le metamorfosi in ambito sciamanico euroasiatico". In: *La Metamorfosi*. Civitanova Marche: Centro Studi, pp. 72-77.

--- (1999) "The Magic and Mythology of Water in Finno-Ugric and Siberian Shamanism". In *Folklore: New Perspectives*. Mysore: Zooni Publications, pp. 227-233.

DELEUZE, G. (1969) *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit.

DRAKE, S. (2010) "Resisting Totalizing Structures: An Aesthetic Shift in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and *Gravity's Rainbow*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 51, 3, pp. 223-240.

FARNETTI, M. (2005) "Una scienza del lutto. Anna Maria Ortese e Virginia Woolf". In: *Mancarsi. Assenza e rappresentazione del sé nella letteratura del Novecento*, a cura di L. Graziano. Verona: Ombre Corte, pp. 41-47.

FOCCHI, M. (1991) *L'identità vuota. Studio sulle patologie trasversali*. Milano: Guerini e Associati.

--- (2005) "Manca sempre una cosa." In *Mancarsi. Assenza e rappresentazione del sé nella letteratura del Novecento*, a cura di L. Graziano. Verona: Ombre Corte, pp. 163-169.

FOSTER, H. V. (1987) *Discussions in Contemporary Culture*. Seattle: Bay Press.

JANKÉLÉVIČ, V. (1950) *L'ironie*. Paris: Presses Universitaires Françaises.

KANT, I. (1790) *Kritik der Urteils kraft*. Herausgegeben von W. Weischedel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

KRISTEVA, J. (1989) *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press.



- LACAN, J. (1949) "Le Stade du Miroir Comme Formateur de la Fonction du Je, Telle Qu'elle Nous est Révélée, Dans l'Expérience Psychanalytique. Communication Faite au XVIe Congrès International de Psychanalyse, à Zurich le 17-07-1949". *Revue Française de Psychanalyse*, 13, 4, pp. 449-455.
- (1975-76) *Le sinthome*, seminario 1975-76.
- PLATONE (1932) *Libri 6. e 7. della Repubblica*. Trad. It.: Giuseppe Fraccaroli; annotati da M. Valgimigli e L. Minio Paluello. Firenze: La Nuova Italia.
- PENGRUM, M. A. (2000) *Challenging Modernity: Dada Between Modern and Postmodern*. New York: Berghahn Books.
- PIRETTO, G. P. (1981) "Propp e le fiabe non russe". *Rassegna Sovietica*, 4, luglio-agosto, pp. 163-166.
- SECCHIERI, F. (2005) "In vece dell'io: scrivere di sé, mancarsi". In *Mancarsi. Assenza e rappresentazione del sé nella letteratura del Novecento*, a cura di L. Graziano. Verona: Ombre Corte.
- SELLERI, F. (1993) *Fisica*. Milano: Jaca Book.
- TOLOMELLI, M. (2002) "Sull'origine antropologica della *mimesis*". In: *Mimesis, Origine, Allegoria*, a cura di R. Campi, D. Messina, M. Tolomelli. Firenze: Alinea, pp. 7-30.
- WILLIAMS, B. M. (2002) "Mamady Keita's 'Kuku'". *Percussive Notes*, 40, 4, pp. 26-31.
- WITTGENSTEIN, L. (2001) *Philosophische Untersuchungen* [1953]. Ed. J. Schulte, H. Nyman, E. von Savigny, G. Henrik von Wright. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

\*\*\*

### *Critica e Narratologia*

- ALBER, J. (2002) "The 'moreness' or 'lessness' of 'natural' narratology: Samuel Beckett's 'Lessness' reconsidered – Critical Essay". *Style*, 36, 1, pp. 54-75.
- (2009a) "Impossible Storyworlds – and What to Do with Them". *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies*, 1, pp. 79-96.
- (2009b) "Unnatural Narratives". In: *The Literary Encyclopedia*. URL: [www.litencyc.com/php/stoipcs.php](http://www.litencyc.com/php/stoipcs.php) Consultato il 21 settembre 2009.
- ALBER, J., FLUDERNIK, M. (2010) *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press.
- ALBER, J., HEINZE, R. (2011) *Unnatural Narratives - Unnatural Narratology*. Berlin and New York: de Gruyter.
- BAUDRILLARD, J. (1976) *L'Échange Symbolique et la Mort*. Paris: Gallimard.
- (1991) *Simulacres et Simulation* [1981]. S. l.: Galilee.

- BERTONI, F. (2007) *Realismo e Letteratura: una Storia Possibile*. Torino: Einaudi.
- CULLER, J. (2002) *Structuralist Poetics*. London: Routledge.
- CURRIE, G. (2010) *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford University Press.
- DOLEŽEL, L. (1990) *Occidental Poetics: Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- (1998a) *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- (1998b) "Possible Worlds of Fiction and History". *New Literary History*, 29, 4, pp.: 785-809.
- ECO, U. (1986) "Mirrors". In: *Iconicity : Essays on the Nature of Culture: Festschrift for Thomas A. Sebeok on His 65th Birthday*, a cura di P. Bouissac, M. Herzfeld, R. Posner. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- EDELSTEIN, M. (2008) "Before the Beginning: Nabokov and the Rhetoric of the Preface". In: *Narrative Beginnings: Theories and Practices*, ed. By B. Richardson. Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 29-43.
- FLUDERNIK, M. (1996) *Towards a 'Natural' Narratology*. London, New York: Routledge.
- (2001) "New Wine in Old Bottles?: Voice, Focalization, and New Writing". *New Literary History*, 32, pp. 619-638.
- GENETTE, G. (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1987) *Nuovo discorso del racconto*. Torino: Einaudi.
- (1997), *Paratext: Thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIBSON, A. (1997) "Towards a 'Natural' Narratology, Monika Fludernik" (Review). *Journal of Literary Semantics*, 26, 3, pp. 234-238.
- HEINZE, R. (2008) "Violations of Mimetic Epistemology in First - Person Narrative Fiction". *Narrative*, 16, 3, pp. 279-297.
- HERMAN, D. (2002) *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- LANSER, S. S. (2005) "The 'I' of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology". In: *A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan and Peter Rabinowitz. Oxford: Wiley-Blackwell, pp. 206-219.
- LEVIN, Ju. I. (1997) "Lo Specchio come Potenziale Oggetto Semiotico". In: *Il Simbolo e lo Specchio: Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, a cura di R. Galassi e M. De Michiel. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 131-152.
- (1998) "Зеркало как Потенциальный Семиотический Объект" ["Lo Specchio come Potenziale Oggetto Semiotico"]. In: *Избранные Труды. Поэтика*.

- Семиотика [Opere Complete. Poetica. Semiotica]*. Moskva: Škola Jazyki Russkoj Kul'tury, pp. 559-577.
- LIESKE, S. (1998) "Towards a 'Natural' Narratology, Monika Fludernik" (Review). *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 46, pp. 373-375.
- LOTMAN, Ju. M. (1970) *Структура Художественного Текста [La Struttura del Testo Poetico]*. Moskva: Iskusstvo.
- (1988) "К Семиотике Зеркала и Зеркальности" ["La Semiotica dello Specchio e della Specularità"]. In: *Труды по Знаковым Системам, Зеркало. Семиотика Зеркальности [Opere sul Sistema dei Segni, lo Specchio. Semiotica della Specularità]*, 22, pp. 3-5.
- (1997) "La Semiotica dello Specchio e della Specularità". In: *Il Simbolo e lo Specchio: Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, a cura di R. Galassi e M. De Michiel. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 127-129.
- (1997a) "Между Емблемой и Символом" ["Tra Emblema e Simbolo"]. In: *Lotmanovskij sbornik*, 2, Moskva, pp. 416-423.
- LUKÁCS, G. (1970a) *Saggi sul realismo*. Torino: Einaudi.
- (1970b) *Estetica*. Torino: Einaudi.
- MÄKELÄ, M. (2006) "Possible Minds: Constructing—and Reading—Another Consciousness as Fiction". In: *FREE Language INDIRECT Translation DISCOURSE narratology: Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Tampere Studies in Language, Translation and Culture, Series A, Vol. 2. Edited by P. Tammi and H. Tommola. Tampere: Tampere University Press, pp. 231-260.
- MARIN, L. (1988) "Mimésis et Description". *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*; numero monografico dedicato agli atti della "First International Conference on Word & Image"/ "Premier Congrès international de Texte & Image", ed. Par T. D'Haen, J. D. Hunt et S. A. Vargas. 4, 1, pp. 25-36.
- (2001) "Mimesi e Descrizione". In: *Della Rappresentazione*, a cura di L. Corrain. Roma: Meltemi, pp. 118-138.
- MENEGHELLI, D. (2008) "Introduzione". In: *La Rappresentazione allo Specchio. Testo Letterario e Testo Pittorico*. Roma: Meltemi, pp. 9-15.
- MINER, E. (1990) *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press.
- NIELSEN, H. S. (2004) "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction". *Narrative*, 12, pp. 133-150.
- (2006) "Telling doubles and Literal Minded Reading in Bret Easton Ellis' Glamorama". In: *Novels of The Contemporary Extreme*, ed. Naomi Mandel and Alain-Philippe Durand. London – New York: Continuum.

- (2010) "Natural Authors, Unnatural Narration". In: *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, eds. Jan Alber, Monika Fludernik. Columbus: Ohio State University Press, pp. 275-301.
- PAVEL, T. (1986) *Fictional Worlds*. Cambridge (Mass.) and London: Harvard University Press.
- PEEL, E. (1989) "Subject, Object, and the Alternation of First- and Third-Person Narration in Novels by Alther, Atwood, and Drabble: Toward a Theory of Feminist Aesthetics". *Critique*, Winter, pp. 107-122.
- RICHARDSON, B. (1997) "Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory". *Modern Drama*, 40, pp. 86-99.
- (2000) "Conventional Poetics and Postmodern Transgressions: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame". *Narrative*, 8, pp. 23-42.
- (2001) "Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others". *Narrative* 9, 2, pp. 168-175.
- (2006) *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press.
- SHEN, D. (2001) "Breaking Conventional Barriers: Transgressions of Modes of Focalization". In: *New Perspectives on Narrative Perspective*, ed. by Willie van Peer and S. Chatman. Albany: SUNY Press, pp. 159-172.
- ŠKLOVSKIJ, V. (1923) *Ход Коня [La Mossa del Cavallo]*, Moskva: Sol', 1999.
- STANZEL, F. K. (1982) *Theorie des Erzählen*. Gottingen: UTB.
- TAMMI, P. (2006) "Against Narrative ('A boring story')". *Partial Answers*, 4,2, pp. 19-40.
- (2008) "Against 'Against' Narrative". In: *Narrativity, Fictionality, and Literariness: The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*, Ed. Lars – Åke Skalin. Örebro: Örebro University Press, pp. 37-55.
- WOLF, W. (1993) *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem Illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

\*\*\*

#### *Bibliografia Specifica Sul Postmoderno*

- AA. VV. (1991) "Czy postmodernizm jest dobry na postkomunizm?" ["il postmoderno è una cura per il postcomunismo?"]. *Dialog*, Novembre pp. 113-124.

