

Salvatore Tedesco

“I nipoti non nati”: la nascita e il fantasma dell’assenza. Riscritture dell’identità come anticipazione narrativa della storia del Novecento – Lebedev, Stepanova

Abstract

Il lavoro si interroga sulla tematica dell’identità e sulla configurazione del tempo storico a partire da due fra i più significativi autori della letteratura contemporanea di lingua russa, Sergej Lebedev e Marija Stepanova.

Il romanzo d’esordio di Sergej Lebedev, *Il confine dell’oblio*, si fonda per intero sull’elaborazione della *post-memory*, delle dinamiche della memoria e dell’oblio delle generazioni che ereditano le vicende più traumatiche del Novecento, affidata a uno stile ed un lavoro formale che conducono a una inusuale icasticità e splendore della parola nello scandagliare i recessi più bui della storia come le torsioni più dolorose dell’identità e del riconoscimento di sé e nel soffermarsi su immagini di sconvolgente plasticità.

Agli antipodi della *lingua epifanica* della prosa di Lebedev, lo stesso grumo di eventi storici, aperture teoriche, processi memoriali e immaginativi, distorte fantasmagorie luttuose e *riscritture dell’identità* ha luogo nella *lingua materica* della poesia di Marija Stepanova, massimamente espressa in due poemetti pubblicati nel 2015 in un volume dal titolo *Spolia*, che traggono origine dalle vicende della guerra del Donbass del 2014 fra Russa e Ucraina.

The paper questions the theme of identity and the configuration of historical time starting with two of the most significant authors of contemporary Russian literature, Sergej Lebedev and Marija Stepanova.

Sergej Lebedev’s debut novel, *The border of oblivion*, is entirely based on the elaboration of post-memory, the dynamics of memory and oblivion experienced by the generations that inherit the most traumatic events of the twentieth century, entrusted to one style and a formal work that lead to an unusual icasticity and verbal splendor by probing the darkest recesses of history as the most painful twists of identity and self-recognition and by dwelling on images of shocking plasticity. At the antipodes of the epiphanic language of Lebedev’s prose, the same lump of historical events, theoretical openings, memorial and imaginative processes, distorted mournful phantasmagorias and rewritings of identity takes place in the material language of Marija Stepanova’s poetry, most of all expressed in two published poems in 2015 in a volume entitled *Spolia*, which originate from the events of the 2014 Donbass war between Russia and Ukraine.

1. *Nel labirinto*

Nel suo bellissimo libro sulla figura del labirinto, Károly Kerényi ¹ descrive il percorso misterico della *danza delle gru* come il progressivo inoltrarsi all'interno dello spazio chiuso del labirinto, sino all'avvolgersi dei danzatori in figura di una *spirale*, raggiunto il centro della quale la marcia prosegue rivolgendosi indietro in senso inverso, sino a fuoriuscire all'aperto, designando così il percorso stesso la vicenda dell'occultamento nella morte e la *matrice* della vita oltre la morte.

Una impronta di questo genere si ritrova forse nel racconto mitico della nascita di Adone, che offre in certo modo – con quel tipico rovesciamento di vuoti e pieni, di immagini chiare e scure ² – il negativo o la matrice appunto della *vicenda novecentesca del trauma e delle generazioni* che vorremmo cercare di sviluppare in quel che segue.

Il bellissimo Adone viene al mondo come orfano rifiutato ³; il padre Cinira, appreso di esser stato l'oggetto dell'amore incestuoso della figlia, vorrebbe uccidere tanto il nascituro quanto la madre di lui Mirra, la figlia dello stesso Cinira. Per il soccorso degli dei, la giovane sfugge alla morte e viene trasformata in albero di mirra, stillante profumo già ben prima della nascita di Adone, *male conceptus infans* cresciuto sotto la dura scorza del legno, come ci dice Ovidio (*Met. X*, v. 503).

Tutta tesa per il ventre gravido che traspare nel gonfiore della forma dell'albero, la madre non può esprimere a parole il dolore, non ha voce per invocare la dea del parto, Giunone Lucina. Mossa a pietà dei gemiti che l'albero stesso emette curvandosi per il peso, la dea accorre comunque e imponendo le mani pronuncia le formule che aiutano il parto.