- ALTER, R. (1975) *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press
- APPADURAI, A. (1996) *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press. Trad. It.: *Modernità in Polvere*. Roma: Meltemi, 2001.
- AUGÉ, M. (1992) *Non-lieux. Introduction à l'Anthropologie de la Surmodernité*. Paris: Seuil. Trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a un'Antropologia della Surmodernità*. Milano: Eleutera, 1996.
- BALANDIER, G. (2005) *Le Grand Dérangement*. Paris: Presses Universitaires de France – PUF.
- BAUMAN, Z. (1992) *Intimations of Postmodernity*. London, New York: Routledge.
- (1993) *Postmodern Ethics*. Cambridge, MA: Basil Blackwell.
- (1994) *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*. Warszawa: IK.
- (1995a) *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- (1995b) *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*. Cambridge, MA: Basil Blackwell.
- (1996) *Etyka ponowoczesna*. Warszawa: PWN.
- (1997a) *Postmodernity and its discontents*. New York: New York University Press.
- (1997b) *O szansach i pułapkach ponowoczesnego świata. Materiały z seminarium Zygmunta Baumana w Instytucie Kultury, jesień 1995-wiosna 1996*. Warszawa: Instytut Kulturt.
- (1997c) *Humanista w ponowoczesnym świecie - rozmowy o sztuce życia, nauce, życiu sztuki i innych sprawach*. Warszawa: Zysk i S-ka.
- (2000a) *Ponowoczesność jako źródło cierpień*. Warszawa: Sic!
- (2000b) *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press. Trad. it.: *Modernità liquida*. Roma-Bari, Laterza, 2002.
- (2003) *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*. Cambridge: Polity Press. Trad. ital.: *Amore liquido*. Roma-Bari: Laterza, 2004; nuova ediz. 2006.
- (2004) *Liquid sociality in the future of social theory*. A cura di N. Gane. London: Continuum, pp.17-46.
- (2005) *Liquid Life*. Cambridge: Polity Press. Trad. it.: *Vita liquida*. Roma-Bari: Laterza, 2006.
- (2006a) *Liquid Fear*. Cambridge: Polity Press.
- (2006b) *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity Press.
- BAUMAN, Z., TESTER, K. (2001) *Conversations with Zygmunt Bauman*. Wiley-Blackwell.

- BECK, U. (1996) "Das Zeitalter der Nebenfolgen und die Politisierung der Moderne". In: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, ed. A. Giddens, S. Lash. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- BECK, U., GIDDENS, A., LASH, S. (1994) *Reflexive Modernization. Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order*. Stanford: Stanford University Press.
- BELL, B.I. (1926) *Postmodernism and Other Essays*. Milwaukee: Morehouse.
- BERG, M. (1990) "Новая Литература 70-80х" ["La Nuova Letteratura degli anni Settanta-Ottanta"]. *Вестник новой литературы* [*Il Messaggero della Nuova Letteratura*] [http://www.mberg.net/nov\\_lit\\_cem/](http://www.mberg.net/nov_lit_cem/)
- BERMAN, M. (1984) *All That Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. Harmondsworth: Penguin. Trad. it. *L'esperienza della modernità*. Bologna, Il Mulino 1985.
- BERTA, L. (2006) *Oltre la Mise en Abyme: Teoria della Metatestualità in Letteratura e Filosofia*. Milano: Franco Angeli
- BERTENS, H. (1995) *The Idea of the Postmodern*. London: Routledge.
- BERTENS, H., FOKKEMA, D. (1997) *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- BOGDAN, B. (1992) *Post-Modern-Izm*. Kraków: Inter Esse.
- BOLECKI, W. (1993) "Polowanie na postmodernistów (w Polsce)" ["Caccia ai postmodernisti (in Polonia)"]. *Teksty Drugie*, 1, pp. 9-24.
- CALINESCU, M., FOKKEMA, D. (1987) *Exploring Postmodernism: Selected Papers Presented at a Workshop on Postmodernism at the 11. International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.
- CALVINO, I. (1988) *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- CARRAVETTA, P. (2009) *Del Postmoderno: Critica E Cultura in America all'alba del Duemila*. Milano: Bompiani.
- CESERANI, R. (1996) *Il Fantastico*. Bologna: Il mulino.
- (1997) *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri.
- (2002) "Premessa". In: *Il Dibattito sul Postmoderno in Italia. In Bilico tra Dialettica e Ambiguità*, a cura di Jansen. Firenze: Cesati.
- (2010) "Qualche Considerazione sulla Modernità Liquida". *La Modernità Letteraria*, 3, pp. 11-26.
- CUBER, M. (2007) "Forum". *Studi Slavistici*, IV. pp. 240-246.
- CURRIE, M. (1995) *Metafiction*. New York: Longman Group.
- DÄLLENBACH, L. (1977) *Le Récit Speculaire. Essai sur la Mise en Abyme*. Paris: Seuil.

- EPŠTEJN, M. (1988) *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков.* [I paradossi del nuovo. Sullo sviluppo della letteratura nel secoli XIX–XX]. Moskva: Sovetskij Pisatel', pp. 388-392.
- (1995) "От модернизма к постмодернизму: Диалектика 'гипер' в культуре XX века" ["Dal modernismo al postmodernismo: la dialettica dell' 'iper' nella cultura del XX secolo"]. *Новое литературное обозрение*, 16, pp. 32–46.
- (1999) *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture.* A cura di S. Vl. Glocer. New York-Oxford: Berghahn Books.
- (2000) *Постмодерн в России: Литература и Теория* [Postmodernismo in Russia: Letteratura e Teoria]. Moskva: LIA P. Elinina, pp. 14-33.
- (2004) "Гипер- в культуре 20 в.: иронический переход от супер- к псевдо-Кенотипы не менее значимы в искусстве, чем архетипы" ["L'iper- nella cultura del ventesimo secolo: il passaggio ironico dal super- allo pseudo- Kenotipi non meno significativi nell'arte rispetto agli archetipi"] <http://www.topos.ru/article/2790>
- FIEDLER, L. A. (1965) "The New Mutants". *Partisan Review*, 32, p. 505-525.
- FOWLER, A. (1989) *The History of English Literature.* Cambridge: Harvard University Press.
- GIDDENS, A. (1998) *The Third Way. The Renewal of Social Democracy.* Cambridge: Polity.
- GROJS, B. (1979) "Московский Романтический Концептуализм" ["Il Concettualismo Romantico Moscovita"]. *A-Ja*, 1, 1990, 4.
- HARVEY, D. (1989) *The Condition Of Postmodernity: An Enquiry Into The Origins Of Cultural Change.* Oxford: Blackwell, 2004
- HASSAN, I. (1987) "Toward a Concept of Postmodernism". In: *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture.* Columbus: Ohio State University Press, pp. 84-96.
- HUTCHEON, L. (1984) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox.* London: Routledge.
- JAMESON, F. (1981) *The Political Unconscious.* London: Methuen.
- (2002) *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present.* London: Verso. Trad. Ital.: *Una Modernità Singolare. Saggio sull'Ontologia del Presente*, con un'introduzione di C. Benedetti. Milano: Sansoni 2003.
- (2003) *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* [1991]. Durham: Duke University Press. Trad. It.: *Postmodernismo, Ovvero La Logica Culturale Del Tardo Capitalismo*, con un'introduzione dell'autore e una postfazione di D. Giglioli. Roma: Fazi, 2007.

- (2007) *The Modernist Papers*. London: Verso.
- JANASZEK-IVANIČKOVÁ, H. (1997) "Postmodernism in Poland". In: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, (ed) Bertens, H., Fokkema, D. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 423-428.
- JANSEN, Monica (2002) *Il Dibattito Sul Postmoderno In Italia. In Bilico Tra Dialettica E Ambiguità*. Firenze: Cesati.
- JARZĘBSKI, J. (2007) "Forum". *Studi Slavistici*, IV. pp. 262-271.
- JENCKS, C. A. (1984) *The Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli.
- KUMAR, K. (2000) *From Post-Industrial to Post-Modern Society. New Theories of the Contemporary World* [1995]. Oxford: Blackwell. Trad. it.: *Le Nuove Teorie del Mondo Contemporaneo. Dalla Società Post-industriale alla Società Post-moderna*. Torino: Einaudi, 2000.
- KURICYN, V. (2000) *Русский Литературный Постмодернизм [Il Postmodernismo Letterario Russo]*. Moskva: OGI.
- KUZNECOV, S. (1997) "Postmodernism in Russia". *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, edited by H. Bertens, D. Fokkema. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, pp. 451-460.
- LIPOVECKIJ, M. N. (1997) *Русский Постмодернизм. Очерки Исторической Поетики [Il Postmodernismo Russo. Saggi di Poetica Storica]*. Ekaterininburg: Ural'skij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Universitet.
- (2000) "Смерть как Семантика Стиля (Русская Метапроза 1920-х - 1930-х годов)" ["La Morte come Semantica dello Stile (Metaprosa russa degli anni Venti-Trenta)"]. *Russian Literature*, 48.
- LIPOVECKIJ, M. N., BORENSTEIN, E. (1999) *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue With Chaos*. New York: M.E. Sharpe.
- LYOTARD, J.-F. (1974) *Economie Libidinale*. Trad. It. *Economia Libidinale*, a cura di M. Gandolfi. Firenze: Colportage, 1978.
- (1979) *La Condition Postmoderne*. Paris: Minuit. Trad. It. *La Condizione Postmoderna. Rapporto sul Sapere*, a cura di Feltrinelli: Milano, 1991.
- (1986) *Le Postmoderne Expliqué aux Enfants: Correspondance, 1982-1985*. Paris: Galilée.
- MANDEL, E. (1975) *Late Capitalism*. London: Humanities Press.
- MCHALE, B. (1987) *Postmodernist Fiction*. London-New York: Routledge.
- (1992) *Constructing Postmodernism*. London-New York: Routledge.
- MEREŽINSKAJA, A. (2007) *Русская Постмодернистская Литература [La Letteratura Russa Postmoderna]*. Kiev: Kievskij Universitet.
- MIKOŁAJEWSKI, J. (2007) "Forum". *Studi Slavistici*, IV. pp. 288-291



- MORAWSKI, S. (1990) "Komentarz do kwestii postmodernizmu" ["Commento sulla questione del postmodernismo"]. *Studia Filozoficzne*, 4, pp. 33-59.
- NIALL, L. (1997) *Postmodern Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- (1999) *Postmodern Literary Theory: An Anthology*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- ONÍS, F. De (1934) *Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana*. Madrid: Imp. de la Lib. y casa edit. Hernando.
- PANNWITZ, R. (1917) *Die Krisis der europaeischen Kultur*. Norimberga: Carl.
- PERLOFF, M. (1993) "Russian Postmodernism: An Oxymoron?". *Postmodern Culture*, 3, 2.
- Http: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.193/sympos-2.193>
- POSSAMAI, D. (2000) *Che cos'è il postmodernismo russo?: cinque percorsi interpretativi*. Padova: Il poligrafo.
- (2004) "Sulla critica del postmodernismo: spunti di riflessione". *Studi Slavistici*, I. Firenze: Firenze University Press, pp. 115-125.
- (2008) Postmodernismi a confronto. *Studi Slavistici*, V. Firenze: Firenze University Press, pp. 299-302.
- RAY, R. B. (1990) "Postmodernism". In: *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge, pp. 131-150.
- SIM, S. (2005) *The Routledge Companion to Postmodernism*. London, New York: Routledge.
- SKOROPANOVA (1999) *Русская Постмодернистская Литература [La Letteratura Russa Postmoderna]*. Moskva: Flinta.
- STONEHILL, B. (1988) *The self-conscious novel: artifice in fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TOYNBEE, A. J. (1954) *A Study of History*. Oxford: Oxford University Press.
- UNIŁOWSKI, K. (2007) "Forum". *Studi Slavistici*, IV. pp. 292-298.
- VIRILIO, P. (2000) *From Modernism to Hypermodernism and Beyond*. A cura di J. Armitage, London: Sage.
- WAUGH, P. (1990) *Metafiction: the Theory and Practice of Selfconscious Fiction*. London: Routledge.
- WOOLF, V. (1950) "Mr Bennett and Mrs Brown" [1924]. In: *The Captain's Death Bed and Other Essays*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- WRIGHT, E. (1989) *Postmodern Brecht: a Re-Presentation*. London: Routledge.
- YAKIMOVA, M. (2002) "A postmodern grid of the worldmap? Interview with Zygmunt Bauman". Intervista disponibile online: <http://www.eurozine.com/articles/2002-11-08-bauman-en.html>

\*\*\*

*Bibliografia Specifica sul Personaggio*

- BALDICK, C. (2004) "Character". *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- BARTHES, R. (1970) *S/Z*. New York: Hill & Wang.
- (1973) *S/Z*. Trad. It. Di Lidia Lonzi. Torino : Einaudi
- (1985) "Analyse Textuelle d'un conte d'Edgar Poe". In: *L'aventure semiologique*. Paris: Seuil, pp. 329-359.
- (1991) "Analisi Testuale di un Racconto di Edgar Allan Poe". In: *L'avventura semiologica*, a cura di C. M. Cederna. Torino: Einaudi.
- BATTAGLIA, S. (1967) *Mitografia del personaggio*. Napoli: Liguori.
- BAZZOCCHI, M. A. (2009) *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*. Milano: Bruno Mondadori.
- BIRUS, H. (1987) "Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen". *LiLi: Zeitschrift fur Literaturwissenschaft und Linguistik*, 17, 67, pp. 38-51.
- BOTTIROLI, G. (2001) *Problemi del personaggio*. Bergamo: Bergamo University Press.
- CAMPBELL, Joseph (1990) *The Hero with a Thousand Faces* [1949]. New York: Harper & Row.
- CHATMAN, S. B. (1980) *Story And Discourse: Narrative Structure In Fiction And Film* [1978]. New York: Cornell University Press.
- DEBENEDETTI, G. (1998) *Il personaggio-uomo* [1965]. Milano: Garzanti.
- DYER, R. (1993) "The Role of Stereotypes". In: *The Matter of Images: Essays on Representations*, New York: Routledge.
- EDER, J. (2007) "Filmfiguren: Rezeption und Analyse". In: *Emotion\Empathie\Figur: Spiel-Formen der Filmwahrnehmung*, ed. By T. Schick, T. Ebbrecht. Berlin: Vistas, pp. 131-150.
- (2008) *Die Figur im Film. Grundlage der Figurenanalyse*. Marburg: Schüren.
- ELIOT, T. S. (1919) "Tradition and the Individual Talent". In: *Selected essays*. London: Faber, 1969.
- EMMOTT, C. (1997) *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- FIorentino, F., CARCERERI, L. (1998) *Il personaggio romanzesco: teoria e storia di una categoria letteraria*. Roma: Bulzoni.
- FOKKEMA, A. (1991) *Postmodern characters: a study of characterization in British and American postmodern fiction*. Amsterdam: Rodopi.

- FORSTER, E. M. (2004) *Aspects of the Novel* [1927]. London: Arnold.
- FREVERT, U., HAUPT, H.-G. (2004) *Der Mensch des 19. Jahrhunderts*. Essen: Magnus.
- FRIČE, V. M., LUNAČARSKIJ (1929-1939) "Персонаж" ["Personaggio"]. In: *Литературная энциклопедия* [*Enciclopedia Letteraria*]. Moskva: Izd. Kommunističeskoj Akademii.
- GERRIG, R. J., ALLBRITTON, D. W. (1990) "The Construction of Literary Character: A View from Cognitive Psychology". *Style*, 24, pp. 380-391.
- GREIMAS, A. J. (1966) *Sémantique structurale: recherche et méthode*. Paris: Larousse.
- HANSEN, P. K. (2000) *Karakterens rolle: Aspekter af en litterær karakterologi*. København: Medusa.
- (2008) "Figuren". In: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Ed. S. Lahn and J. C. Meister. Stuttgart-Weimar: Metzler, pp. 232-247.
- HOCHMAN, B. (1985) *Character in Literature*. Ithaca: Cornell University Press.
- JANNIDIS, F. (2004) *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*. Berlin: de Gruyter.
- (2010) "Character". *The Living Handbook Of Narratology*, ed. By Hühn, Peter et al.. Hamburg: Hamburg University Press.  
URL = [hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Character&oldid=713](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Character&oldid=713)  
[view date: 06/08/2010]
- JAUSS, H. R. (1974) "Levels of Identification of Hero and Audience", *New Literary History*, 5, pp. 283-317.
- KELLER, R. (1998) *A Theory of Linguistic Signs*. Oxford: Oxford University Press.
- KNIGHTS, L. C. (1973) *How many Children had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism* [1933]. New York: Haskell House.
- LAMPING, D. (1983) *Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens*. Bonn: Bouvier.
- LAUER, G. (2007) "Spiegelneuronen: Über den Grund des Wohlgefallens an der Nachahmung". In: *Im Rücken der Kulturen*, ed. By K. Eibl. Paderborn: Mentis, pp. 137-163.
- LOMBARDI, C. (2008) *Personaggio. Figure della Permanenza e della Dissolvenza*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- MARGOLIN, U. (1983) "Characterisation in Narrative: Some Theoretical Prolegomena". *Neophilologus*, 67, pp. 1-14.
- (1990) "Individuals in Narrative Worlds: An Ontological Perspective". *Poetics Today*, 11, pp. 843-871.

- (1992) "Fictional Individuals and their Counterparts". *Poetics of the Text: Essays to celebrate 20 Years of the Neo-Formalist Circle*, ed. By Andrew. Amsterdam: Rodopi, pp. 43-56.
- (1995) "Characters in Literary Narrative: Representation and Signification". *Semiotica*, 106, pp. 373-392.
- (2007) "Character". In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan. Abingdon: Routledge, pp. 52-57.
- (2007a) "Character". In: D. Hermann (ed). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 66-79.
- MELLMANN, K. (2006) *Emotionalisierung. Von der Nebenstundenpoesie zum Buch als Freund: Eine emotionspsychologische Analyse der Literatur der Aufklärungsepoche*. Paderborn: Mentis.
- OATLEY, K., GHOLAMAIN, M. (1997) "Emotions and Identification: Connections between Readers and Fiction". In: *Emotion and the Arts*, ed. By Hjort, S. Laver. New York: Oxford University Press, pp. 263-281.
- PALMER, A. (2004) *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PARIS, B. J. (1974) *A Psychological Approach to Fiction: Studies in Thackeray, Stendhal, George Eliot, Dostoevsky, and Conrad*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1978) *Character and Conflict in Jane Austen's Novels: A Psychological Approach*. Detroit: Wayne State University Press.
- (1997) *Imagined Human Beings: A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature*. New York: New York University Press.
- (2008) *Dostoevsky's Greatest Characters: A New Approach to "Notes from Underground," Crime and Punishment, and The Brothers Karamazov*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- (2010) *Heaven and Its Discontents: Milton's Characters in Paradise Lost*. USA: Transaction Publishers.
- PHELAN, J. (1989) *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
- PONTIGGIA, G. (2000) "Prefazione". In: *Aspetti del Romanzo*, di E. M. Forster. Milano: Garzanti, pp. 7-13.
- PRICE, M. (1983) *Forms of Life. Character and Moral Imagination in the Novel*. New Haven and London: Yale University Press.
- PRINCE, G. (2003) "Character". In: *Dictionary of Narratology-revised edition*. Nebraska: University of Nebraska Press.
- PROPP., V. Ja. (2001) *Морфология Волшебной Сказки [Morfologia della Fiaba, 1928]*. Moskva: Labirint.