Una crepa percorre allora la superficie del tronco, e la corteccia squarciata dà alla luce il bellissimo bambino. È il silenzio dell'albero spossato ad accogliere al mondo il neonato, privo di genitori e in questo modo costretto a scontare la colpa della sua procreazione.

Ma Adone non ha quasi il tempo di sperimentare su di sé questo destino che lo precede; colpite dalla sua bellezza, le Naiadi se ne prendono cura, deponendolo sull'erba morbida e ungendolo con le lacrime della madre, gocce di mirra che ne prefigurano e accompagnano la vicenda sino alla morte prematura e sterile durante l'unica caccia, sotto l'assalto sanguinoso del cinghiale selvaggio.

Sterile nella sua bellezza, ultimo parto al di fuori delle leggi di natura di una stirpe che ha rivolto contro se stessa il corso del desiderio e della propria vita, Adone sperimenta la colpa mitica della procreazione nel silenzio che in un attimo esso stesso quasi atemporale ne accoglie la nascita, nella fulminea abbreviatura in cui la sua vicenda vitale trascorre (*volatilis aetas*, dice Ovidio, *Met. X*, v. 519), subito raggrumandosi nell'incontro con Venere e nella caccia mortale al cinghiale.

¹ K. Kerényi, *Labyrinth-Studien*, Zürich, Rhein 1950, ed. it. *Nel labirinto*, trad. it. L. Spiller, Torino, Bollati Boringhieri 2016.

² Cfr. anche W.G. Sebald, *Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke*, in Idem, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt am Main, Fischer 1994 (I ed. 1985), pp. 165-186

³ Rinvio qui alla splendida lettura di W. Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2003, ed. it. *La promessa della Bellezza*, trad. it. D. Di Maio, Palermo, Aesthetica Edizioni 2013.

Miticamente prefigurata nell'assenza contro natura della madre e del padre alla nascita del figlio, cioè nella duplice e così diversamente atteggiata cancellazione dell'origine che Adone subisce ed esprime, la sottrazione della fisicità, la scomparsa del corpo⁴, fa tutt'uno in modo apparentemente paradossale con la bellezza di Adone, e lo destina alla morte violenta sotto l'assalto del cinghiale selvaggio.

La violenza della caccia, il giavellotto grondante del sangue dell'animale e le zanne di questi tutte intere infisse e immerse sino a scomparire (*abdidit*, Ovidio, *Met.*, X, v. 716) nelle pieghe più intime del corpo adolescente di Adone appaiono come quello scoppio gratuito e cieco che riconduce indietro alla colpa dell'origine e disfa il nodo esile di quella forma corporea.

L'inversione novecentesca del mito si annuncia, alla soglia della *Grande Guerra*, nell'ottenebramento (*Umnachtung*) della lingua di Georg Trakl⁵, nella sintassi *atonale* della sua poesia, nella *tempestosa tristezza* della sorella⁶ e nell'*anticipazione* della catastrofe mondiale della guerra. Eppure, nella valenza *sintomatica* del discorso di Trakl che qui ci interessa velocemente rilevare, non ci sono dubbi che il carattere estremamente analitico della partitura in cui Trakl inserisce i differenti indici tematici (*l'ombra della sorella* e *l'ardente fiamma dello spirito* nella estrema sintesi di *Grodek*), li riconduce a una sorta di grado zero, che proprio nella vicenda della guerra mondiale e delle trincee e nell'azzeramento delle generazioni future trova la sua espressione, cristallina perché irredimibile: *die ungeborenen Enkel*, i nipoti non nati⁷.

Raggiunto il centro della spirale mitica, la ferita dell'assenza e la sparizione del corpo iniziano per così dire a *organizzare* attorno a una "nuova" costellazione di eventi il trauma delle generazioni, e direi nel senso più preciso il trauma della *sconnessione dell'espressione fisica del sentimento nel tramandarsi dell'identità personale*. Questa nuova rete di eventi, che aderisce fino a far tutt'uno – nella radicale elisione dell'*io lirico* realizzata da Trakl – con la crisi dell'espressività e della capacità di esperienza vissuta, corporea e personale⁸, si manifesta appunto nella *guerra totale*, nella tanatopolitica che attraversa il Novecento nel singolare intreccio, che ancora sperimentiamo, fra *totalità* e riduzione al *bios*.