- RICHARDSON, B. (1997) "Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory". *Modern Drama*, 40, pp. 86-99.
- RIMMON-KENAN, S. (2002) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* [1983]. London: Routledge.
- ROBBE-GRILLET, A. (1957) "La mort du personnage". *France Observateur*, 389, 20, 24 Ottobre.
- (1963) *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit.
- RYAN, M.-L. (1980) "Fiction, Non-Factuals, and Minimal Departure". *Poetics*, 8, pp.403-422.
- SCHANK, R. C. (1995) *Tell me a Story. Narrative and Intelligence*. Evanston: Northwestern University Press.
- SCHERER, W. (1977) *Poetik* [1888]. Tübingen: Niemeyer.
- SCHNEIDER, R. (2001) "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction". *Style*, 35, pp. 607-639.
- SCHOLES, R., et al. (2006). *The Nature of Narrative* [1966]. Revised and Expanded Edition. New York: Oxford University Press.
- SCHÖN, E. (1999) "Geschichte des Lesens". In: *Handbuch Lesen*, ed. By B. Franzmann et al. München: Saur, pp.: 1-85.
- SPRINGER, M. D. (1978) *A Rhetoric of Literary Character: Some Women of Henry James*, Chicago: University of Chicago Press.
- STARA, A. (2004) *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier.
- TESTA, E. (2009) *Eroi e figuranti: il personaggio nel romanzo*. Torino : Einaudi.
- TREVISAN, P. (2008) *Towards A Stylistic Approach To Character In Literature*. Udine : Forum edizioni.
- WALTON, K. (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of Representational Arts*. Cambridge: Harvard University Press.
- WEINSHEIMER, J. (1979) "Theory of Character: Emma". *Poetics Today*, 1, pp. 185-211.
- WESTSTEIJN, W. G. (2003) "On the analysis of literary character. Jan Van Der Eng's narrative model as a contribution to the theory of character". *Russian Literature*, LIV, pp. 415-429.
- WELLEK, R. , WARREN, A. (1949) *Theory of Literature*. London: J. Cape.
- WIMSATT, W. K, BEARDSLEY, M., (1954) "The Intentional Fallacy" [1946] *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*. Lexington: University of Kentucky Press.
- WINKO, S. (2003) *Kodierte Gefühle: Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Schmidt.

ZUNSHINE, L. (2006) *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.

\*\*\*

*Bibliografia secondaria specifica su Barnes*

ALBERTAZZI, S. (1992) *Bugie sincere: narratori e narrazioni 1970-1990*. Roma: Editori Riuniti.

ALBERTAZZI, S., AMIGONI, F. (2008) *Guardare Oltre: Letteratura, Fotografia e altri Territori*. Roma : Meltemi

ASCARI, M. (2009) *La Sottile Linea Verde*. Bologna: Bononia University Press.

CHILDS, P. (2005) *Contemporary Novelists: British Fiction Since 1970*. London: Macmillan.

--- (2011) *Julian Barnes*. Manchester: Manchester University Press.

BARNES J. (2000) "Influences, 'Single-handed'". *The New Yorker*, December 25, p.114. : <http://archives.newyorker.com/?i=2000-12-25#folio=114>

--- (2001) Julian Barnes intervistato da Jay McInerney, New York Public Library, 7 marzo 2001. <http://www.nytimes.com/books/01/04/01/specials/barnes.html>

--- (2002) "Julian Barnes in conversation", *Cercles*, 4, 2002, pp. 255-269 [www.cercles.com](http://www.cercles.com)

BARTH J. (1997) "The Literature of Exhaustion" (1967). *The Friday Book : essays and other nonfiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 62-76.

--- (1997) "The Literature of Replenishment" (1979). *The Friday Book : essays and other nonfiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 193-206.

BAUDRILLARD J. (1981) *Simulacres et simulation*. S. l.: Galilee, 1991.

BOYD B. (2003) Intervento sul forum NABOKV-L, 24 marzo 2003. <https://listserv.ucsb.edu/lsv-cgi-bin/wa?A3=ind0303&L=NABOKV-L&E=quoted-printable&P=769381&B=-----%3D%20NextPart%2000001701C2F247.2BE4F420&T=text%2Fhtml;%20charset=ko-i8-r>

COUTURIER, M. (1993) "Nabokov in Postmodernist Land", *Critique*, 34, 4, pp. 247-260.

DRAKE, S. (2010) "Resisting Totalizing Structures: An Aesthetic Shift in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and *Gravity's Rainbow*". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 51, 3, pp.: 223-240.

ESSLIN M. (1961) *The Theatre of the Absurd*. Garden City, NY: Doubleday.

- GUIGNERY, V. (2009) "History in question(s)': an interview with Julian Barnes". Repr. In: *Conversations with Julian Barnes*, ed. by V. Guignery and R. Roberts. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 53-63.
- HEISENBERG, W. (2002) *Indeterminazione e realtà*. Napoli: Alfredo Guida.
- LOCKE, Richard (1989) "Flood of forms", *New Republic* 201, 4 December.
- LODGE, D. (1971) *The Novelist at the Crossroads*. London: Routledge.
- MENEGHELLI D. (1998) *Teorie del punto di vista*. Firenze, La Nuova Italia.
- SCHOLES, R. (1979) *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press.
- ŠKLOVSKIJ, V. B. (1925) "Тристрам Шенди Стерна и теория романа" ["Tristram Shandy di Sterne e la Teoria del Romanzo"]. Berlin: Opojaz.
- UPDIKE, J. (1985) *Flaubert's Parrot* (Review). *The New Yorker*, July 22, 1985, p. 86. <http://archives.newyorker.com/?i=1985-07-22#folio=086>
- WAGNER, H. P. (2003) *A History of British, Irish and American Literature*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

\*\*\*

*Bibliografia secondaria specifica su Nabokov*

- ATTWOOD, T. (1998) *Guida alla sindrome di Asperger. Diagnosi e caratteristiche evolutive*. Gardolo: Erickson.
- BARABTARLO, G. (2003) *Сверкающий обруч. О движущей силе у Набокова [Il cerchio Splendente. La forza motrice nelle opere di Nabokov]*. Sankt Peterburg: Giperion.
- BELPOLITI, M. (1999) "Cinque pezzi facili". In: *Vladimir Nabokov*, numero speciale di *Riga*, Milano: Marcos y Marcos.
- BERBEROVA, N. (1998) "Набоков и его *Лолита*" ["Nabokov e la Sua *Lolita*", 1959]. In: *Неизвестная Берберова*. S. Peterburg: Limbus.
- (2002) *Nabokov e la sua Lolita*. a cura di Silvia Sichel. Firenze: Passigli.
- BICILLI, P. (1937) "Приглашение на Казнь. Соглядатай" ["Invito ad una Decapitazione. L'Occhio". Recensione]. *Современные Записки*, 68, pp. 474-477. Tradotto in: *A Book of Things about Nabokov*, edited by Carl Proffer. Ann Arbor: Ardis, 1974, pp. 63-69.
- BOYD, B. (1990) *Vladimir Nabokov. The Russian Years*. London: Vintage.
- (1991) *Vladimir Nabokov. The American Years*. Princeton: Princeton University Press.

- BRENNAN, M. (1990) "Nabokov's cubist narrative: Picasso's portrait and *The Real Life of Sebastian Knight*". *Lamar journal of the Humanities*, 16, 2, pp. 41-54.
- CHODASEVIČ, VI. (1937) "O Sirine". *Vozroždenie* (Paris), 13 Febbraio; tradotto parzialmente come "On Sirin" in: *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, edited by Alfred Appel and Charles Newman, Evanston: North-Western University Press, 1970, pp. 96-101.
- CONNOLLY, J. (1991) "Madness and Doubling: From Dostoevsky's *The Double* to Nabokov's *The Eye*". *Russian Literature TriQuarterly*, 24, pp. 129-140.
- (1992) *Nabokov's Early Fiction: Patterns of Self and Other*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DABNEY, S. (1978) *Nabokov: The Dimensions of Parody*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- DAVYDOV, S. (2004) 'Тексты-матрешки' Владимира Набокова [I 'testi-matrëška' di Vladimir Nabokov]. Sankt-Peterburg: Kircideli.
- DOLININ, A. (2005) "The Eye". *The Cambridge Companion to Nabokov*, ed. By J. W. Connolly. Cambridge: Cambridge University Press.
- DUREAU, Y. (2001) *Nabokov ou le scurire du chat*. Paris: L'Harmattan.
- FIELD, A. (1967) "The Artist as Failure in Nabokov's Early Prose". *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 8, 2, pp. 165-173.
- FIELD, A. (1967a) *Nabokov: his Life in Art*. Boston: Little Brown.
- FITZGERALD, M. (2004) "Einstein: Brain and Behavior". *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 30, 6.
- FROMBERG (-Schaeffer), S. (1972) "The Editing Blinks of Vladimir Nabokov's *The Eye*". *The University of Windsor Review*, 8, 1, pp. 5-30.
- GEZARI, J. K., WIMSATT, W. K. (1979) "Vladimir Nabokov: More Chess Problems and the Novel". *Yale French Studies*, 58, pp. 102-115.
- GOURG, M. (1993) "Dialogisme et identité dans *Sogliadatai*". *Cahiers de l'émigration russe* (Paris), 2, pp. 77-84.
- GRAYSON, J. (1977) *Nabokov Translated: a Comparison of Nabokov's Russian and English Prose*. Oxford: Oxford University Press.
- HUSSERL, E. (1913) *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, originariamente pubblicato in: «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», 1,1, pp. [1]-323. Testo originale consultabile presso l'archivio online della Albert-Ludwigs-Universität Freiburg: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/5973/> sito consultato il 31 dicembre 2011.



- HUSSERL, E. (1976) *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica, libro secondo*, a cura di Enrico Filippini. Torino: Einaudi.
- JAMES, I. (2003) "Singular scientists". *Journal of the Royal Society of Medicine*, 96.
- JOHNSON, D. B. (1985a) "Eyeing Nabokov's Eye". *Canadian-American Slavic Studies*, 19, 3, pp. 328-350.
- (1985b) "The Books reflected in Nabokov's Eye". *The Slavic and East European Journal*, 29, 4, pp. 393-404.
- (1995) "The Eye". In: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, edited by Vladimir E. Alexandrov. New York: Garland, pp. 130-135.
- (1997) "That Butterfly in Nabokov's Eye". *Nabokov Studies*, 4, pp. 1-14.
- KARGES, J. (1985) *Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera*. Ann Arbor: Ardis.
- LANCHESTER, J. (2001) "Afterword". In: *The Real Life of Sebastian Knight*. By Nabokov, Vladimir. London: Penguin books, pp. 175-184.
- LEDENEV, A. V. (1997) "Англоязычный дебют Набокова" ["Il Debutto di Nabokov in Lingua Inglese"]. *Jaroslavskij Pedagogičeskij Vestnik*, 1.  
[http://vestnik.yvspu.yar.ru/?page=1997\\_1](http://vestnik.yvspu.yar.ru/?page=1997_1)
- LEVING, Ju. (2006) *Империя Н. Набоков и Наследники [Impero N. Nabokov e i suoi Eredi]* Moskva: NLO.
- MALIKOVA, M. E. (2000) *В. Набоков. Авто-биография [Auto-biografia]*. Sankt Peterburg: Akademičeskii Proekt.
- MANGANELLI, G. (2005) "Mistificazione e incantesimo". In: *La vera vita di Sebastian Knight, Vladimir Nabokov*. Milano: Adelphi.
- MEYER, P. (1997) "Black and Violet Words: *Despair* and *The Real Life of Sebastian Knight* as Doubles". *Nabokov Studies*, 4, pp. 37-60.
- MUIR, H. (2003) "Einstein and Newton showed signs of autism". *New Scientist*, 30.
- NABOKOV, D. (1984) "Translating with Nabokov". In *The Achievements of Vladimir Nabokov: Essays, Studies, Reminiscences, and Stories from the Cornell Nabokov Festival*, ed. By G. Gibian, S. J. Parker. Ithaca: Cornwell University Press, pp. 145-177.
- NABOKOV, V. (1973) *Strong Opinions*. New York: McGraw-Hill.
- (1981) *Lectures on Russian Literature*. New York: Harcourt.
- PETERSON, D. (2008) "Knight's Move: Nabokov, Shklovsky and the Afterlife of Sirin". *Nabokov Studies*, 11.
- PROFFER, E. (1970) "Nabokov's Russian Readers". In: *Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations, and Tributes*, ed. by A. Appel Jr. e C. Newman, New York: Weidenfeld and Nicolson, pp. 253-260.

- RODGERS, M. (2009) "Vladimir Nabokov: Sogliadati [The Eye]". *The Literary Encyclopaedia*. Consultabile online:  
<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=1962> Sito consultato il 08 dicembre 2010.
- ROTH, Ph. A. (1984) *Critical Essays on Vladimir Nabokov* (edited by), Boston: G. K. Hall.
- ROWE, W. W. (1981) *Nabokov's Spectral Dimension*. Ann Arbor: Ardis.
- ŠACHOVSKAJA, Z. (1979) *B nouckax Набокова [Alla Ricerca di Nabokov]* Paris: La Presse libre.
- SHAPIRO, G. (1999) "Setting His Myriad Faces In His Text: Nabokov's Authorial Presence Revisited". In: *Nabokov and His Fiction: New Perspectives*, ed. by J. W. Connolly. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 15-35.
- SHLOMITH, R. K. (1984) "Problems of Voice in Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*". In: *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, ed by Ph. A. Roth. Boston: G.K. Hall & Col, pp. 109-129, , 1984.
- SKONEČNAIA, O. (1996) "'People of the Moonlight': Silver Age Parodies in Nabokov's *The Eye* and *The Gift*". *Nabokov Studies*, 3, pp. 33-52.
- STRUVE, G. (1931) "Les 'Romans-Escamotage' de Vladimir Sirine". *Le Mois*, 4, pp. 145-152.
- SWEENEY, S. E. (1999) "'Subject-Cases' and 'Book-Cases': Impostures and Forgeries from Poe to Auster". In: *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, eds. P. Merivale, S. Elizabeth Sweeney, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- TAMMI, P. (1985) *Problems of Nabokov's Poetics: a Narratological Analysis*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- WOOD, M. (1994) *The Magician's Doubts: Nabokov and the Risks of Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- ZWART, J. (2003) "Nabokov's Primer: Letters and Numbers in *The Real Life of Sebastian Knight*". *Philological Quarterly*; 2, 82, pp. 213-234.

\*\*\*

*Bibliografia specifica: studi sull'Unione Sovietica e sulla Russia*

- BERDJAEV, (1937) *Истоки и Смысл Русского Коммунизма*. Trad. It.: *Le fonti e il significato del comunismo russo*; con una nota di A. Kolosov. Milano: La casa di Matriona, 1976.

- GARZONIO, S. (1999) "Problemi di Periodizzazione della Letteratura Russa Moderna".  
In: *Le Letterature dei Paesi Slavi: Storia e Problemi di Periodizzazione*, a cura di G. Brogi Bercoff, Milano: Associazione Italiana degli Slavisti, pp. 17-36.
- HANSEN-LÖVE, A. A. (1993) "Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die 'Dritte Avantgarde'". *Wiener Slawistischer Almanach*, 32, pp. 207-264.
- JAKOBSON, R. (1985) "The Kernel of Comparative Slavic Literature" (1953). In: *Selected Writings*, vol. VI, The Hague-Paris-New York.
- KORECKAJA, I., FLAKER, A. (1993) "Thesen zur Periodisierung der russischen Literatur 1892-1953". *Wiener Slawistischer Almanach*, 32, pp. 115-128.
- KOSCHMAL, W. (1993) "Die Slavischen Literaturen - ein alternatives Evolutionsmodell". *Wiener Slawistischer Almanach*, 32.
- LIPOVECKIJ, M. (1997) *Русский Постмодернизм*. Ekaterinburg: Izd. Ural'skogo Universiteta.
- LIPOVECKIJ, M. N., LEJDERMAN, N. L. (2001) *Современная Русская Литература [La Letteratura Russa Contemporanea]*. Moskva: Akademija.
- MEREŽKOVSKIJ, D. (1989) "Грядущий Хам" [1905]. In: *Избранное: Роман, Стихотворения, Эссе, Исследования [Raccolta: Romanzo, Poesie, Saggi, Opere]*. Kisinev: Literatura artistike.
- PIRETTO, G. P. (2000) "Dal capogiro all'allegria: strategie staliniane per essere felici". *Lampi di felicità. Cinema e psicoanalisi*, a cura di M. Regosa. Firenze: Alinea Editrice, pp.: 169-178.
- (2001) "Due mondi sulla parete: iconografia e iconoclastia popolare in Unione Sovietica tra anni Venti e Trenta". *Contro l'immagine. Filosofia dell'arte*, 1, pp.: 61-70.
- (2001a) *Il Radioso Avvenire. Mitologie Culturali Sovietiche*. Torino: Einaudi.
- (2002) *Parole, immagini e suoni di Russia. Saggi di metodologia della cultura*. Unicopli: Milano.
- (2003) "Visioni e rappresentazioni di un non-flâneur sovietico: lo sguardo del e sul compagno Stalin". *Culture. Annali del Dipartimento di Lingue e Culture Contemporanee della Facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Milano*, 17, pp.: 71-86.
- (2005) "Suggestioni e batticuori: ideologia e politica staliniana in forma di canzoni". *Itinera. Rivista di Filosofia e Teoria delle Arti e della letteratura*. Pubblicazione online:  
<http://filosofia.dipafilo.unimi.it/itinera/mat/saggi/?ssectitle=Saggi&authorid=pirettogp&docid=suggestioni&format=html>

- (2008) "Un paese alla ricerca della felicità. L'Unione Sovietica negli anni della collettivizzazione: letteratura, cinema e iconografie". In: *L'Immagine Ripresa in Parola. Letteratura, Cinema e Altre Visioni*, a cura di M. Colombi, S. Esposito. Roma: Meltemi, pp. 39-53.
- (2010) *Gli Occhi di Stalin. La Cultura Visuale nell'era Staliniana*. Milano: Cortina.
- ŠAPIR, M. I. (1990) "Что такое авангард?". *Daugava*, 3, pp. 3-6.
- RONEN, O. (1997) *The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature*, Amsterdam: Taylor&Francis.

\*\*\*

*Bibliografia Specifica su OBERIU*

- AIZLEWOOD, R. (1991) "Towards an Interpretation of Kharms's Slučai". In: *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp.: 97-122.
- (1991a) "Slobodan Pesic's Film *Slučaj Harms* and Kharm's Sluchai". In: *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp. 123-31.
- ANEMONE, A. (1989) "Konstantin Vaginov and the Death of Nikolai Gumilev". *Slavic Review: American Quarterly of Russian, Eurasian and East European Studies*, 48, 4, pp. 631-636.
- (1991) "The Anti-World of Daniil Kharms: On the Significance of the Absurd". In: *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp. 71-96.
- ANEMONE, A.; MARTYNOV, I. (1989) "Nikolai Chukovskii and Konstantin Vaginov". *Wiener Slawistischer Almanach*, 24, pp. 91-114.
- BERRONE, M., GREPPI, G. (2007) OBERIU. Numero speciale della rivista *E-Samizdat*, 1-2.
- CARRICK, N. (1994) "Daniil Kharms and the Art of Negation". *Slavonic and East European Review*, 72, 4, pp. 622-643.
- (1995) "A Familiar Story: Insurgent Narratives and Generic Refugees in Daniil Kharms's *The Old Woman*". *The Modern Language Review*, 90, 3, pp. 707-21.
- CLAYTON, J. D. (1993) *Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press.
- CORNWELL, N. (1998) "The Rudiments of Daniil Charms: In Further Pursuit of the Red-Haired Man". *Modern Language Review* 93, 1, pp. 133-45.

- (2006) *The Absurd in Literature*. Manchester: Manchester UP.
- CORNWELL, N., MILNER-GULLAND, R., GRAFFY, J. (1991) *Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd*. Houndmills: Macmillan.
- DE OLIVEIRA, C. (2010) "Literary Nonsense in Daniil Kharm's's Incidents". *Slavonica* 16, 2, pp. 65-78.
- DRUSKIN, Ja. (1991) "On Daniil Kharm's". In: *Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp.22-31.
- DŽIMBINOV, S. (2000) "ОБЕРИУ". In: *Literaturnye Manifesty ot Simvolizma do Našich Dnej*. Moskva, Izdatel'skij dom Soglasie, pp. 474-480.
- FLEISHMAN, L. (1991) "On One Enigmatic Poem by Daniil Kharm's". In: *Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp. 159-68.
- FARYNO, Jerzy (1991) "Kharm's's '1st Destruction'". In: *Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp. 171-74.
- GERASIMOVA, A. (1995) "Даниил Хармс как Сочинитель: Проблема Чуда". *Novoe Literaturnoe Obozrenie* 16, pp. 129-139.
- GIAQUINTA, Rosanna (1991) "Elements of the Fantastic in Daniil Kharm's's *Starukha*". In: *Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, Julian Graffy. Houndmills: Macmillan, pp.: 132-148.
- (2011b) "Daniil Charms: prosa senza poesia" (1989). *Casi*. Daniil Charms, pp. 309-330.
- GLOCER, Vladimir (1989) "Daniil Kharm's-zhivot sled smurtta". *Literaturen Front: Organ na Suiuza na Bulgarskite Pisатели* (Sofia, Bulgaria), 34.
- GRÜNEWALD, Hazel (2001) "Generic Ambiguity in Daniil Kharm's's *Elizabeta Bam*". *New Zealand Slavonic Journal*, 35, pp. 87-99.
- ILLARIONOVA, E. (2011) "Recenti edizioni di Daniil Charms e Aleksandr Vvedenskij". *Enthymema*, IV, pp. 352-3. URL: <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>  
[Consultato il 28.07.2011.](#)
- IOFFE, D. (2006) "Даниил Хармс как *Homo Ludens*: Игровое жинетворчество и проблема маски: к постановке вопроса о роли лудизма в деятельности поэта". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 60, 3-4, pp. 325-345. Anche in: *Kharm's-avangard*, ed. By R. Neshkovich, K. Ichin. Belgrado: Filoloski fakultet, Univerzitet u Beogradu, pp. 30-48.