È da questo punto, da questo trauma generazionale dell'assenza e dalla scomparsa del corpo, da questa specifica accezione e da quest'indagine del nesso fra guerra totale e fantasma dell'identità personale, che muovono alcuni dei migliori esempi della letteratura russa contemporanea post-sovietica, declinandola in esperienze sorprendentemente innovative nel panorama della prosa e della poesia odierne.

⁴ Cfr. W. Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, cit., p. 58, ed. it. cit., p. 60.

⁵ G. Trakl, *Das Dichterische Werk*, München, DTV 1972, ed. it. *Le poesie*, trad. it. V. Degli Alberti, Milano, Garzanti 1983.

⁶ Idem, *Klage*, *ibid.*, p. 94, trad. it. cit., p. 321.

⁷ Idem, *Grodek*, *ibid.*, p. 94-95, trad. it. cit., p. 323.

⁸ Rinvio ovviamente alla riflessione di Walter Benjamin su Erfahrung e Armut.

Predel zabvenija (*Il confine dell'oblio*), il primo romanzo di Sergei Lebedev⁹, si fonda per intero sull'elaborazione di questa tematica, affidata a uno stile ed un lavoro formale che conducono a una inusuale icasticità e splendore della parola nello scandagliare i recessi più bui della storia come le torsioni più dolorose dell'identità e del riconoscimento di sé e nel soffermarsi su immagini di sconvolgente plasticità.

L'opera ha una struttura circolare, e dunque si apre sulle riflessioni dell'autore a conclusione del suo viaggio di conoscenza e di acquisizione della memoria delle vicende legate alle purghe staliniane e al sistema dei campi di concentramento nell'Unione Sovietica, iscrivendo in un preciso registro l'esito di questo percorso: «Dunque, giunto al limite del mondo, per me lo scopo non è di fronte, ma alle mie spalle: devo ritornare. Il mio viaggio è concluso, è ora di affrontare il ritorno: nella parola»¹⁰.

Quasi a riassumere il senso di quel viaggio agli estremi confini d'Europa, nella Siberia dei gulag staliniani, sta l'immagine di una grande pozza posta al centro di un'immensa spianata paludosa, alimentata dal permafrost in disfacimento e satura di carburanti e di relitti, a memoria delle vicende di cui la Pozza stessa è stata testimone: «la Pozza ipnotizzava, impediva di distogliere lo sguardo, come accade di fronte a un vulcano in eruzione o una cascata. Rivelava la natura mobile, umida e trangugiante della terra. Gola senza bocca, grembo aperto come una voragine, la pozza non guardava le persone, al contrario assorbiva in sé gli sguardi, come pure gli sforzi umani e il lavoro dei mezzi»¹¹. Identica forza centripeta, a tratti insostenibile, ha la parola di Lebedev, ed identica ne è la materia umana – una gola senza bocca, un grembo aperto come una voragine –, affiorante da una vicenda costruita per intero sulla relazione fra il giovane narratore e la figura cieca di Nonno Due, un vecchio uomo, un vicino della famiglia del narratore, che pure però progressivamente diviene il personaggio centrale di quella stessa famiglia, tanto che il narratore lo presenta senz'altro dicendo: «La mia nascita è avvenuta grazie a un uomo che chiamerò Nonno Due, come del resto facevo da piccolo»¹².

Ben presto apprendiamo che la gravidanza della madre del narratore sembra comportare un rischio mortale e i medici consigliano senz'altro l'aborto; è in questo modo che il nascituro ancora assente diviene partecipe della vita della famiglia: «Pur non essendo ancora nato, ero già tra loro; la nonna cercava nei bauli vecchie fasce e gomitoli di lana

⁹ S. Lebedev, *Предел забвения* (*Predel zabvenija*), Moskva, Eksmo 2011; ed. it. *Il confine dell'oblio*, trad. it. R. Mauro, Rovereto (Tn), Keller 2018. Si vedano in proposito I. Jandl, *Das Leben im Spiegel der Großväter. Postmemory vor dem Hintergrund von Emotion und subjektiver Prägung anhand von Sergej Lebedev und Aleksandr Čudakov*, in Y. Drosihn, I. Jandl, E. Kowollik (a cura di), *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*, Berlin, Frank & Timme 2020, pp. 153-170; I. Urupin, M. Zhukova, *Zu Poetiken des Transgenerationalen in der russischen Literatur der 2010er Jahre: Sergej Lebedev, Guzel' Jachina, Marija Stepanova*, ibid., pp. 223-239. In italiano si veda C. Scandura, *Il romanzo russo del nuovo millennio*, in G. Di Giacomo, U. Rubeo (a cura di), *Il romanzo del nuovo millennio*, Milano, Mimesis 2020, pp. 375-397, qui a p. 389.

¹⁰ S. Lebedev, *Il confine dell'oblio*, cit., p. 10.

¹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 25.

per fare cuffiette e scarpine, però era tutto incerto, precario, e con ritardo la gente di casa aveva cominciato a misurare le parole, troncando i discorsi, tenere gli occhi bassi [...]. Si attendeva che la decisione maturasse da sé: l'esistenza della famiglia era alterata, gonfia come la pancia di una donna gravida, colma delle acque torbide dell'attesa»¹³.

La nuova nascita che si annuncia a rischio della vita della madre appare quasi *una malattia, un tumore*, che stringe insieme le generazioni in un nodo mortale, «sangue contro sangue, stirpe contro stirpe»¹⁴. La presenza inquietante di colui che è assente genera un'attesa luttuosa, in cui gravidanza e lutto si saldano, ed è appunto nel gonfiore di questo spazio luttuoso che s'istalla il vincolo fra il nascituro e il vecchio cieco.

Il debito della nascita ed il vincolo delle generazioni si esprimono in una figura ben precisa, indicata dalla presenza fantasmatica della vita ancora assente e dal suo riverberarsi nella lingua degli oggetti; al farsi muta, cieca, indecidibile dell'identità personale corrisponde il manifestarsi del potere delle cose che nella loro matrice sonora, nel loro peculiare linguaggio, tessono relazioni nello spazio, prefigurano e destinano gli eventi umani, e in tal modo ne esauriscono e vuotano la fisicità.

Non avendo la possibilità di cogliere negli sguardi della famiglia il travaglio della decisione sospesa, il vecchio la ascolta negli oggetti: «in qualche modo aveva comunque sentore di una lite e di un disaccordo dai timbri delle voci, dai suoni della casa che mutavano; cosa possiamo sapere di quanto può rivelare a un cieco il colpo secco e ripetuto di una forchetta sulla porcellana, il cigolio forzato dei cardini di una porta, l'acqua che scorre più rumorosa e abbondante del solito dal rubinetto della cucina?»¹⁵.

È dalla lingua degli oggetti, dal *fenomeno materiale* del silenzio e del suono delle cose, che il vecchio trae il suo cieco potere sul ciclo degli eventi.

Il vecchio con la sua parola attrae su di sé, e in tal modo determina, la decisione della famiglia sulla vita che si presenta (retrospettivamente il narratore non ha dubbi: «lo stava chiedendo per sé personalmente»¹⁶), e così *trattiene* l'esistenza del nascituro: «Nonno Due mi aveva riscattato dalla non-esistenza, reso vero, mi aveva spalancato le porte; il nostro era un legame fra salvatore e salvato, creatore e creatura. In un certo senso, ero stato consegnato a lui»¹⁷. Trattenuta e sospesa in questa consegna, la vita del narratore si dipana svolgendosi in ogni suo tratto nella relazione con l'identità di Nonno Due.

Nascita e assenza, crisi (duplicità, sdoppiamento) dell'identità personale e linguaggio delle cose si avvolgono in un nodo inestricabile nella narrazione di Lebedev con il farsi strada di un vincolo, di un debito della generazione che lega il narratore a Nonno Due. Come apprendiamo dal narratore, nel discorso del vecchio un elemento affiora con determinazione assoluta: «in qualche modo tutte le difficoltà parevano superabili solo a condizione di accettare in anticipo la morte»¹⁸. Quella che si manifesta attraverso Nonno

¹³ *Ibid.*, pp. 36-37.