- JACCARD, J-Ph. (1990) "Даниил Хармс: Театр абсурда-реальный театр: Прочтение пьесы Елизавета Бам". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 27, 1, pp. 21-40.
- (1991) "Daniil Kharms in the Context of Russian and European Literature of the Absurd". In: *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, ed. By Neil Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp. 49-70.
- JACCARD, J. P., USTINOV, A. (1991) "Заумник Даниил Хармс: Начало Пути". *Wiener Slawistischer Almanach* 27, pp. 159-228.
- JAKOVLJEVIĆ, B. (2001) "Lapa, the Manuscript Play Introducing Daniil Kharms". *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 23, 2, pp. 75-88.
- (2005) "Daniil Kharms, the Hunger Artist: Toward Eden, and the Other Way Around". *Theatre Journal*, 57, 2, pp. 167-189.
- JANKELEVIC, M. (2006) "Предметы Осмотрения : Окно и Стекло : Еще несколько слов на тему Даниил Хармс и Марцель Дюшан". In : *Kharms-avangard*. Ed. By R. Neshkovich, K. Ichin. Belgrado : Filoloski fakultet, Univerzitet u Beogradu, pp. 214-220.
- (2009) "The Ideology of the Absurd: Some Preliminary Investigations into the Critical Reception of Daniil Kharms". In: *Avangard i ideologija: Russkie primery*. Ed. By K. Ichin, Belgrado, Serbia: Filoloski fakultet, Univerzitet u Beogradu, pp. 467-484.
- KACIS, L. F. (1994) "Пролегомены к теологии ОБЕРИУ: Даниил Хармс и Александр Введенский в Контексте Завета Св. Духа". *Literaturnoe Obozrenie: Žurnal Chudožestvennoj Literatury, Kritiki i Bibliografii* 3-4, pp.: 94-101.
- KELLY, C. (1998) "Iconoclasm and Commemorating the Past". In: *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*, ed. By C. Kelly and D. Shepherd. Oxford University Press: Oxford.
- KIBAL'NIK, S. (1996) "Константин Вагинов и Литературный Петроград". *Neva*, 5, pp. 197-201.
- KOBRINSKIJ, A. (1991) "Some Features of the Poetics of Kharms's Prose: The Story *Upadanie* ('The Falling')". In: *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp. 149-158.
- (2006) "Daniil Kharms i Konstantin Vaginov". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 60, 3-4, pp. 379-86. Anche pubblicato in: *Kharms-avangard*, ed. By R. Neshkovich, K. Ichin. Belgrado, Serbia: Filoloski fakultet, Univerzitet u Beogradu, pp. 359-364.

- KUKUI, I. (2006) "Стихи, ставшие вещью: Поэтика Даниила Хармса в Культурном Контексте эпохи". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 60, 3-4, pp. 387-97.
- KURGANOV, E. (2009) "Даниил Хармс: Несколько дополнения к корпусу анекдотов о Пушкине". *Авангард и идеология: Русские Примеры*, ed. By K. Ichin, Belgrado, Serbia: Filoloski fakultet, Univerzitet u Beogradu, pp. 485-487.
- KUSOVAC, E. (2006) "О еде, или +/- е(с)м(') в творчестве Хармса". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 60, 3-4, pp. 399-409.
- LIPOVECKIJ, M. (2007) "A Substitute for Writing: Representation of Violence in Incidents by Daniil Kharms". In: *Times of Trouble: Violence in Russian Literature and Culture*, ed. By M. C. Levitt, T. Novikov, Madison, WI: U of Wisconsin P, pp. 198-212.
- LJUNGBERG, C.-J. (1995) "Konstantin Vaginov: En rysk Kafka återuppväckt". *Kulturtidskriften HORISONT*, 42, 3, pp. 44-45.
- MEJLACH, M. (1991) "Kharm's Play *Elizaveta Bam*". In: *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp. 200-219.
- (2006) "Даниил Хармс: Последний Петербургский 'денди': Заметки к теме". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature* 60, 3-4, pp. 411-439. Anche in: *Kharm's-avangard*, ed. By R. Neshkovich, K. Ichin. Belgrado: Filoloski fakultet, Univerzitet u Beogradu, pp. 7-29.
- MILNER-GULLAND, R. (1984) "'Kovarnye stikhi': Notes on Daniil Kharms and Aleksandr Vvedensky". *Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalist School* 9, 1, pp. 16-37.
- NAKHIMOVSKY, A. S. (1978) "The Ordinary, the Sacred, and the Grotesque in Daniil Kharm's *The Old Woman*". *Slavic Review: American Quarterly of Soviet and East European Studies*, 37, 2, pp. 203-216.
- (1982) "Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharm and Alexander Vvedenskii". *Wiener Slawistischer Almanach Sonderbaende*, 5, pp. 1-192.
- NIKOL'SKAJA, T. (1991) "The Oberuity and the Theatricalisation of Life". In: *Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp. 195-199.
- ODESSKIJ, M. (2006) "Абсурдизм Даниила Хармса в политико-судебном контексте". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 60, 3-4, pp. 441-449.

- PANKENIER, S. (2009) "The Birth of Memory and the Memory of Birth: Daniil Kharm's and Lev Tolstoy on Infantile Amnesia". *Slavic Review: Interdisciplinary Quarterly of Russian, Eurasian and East European Studies*, 68, 4, pp. 804-824.
- PAUNKOVIČ, Z. (2007) "Беседа с Владимиром Глоцером" ["Conversazione con Vladimir Glocer"]. In: *Зеркало*, 34. URL: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2009/34/pa13.html>  
[Consultato Il 30.07.2011.](#)
- PERCHIN, V. V. (2003) "Даниил Хармс: Анкета члена Литфонда". *Russkaja Literatura: Istoriko-Literaturnyj Žurnal*, 2, pp. 170-172.
- PERLINA, N. (1991) "Daniil Kharm's Poetic System: Text, Context, Intertext". In: *Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd*, ed. By N. Cornwell, R. Milner-Gulland, J. Graffy. Houndmills: Macmillan, pp. 175-194.
- PETKOVIČ, A. (2006) "Даниил Хармс и Литература Античности". In: *Kharm's-avangard*, ed. By R. Neshkovich, K. Ichin. Belgrado: Filoloski fakultet, Univerzitet u Beogradu, pp. 393-398.
- PIRETTO, G. P. (1990) "Versi per bambini" di D. Charms. Nota introduttiva e traduzione. *Il Cavallo di Troia*, 12, Autunno, pp.: 81-90.
- (1992) "L'avventura di un caterpillar e altre avventure" di D. Charms, a cura di Gian Piero Piretto. *Linea d'ombra*, giugno, 72, pp.: 66-68.
- PODKOL'SKIJ, V. V. (2003) "Даниил Хармс и Григорий Сковорода". In: *Nikolaj Zablockii i ego literaturnoe okruženie*, ed. By V. P. Muromskij, A. I. Michailov. St. Petersburg: Nauka, pp. 148-155.
- ROBERTS, G. (1997) *The Last Soviet Avang-Garde. OBERIU – fact, fiction, metafiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2001) "Guilt without Sex: Women and Male Angst in the Fiction of Daniil Kharm's". In: *Gender and Sexuality in Russian Civilisation*, ed. By P. I. Barta. London: Routledge, pp. 279-292.
- RYMAR', A. (2006) "Комедия города Петербурга Даниила Хармса как Обериуский Предмет". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 60, 3-4, pp. 451-465.
- ŠESTAČKOVA, L. (2006) "Принцип серийности в стихотворении Д. Хармса 'Звонитьлететь'". *Russian, Croatian and Serbian, Czech and Slovak, Polish Literature*, 60, 3-4, pp. 479-489.
- SHEPHERD, D. (1992) *Beyond Metafiction: Self-Consciousness in Soviet Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- ТОКАРЁВ, D. V. (1995) "Даниил Хармс: Философия и творчество". *Russkaja Literatura: Istoriko-Literaturnyj Žurnal*, 4, pp. 68-93.



- (2005) “Даниил Хармс и Густав Маиринк”. *Russkaja Literatura: Istoriko-Literaturnyj Žurnal*, 4, pp. 35-53.
- (2006) “Пути достижения: Даниил Хармс и Густав Маиринк”. In: *Kharms-avangard*, ed. By R. Neshkovich, K. Ichin. Belgrado: Filoloski fakultet, Univerzitet u Beogradu, pp. 349-358.
- TUMANOV, L. K. (1999) “Writing for a Dual Audience in the Former Soviet Union: The Aesopian Children’s Literature of Kornei Chukovskii, Mikhail Zoshchenko, and Daniil Kharms”. In: *Transcending Boundaries: Writing for a Dual Audience of Children and Adults*, ed. By S. L. Beckett, J. Zipes. New York: Garland, pp. 129-148.
- VORONEL’, A., VORONEL’, N. (1984) “Беседа с Сашей Соколовым”, in *Двацатьдва*, 35, pp. 179-188.
- WANNER, Adrian (2001) “Russian Minimalist Prose: Generic Antecedents to Daniil Kharms’s ‘Slučai’”. *Slavic and East European Journal* 45, 3, pp. 451-472.
- (2003) *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story*. Evanston: Northwestern UP.
- ZOLOTONOSOV, M. (1989) “Музыка во льду”. *Iskusstvo Leningrada*, I, pp. 37-41 e 45-56.
- ZORIN, A. (1989) “Насылающий Ветер”. In: *Novyj Mir*, 12, pp. 250-253.