¹⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

¹⁶ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

Due è una fascinazione che proviene «da lì, dalla morte, dall'unità dei tempi»¹⁹. E del resto persone e cose nel cieco sapere del vecchio sono accomunate da una medesima relazione, non di possesso, non di proprietà, ma di potere²⁰.

Si istituisce così un vincolo che non è personale, ma appunto oggettuale. Nonno Due vede anzitutto se stesso come un oggetto, ha un potere sicuro e *anonimo* sugli oggetti e per il tramite di quel potere realizza attorno al non-nipote «un complotto di oggetti»²¹ che rende anche l'altro – quasi per gemmazione e sdoppiamento – un oggetto del medesimo potere; in questo specifico senso «Nonno Due possedeva una trappola per ciascuno»²². Una trappola in cui convergono l'indecidibilità “numerica” dell'identità sospesa delle generazioni e il potere anonimo delle cose.

Se per un verso va osservato che questa trappola scardina il sistema dei tempi, rendendo la memoria cieca e facendo sì che «imprigionato nella membrana dell'oscurità, il passato non *potesse* incontrarsi col presente»²³, mentre per parte sua «il futuro presentito era paralizzato, impietrito, aveva perso la prospettiva»²⁴, per l'altro verso il potere reificante dello sguardo cieco di Nonno Due come ogni buona trappola organizza lo spazio, marca fisicamente una «“linea di demarcazione”»²⁵ che è orizzonte degli eventi, e con ciò nel senso più preciso linea del sangue, della morte.

Occorre forse precisare meglio questo punto, chiarire il senso di questa collocazione spaziale e il manifestarsi di questa relazione nel modo di prodursi degli eventi: sin dall'inizio Nonno Due viene definito come «un personaggio omesso, punito, ignorato, tagliato fuori dal quadro degli eventi»²⁶; ebbene, la *linea di demarcazione* su cui si profila la spirale di sviluppo degli eventi, su cui si decide – come vedremo subito – lo scambio fra la vita e la morte del narratore e del vecchio, è la linea in cui un divenire sin dal principio «*alienato dalla vita*, quasi nel significato giuridico del termine»²⁷, viene abbandonato al potere della morte. Ma proprio in quell'apparente spinta centrifuga che in tal modo si realizza, si manifesta il massimo della forza centripeta, del *cieco potere* di Nonno Due, del *vincolo delle generazioni*.

C'è una recinzione che delimita la zona delle dacie del piccolo gruppo di famiglie, ed è quella che per il bambino *affidato* a Nonno Due incarna quella linea di demarcazione: «Non era soltanto uno sbarramento di protezione: ogni graffio, ferita o contusione con conseguente sanguinamento e cicatrici aveva luogo perlopiù dall'altra parte»²⁸. Inoltrandosi al di là di essa il bambino viene ferito da un cane nero che gli azzanna la gamba sinistra, provocandogli una grave emorragia; Nonno Due uccide il cane e si

¹⁹ *Ibid.*, p. 51.

²⁰ *Ibid.*, p. 52.

²¹ *Ivi.*

²² *Ibid.*, p. 55.

²³ *Ibid.*, p. 78, ho modificato il modo e tempo verbale per adattarlo al contesto.

²⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁶ *Ibid.*, p. 25.

²⁷ *Ivi*, corsivo mio.

²⁸ *Ibid.*, p. 83.

sottopone a una trasfusione che salva la vita al bambino, mentre lui stesso muore nelle ore convulse che segnano il disfacimento dell'Unione Sovietica: «Insomma gli presero il sangue, tanto, e io rimasi vivo, mentre lui non ce la fece, come se la dose trasfusa in me contenesse la sua vita e il sangue rimastogli nelle vene fosse vuoto, consumato, quello di un morto»²⁹.