\*\*\*

*Bibliografia specifica su Sokolov*

- “‘La scuola degli sciocchi’ di Sasha Sokolov, uno sguardo potente sulla ‘diversità’”. In: “Il Messaggero”, 19/02/2007.
- AKSĚNOV, V. (1987) “V poiskach grustnogo bebi”, New York, *Liberty*, pp. 264-275.
- BERAHA, L. (1993) “The Last Rogue of History: Picaresque Elements in Sasha Sokolov’s *Palisandrija*”. *Canadian Slavonic Papers* 35, 3-4, pp. 201-220.
- BITOV, A. (1989) “Grust’ vsego čeloveka”. *Oktjabr’* 3, pp. 157-158.
- BOGUSLAWSKI, A. (1983) “Sokolov’s *A School for Fools*: An Escape from Socialist Realism”. *Slavic and East European Journal*, 27, 1, pp. 91-97.
- (1987) “Death in the Works of Sasha Sokolov”. *Canadian American Slavic Studies*, “In Honor of Sasha Sokolov”, 21, 3-4, pp. 231-246.
- (1989) “Vremija Palisandra Dal’berga”. *Russian Language Journal*, 142-143, pp. 221-229.

- BORDEN, R. C. (1987) "Time, Backward! Sasha Sokolov and Valentin Kataev". *Canadian American Slavic Studies*, "In Honor of Sasha Sokolov", 21, 3-4, pp. 247-263.
- BRODSKY, A. (2004) "Sasha Sokolov (Aleksandr Vsevolodovich Sokolov)". In: *Russian Writers since 1980*, ed. by Marina Balina, Mark Lipoveckij. Detroit: Gale, pp. 291-300.
- (2006) "The Death of Genius in the Works of Sasha Sokolov and Liudmila Petrushevskaja". *Canadian-American Slavic Studies*, 40, 2-4, pp. 279-304.
- CARAMITTI, M. (2000) "Мультфильму Брейгеля и образ Вольги в Между Собакой и Волком Саши Соколова". *Slavica Tergestina*, 8, pp. 363-370.
- (2004a) "Amore e morte sotto l'incudine di Saša Sokolov: l'incubo polimorfo, endemici e misterico di "ta dama". In *Amore e Eros nella letteratura russa del Novecento*, a cura di Bologna: Clueb, pp.: 113-120.
- (2004b) "Sokolov, il fabbro pellegrino della prosa russa". In: "Il Manifesto", 15/12/2004, p. 12.
- (2010) *La Letteratura Russa Contemporanea*. Bari: Laterza.
- FREEDMAN, J. (1986) "Iskrivlenie real'nosti i vremeni v poiske istini v romanach Puškinskij dom i Škola dlja durakov". *Dvadcat' dva*, 48, pp. 201-210.
- (1987) "Memory, Imagination and the Liberating Force of Literature in Sasha Sokolov's *A School for Fools*". *Canadian American Slavic Studies*, "In Honor of Sasha Sokolov", 21, 3-4, pp. 265-278.
- HALPERIN, C. J. (1985) *Russia and the Golden Horde: the Mongol Impact on Medieval Russian History*. Bloomington: Indiana University Press.
- HANDELMAN, S. (1989) "Ottawa-born Writer Rides Soviet Arts Wave". *Toronto Star*, 08.10.1989, pp. 1-2.
- HELDT, B. (1987) "Female 'Skaz' in Sasha Sokolov's *Between Dog and Wolf*". *Canadian American Slavic Studies*, "In Honor of Sasha Sokolov", 21, 3-4, pp. 279-285.
- HELLER, L. (1995) "A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories". *The South Atlantic Quarterly*, 94,3, pp. 687-714.
- HODGKINSON, D. (2005) "The Significance and Insignificance of Time in Sasha Sokolov's *A School for Fools*". *Slovo: An Inter-Disciplinary Journal of Russian, East-Central European and Eurasian Affairs*, 17, 1, pp. 65-74.
- IVANOVA, N. (1989) "Neestestvennij otbor". *Moskovskij komsomolec*, 18.09.1989, pp. 2-3.
- JOHNSON, D. B. (1980) "A Structural Analysis of S. Sokolov's *A School for Fools*: A Paradigmatic Novel". *Fiction and Drama in Eastern and South Eastern Europe: Evolution and Experiment in Postwar Period*. Columbus: Slavica, pp. 207-233.

- (1982) "Meždu sobakoj i volkom: Fantastičeskoe iskusstvo S. Sokolova". *Vremja i my*, 64, pp. 165-175.
- (1984) "Sasha Sokolov's *Between Dog and Wolf* and the Modernist Tradition". *Russian Literature in Emigration: The Third Wave*. Ann Arbor: Ardis, pp. 208-217.
- (1986a) "Sasha Sokolov's Twilight Cosmos: Themes and Motifs". *Slavic Review* 45, 4, pp. 639-649.
- (1986b) "Saša Sokolov's *Palisandrija*". *Slavic and East European Journal*, 30, 3, pp. 389-403.
- (1987a) "S. Sokolov and V. Nabokov". *Russian Language Journal*, 138-139, pp. 415-426.
- (1987b) "Sasha Sokolov: A Literary Biography". In: *Canadian-American Slavic Studies*, "In Honor of Sasha Sokolov", 21, 3-4, pp. 203-230.
- (1987c) "A Selected Annotated Bibliography of Works by and about Sasha Sokolov". *Canadian-American Slavic Studies* "In Honor of Sasha Sokolov", 21, 3-4, pp. 417-428.
- (1989a) "The Galoshes Manifesto: A Motif in the Novels of S. Sokolov". *Oxford Slavonic Papers*, 22, pp. 155-179.
- (1989b) "Sasha Sokolov: The New Russian Avant-Garde". *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 30, 3, pp. 163-178.
- (2006) "Sasha Sokolov's Major Essays". *Canadian-American Slavic Studies* 40, 2-4, pp. 233-249.
- KARRIKER, A. H. (1987) "Narrative Shifts and Cyclic Patterns in *A School for Fools*". *Canadian American Slavic Studies*, "In Honor of Sasha Sokolov", 21, 3-4, pp. 287-300.
- KOLB, H. (2000) "The Dissolution of Reality in Sasha Sokolov's *Mezhdub sobakoi i volkom*". In: *Reconstructing the Canon: Russian Writing in the 1980s*, ed. By A. McMillin. Amsterdam: Harwood, pp. 193-223.
- KOLESNIKOFF, N. (2000) "Metafictional Strategies of Russian Post-modern Prose". In: *Twentieth-Century Russian Literature. Selected Papers from the Fifth World Congress of Central and East European Studies*, ed. by Karen L. Ryan and Barry P. Scherr. MacMillan 2000, London, pp. 280-293.
- KOPEJKIN A. (1985) "Bezotčetnyj soldat istorii (o novom romane Saši Sokolova)". *Russkaja mysl'*, 27.09.1985, p. 15.
- KREID, V. (1981) "Zaitil'sčina". *Dvadcat' dva* 19, pp. 213-218.
- LIPOVECKIJ, M. (1995) "Mifologija metamorfoz: Poetika *Školy dlja durakov* S. Sokolova". *Oktjabr'* 7, pp. 183-192.

- (1996) "Self-Portrait on a Timeless Background: Transformations of the Autobiographical Mode in Russian Postmodernism". *A-B: Auto-biography Studies* 11, 2, pp. 140-162.
- LITUS, L. L. (1997) "Saša Sokolov's *Škola dlja durakov*: Aesopian Language and Intertextual Play". *Slavic and East European Language*, 41, 1, pp. 114-134.
- (2006) "Sasha Sokolov's Journey from 'Samizdat' to Russia's Favorite Classic: 1976-2006". In: *Canadian-American Slavic Studies*, 40, I, 2-4, pp. 393-424.
- LITUS, L. L., JOHNSON, D. B., (2006) "Sasha Sokolov: A Selected Annotated Bibliography. 1967-2006". In: *Canadian-American Slavic Studies*, 40, I, 2-4, pp. 425-94.
- LOURIE, R. (1989) "The Dachshund That Killed Stalin". *New York Times Book Review*, 17.12.1989, p. 27.
- MAL'GIN, A. (1989) "Novopribivšij: Sovetskie interv'ju Saši Sokolova". *Novoe russkoe slovo*, 02.10.1989.
- MATHEWSON, R. Jr. (1975) *The Positive Hero in Russian Literature*. Stanford: Stanford University Press.
- MATICH, O. (1986) S. Sokolov's "*Palisandrija*: History and Myth". *Russian Review* 45, 4, pp. 415-426.
- (1987) "Sasha Sokolov and His Literary Context". *Canadian American Slavic Studies*, "In Honor of Sasha Sokolov", 21, 3-4, pp. 310-320.
- MCMILLIN, A.(1990) "Aberration or the Future: The Avant-Garde Novels of Sasha Sokolov". *From Pushkin to Palisandriia: Essays on the Russian Novel in Honor of Richard Freeborn*, ed. By Arnold McMillin, New York: St. Martin's, pp. 229-243.
- MITGANG, H. (1990) "A Soviet Satire of the Past from the Future". *New York Times*, 24.01.1990.
- MOODY F. (1979) "Madness and the Pattern of Freedom in S. Sokolov's *A School for Fools*". *Russian Literature Triquarterly* 16, pp. 7-32.
- NAGIBIN, Y. (1987) "A Few Words About Sasha Sokolov". *Canadian American Slavic Studies*, "In Honor of Sasha Sokolov", 21, 3-4, pp. 201-202.
- PANZERI, F. (2007) "Sciocco e sapiente. lo sguardo immaginifico di un ragazzo". In: "Famiglia Cristiana", 17, 29/04/2007. URL: <http://www.stpauls.it/fc/0717fc/0717f113.htm> Consultato il 01/08/2011.
- POTAPOV, V. (1989) "Očarovannyj točil'sčik". *Volga* 2, pp. 103-107.
- PUCHANOV, V. (1995) "Škola begstva". *Medved'* 6, pp. 123-124.
- REMICK, D. (1989) "For Russian Novelist, Sound Is His Country". *International Herald Tribune*, 03.10.1989.
- ROBIN, R. (1992) *Socialist Realism: an Impossible Aesthetic*. Trans. Catherine Porter. Stanford: Stanford University Press.

- RUDOVA, L. (2006) "The Dystopian Vision in Sasha Sokolov's *Palisandriia*". *Canadian-American Slavic Studies* 40, 2-4, pp. 163-177.
- SAPGIR, K. (1986) "Dal'nyj breg Palisandra". *Kontinent* 46, pp.: 285-289.
- SCHMID, U. (2000) "Flowers of Evil: The Poetics of Monstrosity in Contemporary Russian Literature (Erofeev, Mamleev, Sokolov, Sorokin)". *Russian Literature* 48, 2, pp. 205-222.
- SIMMONS, C. (1986) "Cohesion and Coherence in Pathological Discourse and Its Literary Representation in Sokolov's *Škola dlja durakov*". *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 33, pp. 71-96.
- (1988) "Incarnations of the Hero Archetype in *School for Fools*". *The Supernatural in Slavic Literature: Essays in Honor of Victor Terras*. Columbus: Slavica.
- (1993) *Their father's voice. Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov, and Sasha Sokolov*. New York: Peter Lang.
- SMITH, G. S. (1987) "The Verse in Sasha Sokolov's *Between Dog and Wolf*". *Canadian American Slavic Studies*, "In Honor of Sasha Sokolov", 21, 3-4, pp. 321-344.
- SUSLOV, A. (1977) "Te, kto prišli". *Posev* 5, pp. 59-60.
- TOKER, L. (1987) "Gamesman's Sketches (Found in a Bottle): A Reading of Sasha Sokolov's 'Between Dog and Wolf'". *Canadian American Slavic Studies*, "In Honor of Sasha Sokolov" 21, 3-4, pp. 345-369.
- TUMANOV, V. (1994) "A Tale Told by Two Idiots – Krik idiota v *Škole dlja durakov* Saši Sokolova i *Šume i jarosti* Uil'jama Folknera". *Russian Language Journal*, 48, pp. 137-154.
- TURBIN Vladimir (1992) "Evgenij Onegin epochi razvitogo socializma: Po povodu romana Saši Sokolova *Palisandrija*". *Ural* 5.
- VAIL' P. - GENIS A. (1986) "Cvetnik rossijskogo anachronizma". *Grani* 139, pp. 159-164.
- (1993) "Uroki Školy dlja durakov". *Literaturnoe obozrenie* 1-2, pp. 13-16.
- VAVULINA, A. (2006) "Sasha Sokolov: Osobennosti khronotopa v *Škole dlja durakov*". *Canadian-American Slavic Studies*, 40, 2-4, pp. 251-278.
- VEL'BERG, B. (1984) "*Meždu sobakoj i volkom*". *Novyj amerikanec*, 02.02.1984, pp. 14-15.
- VOLGIN, M. (1994) "Bessmertnoe včera: Čechov i Saša Sokolov". *Literaturnoe obozrenie* 11-12, pp.: 13-15.
- WAKAMIYA, L. R. (2006) "Transformation, Forgetting and Fate: Self-Representation in the Essays of Sasha Sokolov". *Canadian-American Slavic Studies* 40, 2-4, pp. 317-329.

- ZIOLKOVSKI, M. (1987) "In the Land of the Lonely Goatsucker: Ornithologic Imaginery in *A School for Fools* and *Between Dog and Wolf*". *Canadian and American Slavic Studies* "In honor of Sasha Sokolov", 21, 3-4, pp. 401-416.
- ŽOLKOVSKY, A. (1987) "The Stylistic Roots of *Palisandrija*". *Canadian and American Slavic Studies* "In honor of Sasha Sokolov" 21, 3-4, pp. 369-400.
- (1987) "Posvjaščaetsja S.". *Syntaxis* 18.
- (1990) "Starring Joe Stalin as Himself". *Los Angeles Times Book Review*, 11.02.1990, pp. 2-10.

\*\*\*

*Bibliografia specifica su Schulz*

- CATALUCCIO, F. M. (2008) in Schulz, B. (2008) *Le botteghe color cannella: tutti i racconti, gli inediti e i disegni*. Trad. a cura di Anna Vivanti Salmon, Vera Verdiani e Andrzej Zielinski. Torino: Einaudi.
- CUBER, M. (2007) "Forum: La letteratura polacca dopo il 1989", a cura di G. Brogi Bercoff e G. Franczak, *Studi Slavistici*, 4, pp. 240-246.
- FICOWSKI J. (2002) *Regiony wielkiej herezji i okolice: Bruno Schulz i jego mitologia*. Seinij: Pogranicze.
- FORNARI F. (2004) "Il Realismo Magico di Schulz". In: *Storia della Letteratura Polacca*, a cura di L. Marinelli. Torino: Einaudi.
- JANASZEK-IVANIČKOVÁ, H. (1997) "Postmodernism in Poland". In: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*, ed. Hans Bertens, Douwe Fokkema. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, pp. 423-428.
- JARZĘBSKI J. (2007) "Il Fantastico come Risvolto del Realismo", "Forum: La letteratura polacca dopo il 1989", a cura di G. Brogi Bercoff e G. Franczak, *Studi Slavistici*, 4, pp.: 262-2.
- POSSAMAI, D. (1996) "Il Cantore delle Minuzie". In: *Arpagoniana*, di K. Vaginov. Roma: Voland.
- RIPELLINO, A. M. (1964) "Introduzione". In: *Le botteghe color cannella*, di Bruno Schulz. Torino: Einaudi, pp. I-XXXII.

\*\*\*

*Bibliografia specifica su Kantor*

- ARPINI, L. (2002) *L'illusione vissuta : viaggi e teatro con Tadeusz Kantor*. Corazzano: Titivillus.
- CHROBAK J. (2002) *Il viaggio di Tadeusz Kantor*. Trad. It. A cura di S. Parlagreco e N. Zarzecka. Corazzano: Titivillus.
- KANTOR, T. (1991) *Stille Nacht: i corsi di Avignone*. Milano: Ubulibri.
- PFISTER M. (1988) *The Theory and Analysis of Drama*, trans. John Halliday, Cambridge.
- RICHARDSON, B. (1997) "Beyond Poststructuralism: Theory of Character, the Personae of Modern Drama, and the Antinomies of Critical Theory". *Modern Drama*, 40, pp.: 86-99.
- STYAN (1975) *Drama, Stage and Audience*, Cambridge.
- VALORIANI, V. (2002) *Kantor a Firenze*. Corazzano: Titivillus.

**Altre risorse***Dizionari e enciclopedie*

- AA. VV. (2001) *Пост-Модернизм [Post-Modernismo]*. Minsk: 'Interpresservis'.
- AA. VV. (2009) *Dizionario Garzanti di Lingua Italiana*. Versione online <http://garzantilinguistica.sapere.it/>
- AA. VV. (2010) *Dizionario Hazon Garzanti*. Milano: Garzanti.  
<http://garzantilinguistica.sapere.it/it/dizionario/en>
- AA. VV. *Webster's Online Dictionary*  
<http://www.websters-online-dictionary.org/>
- AKADEMIJA NAUK SSSR, INSTITUT RUSSKOGO JAZYKA (1961) *Словарь Русского Языка [Dizionario di Lingua Russa]*, tom 4, pod red. L.L. Kutina, V.V. Zamkova. Moskva: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Inostrannyh i Nacional'nyh Slovaroj.
- AKADEMIJA NAUK SSSR (1975) *Словарь Синонимов [Dizionario dei Sinonimi]*. Leningrad: Nauka.
- AZAROV, A.A. (2002) *The Russian-English Dictionary of Religious Terminology*. RUSSO.
- BRAY, J, GIBBONS, A., MCHALE, B. (2012) *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London: Routledge.
- COYLE, M. (1990) *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge.

- DAL', V. (1882) *Толковый Словарь Великорусского Языка* [*Dizionario Esplicativo della Lingua Russa*] Tom 4, Moskva: Izdanie knigoprodavca-tipografa M. O. Vol'fa.
- KUZNECOVA, A. I., EFREMOVA, T. F. (1986) *Словарь Морфем Русского Языка* [*Dizionario dei Morfemi della Lingua Russa*] Moskva: Russkij Jazyk.
- LIDDELL, H. G., SCOTT, R. (1975) *Dizionario Illustrato Greco-Italiano*. Firenze: Le Monnier.
- MAJZEL', B. N., SKVORCOVA, N. A. (1972) *Русско-Итальянский Словарь* [*Dizionario Russo-Italiano*]. Moskva: Sovetskaja Enciklopedija.
- МОКИНЕНКО, М., НИКИТИНА, Т. Г. (2007) *Большой словарь Русских Поговорок*. Moskva: Olma Media Grupp.
- RINKER, F., MAJER, G. (1994) *Библейская энциклопедия Брокгауза*.
- ROCCI, L. (1965) *Vocabolario Greco-Italiano*, Roma: Società Editrice Dante Alighieri.
- SOANES, K., STEVENSON, A. (2003) *Oxford Dictionary of English*, Oxford: Oxford University Press.
- TICHONOV, A. N. (1985) *Словообразовательный Словарь Русского Языка* [*Dizionario di Lingua Russa della Formazione delle Parole*], tom I. Moskva: Russkij Jazyk.
- VOLIN, B. M., UŠAKOV, D. N. (1940) *Толковый Словарь Русского Языка* [*Dizionario Esplicativo di Lingua Russa*], tom 4. Moskva: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Inostrannyh i Nacional'nych Slovaroj.
- YEFREMOVA T.F. (2006) *The Comprehensive Dictionary of the Contemporary Russian Language*.

\*\*\*

*Sitografia e altre fonti online*

*Dictionary of Unnatural Narratology*. Compiled and Edited by Jan Alber, Henrik Skov Nielsen, Brian Richardson and Stefan Iversen.

Ultima consultazione: 12. 02. 2012

<http://nordisk.au.dk/forskning/forskningscentre/nrl/undictionary/>  
[www.pensieroliquido.com](http://www.pensieroliquido.com)

BOURGE C. (2009) "Neither form nor function", *The Washington Times* il 17 Novembre 2009

<http://www.washingtontimes.com/news/2009/nov/17/neither-form-nor-function/>

FĚDOROV, I. (1578) *Azbuka*. <http://litopys.org.ua/fedorovych2/cf.htm>

NEWTON, M. (2010) "Nabokov's The Original of Laura as performance art?", 23 Febbraio 2010. <http://maudnewton.com/blog/?p=11576>



<http://daharms.ru/>

\*\*\*

*Filmografia*

VERTOV, Dz. *Человек с Киноаппаратом* [*L'Uomo con la Cinepresa*, 1928]

WAJDA, A. *Umarła klasa. Seans t. Kantora* [*La Classe Morta*, 1976]