Se questo, tuttavia, è il racconto oggettivo della vicenda, lo scambio che avviene fra il bambino e il vecchio ha una componente più recondita eppure cupamente evidente: «Avevo attraversato una linea invisibile, definita solo da ranuncoli appassiti o da ghiaia sparsa. Mi ero buscato la morte allo stesso modo in cui si prende la febbre malarica, vedendo una talpa fatta a pezzi dal becco degli uccelli, un riccio crepato ricoperto di neri scarabei cornuti»³⁰.

Una meccanica di una precisione millimetrica presiede all'intreccio fra vita e morte e al serrarsi del debito delle generazioni.

«Sicché la mia esistenza prese il posto della sua, mai più sono stato del tutto me stesso, visto che dentro di me circolava il sangue di Nonno Due che mi aveva salvato; nel mio corpo di bambino scorreva il sangue di un vecchio cieco e macilento, e io, una volta per tutte, mi separai dai miei coetanei»³¹. Come già sappiamo, è dalla morte che proviene il debito della generazione, ed è a partire da lì che l'immagine dell'identità e il Due non cessano di risolversi l'una nell'altro.

Il vincolo e il debito della nascita non faranno dunque che saldarsi sempre più strettamente attorno al narratore, vivente Nonno Due e nelle stesse vicende della morte di questi; seguendo il viaggio intrapreso dal narratore nella memoria e nella lingua apprenderemo della vicenda di Nonno Due responsabile di un campo di concentramento staliniano, e seguiremo il narratore nel suo inoltrarsi nell'estremo settentrione degli insediamenti e dei gulag sovietici nella Siberia europea, sino a seguire e rilevare in quelle regioni ghiacciate le forme umane, le tracce dei deportati, sino a scorgerne in fondo a crepacci ancestrali la testimonianza custodita intatta nel gelo.

La scelta del narratore di intraprendere un viaggio di conoscenza alla ricerca della storia personale del vecchio, dell'origine della sua cecità e del suo silenzio ostinato sul proprio passato (le due cose sono intese in quanto narrativamente e teoreticamente congiunte: «Un cieco è come perso nel tempo, a ogni istante esiste in maniera vaga e i suoi tratti esteriori risultano sfocati»³²), tale scelta, dico, guida in un *percorso immaginativo* in senso proprio iniziatico.

È anche questa la *geranos*, la danza misterica che guida nel labirinto attraverso la morte alla visione della vita oltre la morte, ed è il faticoso apprendistato della visione che si esercita per conoscere l'abisso della dispersione e dell'annientamento del corpo umano, *intuizione* dotata di una forza magnetica in cui l'occhio penetra solo per gradi e ondate successive di orrore, quasi in un capovolgimento blasfemo della contemplazione della

²⁹ *Ibid.*, p. 91.

³⁰ *Ibid.*, p. 90.

³¹ *Ibid.*, p. 99.

³² *Ibid.*, p. 26.

Trinità nell'ultimo canto della *Commedia* dantesca: «Non rammento l'istante in cui il mio sguardo si fissò oltre il bordo del cratere; ciò che vidi non mi colpì gli occhi, ma si diffuse [...] nel mio corpo tremante a causa dell'impossibilità della coscienza di respingere quella visione. A quel punto, fu come se il giorno si fosse spento e precipitai nell'abisso buio dentro di me. Di colpo, era venuto a mancarmi sotto i piedi il fondo della coscienza, tanto familiare e affidabile, nel quale senza che ce ne accorgiamo si depositano sensazioni e impressioni, e adesso sotto di esso respiravano le tenebre [...]. Era come se fossi stato privato di questa vista interiore, mi avessero accecato la coscienza, l'avessero recisa dagli organi sensoriali, tanto che non mi accorsi di cadere giù [...]. La mia vista subì un mutamento, e nelle protuberanze scure di torba individuai particolari di figure umane. La buca era piena di cadaveri; il permafrost aveva impedito che si decomponessero [...]. Nero, grigio, toni di marrone: la mia macchia di sangue era l'unico colore vivo; quando la osservavo cessavo di vedere i morti, il sangue mi oscurava la vista per quanto era accecante. I morti invece erano incolori; allo sguardo si richiedeva un lungo tragitto per ricomporre ciascun corpo pezzo per pezzo, separandolo dai rami ritorti, pietre e zolle di torba [...]. Non erano passati attraverso la decomposizione, si erano congiunti alla terra senza diventare terra»³³.

L'*oltraggio* della memoria e della visione è qui l'oltraggio al corpo umano, la dissipazione del vivente e della forma del tempo dell'origine che si manifesta nell'assenza di forma e nella negazione del tempo del totalitarismo.

«L'oblio della nascita»³⁴ ne è in questo senso la figura definitiva, da cui si leva la *liberazione della nascita* che a conclusione di questo percorso il narratore sperimenta:

«Avvertii la follia arretrare, il suo fuoco spegnersi. Non avevo più dentro di me il sangue di Nonno Due»³⁵.

La danza delle gru nel suo avvolgimento a spirale si compie nel ritorno alla vita: «Fui recuperato da un motopeschereccio e – tra treni, stazioni, aeroporti, pullman – viaggiai da Nord a Sud, fin sulla riva dell'Atlantico, in prossimità dell'Africa. Sono stato il senso inverso di marcia, il percorso all'indietro del tempo che mi ha preso nella propria morsa e gettato là»³⁶.

³³ *Ibid.*, pp. 335-337. Già nella conclusione del primo capitolo il narratore si rivolge a se stesso dicendo: «ti rendi conto che la comunione di morte da te ricevuta non è casuale» (*ibid.*, p. 22); molto giustamente I. Urupin, M. Zhukova, *Zu Poetiken des Transgenerationalen in der russischen Literatur der 2010er Jahre*, cit., p. 231, osservano che quanto si apre a partire da questo momento «führt zu einer fast mystischen Offenbarung, die auf die Tradition der deutschen Romantik zurückgreift (conduce a una rivelazione quasi mistica, che attinge alla tradizione del Romanticismo tedesco)».

³⁴ S. Lebedev, *Il confine dell'oblio*, cit., p. 355.

³⁵ *Ivi.*

³⁶ *Ivi.*

2. *Generation of Postmemory: la pietra, lo specchio e l'ombra*

L'elaborazione teorica e narrativa del concetto di *postmemory* costituisce indubbiamente uno dei maggiori risultati degli studi poetologici e della letteratura degli ultimi decenni, e consente di riarticolare una relazione fra *estetica della testimonianza e riflessione/immaginazione estetica* che per qualche tempo sono apparse piuttosto costituire una insolubile dicotomia.

In uno studio per molti versi decisivo, Eva Hoffman ha descritto la “seconda generazione”, la generazione di chi non ha vissuto direttamente i grandi traumi del Novecento e ne ha piuttosto *ereditato la testimonianza nella memoria*, come «the hinge generation in which received, transferred knowledge of events is being transmuted into history, or into myth (la generazione cardine in cui la conoscenza degli eventi ricevuta e trasferita viene trasmutata in storia, o in mito)»³⁷.

A questa dimensione narrativa, mitica, fa riferimento il concetto di post-memoria e la possibilità stessa di articolare uno spazio prospettico fra le generazioni, spazio all'interno del quale – con tutta evidenza – si pone per intero la relazione fra il narratore e Nonno Due. E tuttavia, se una riflessione minima su questo concetto ci conduce a scorgervi, come suggerisce Marianne Hirsch, «the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right (la relazione della seconda generazione con esperienze potenti, spesso traumatiche, che ne hanno preceduto la nascita ma che tuttavia le sono state trasmesse così profondamente da sembrare a loro volta memorie)»³⁸, la tessitura dei valori percettivi e degli elementi metaforici chiamati in causa da Lebedev riapre la relazione in modo tale che l'*oltraggio della memoria* subito dal narratore comporti un *lavoro estetico*, un esercizio estetico dell'immaginazione che trova espressione non solo nell'apprendistato della visione di cui si è detto in relazione al passo del *cratere* lungamente riportato, ma in modo specifico in una transizione fra ordini metaforici che determina per intero l'impianto immaginativo del libro, e che Lebedev dispone in punti di svolta decisivi, in *avvolgimenti* cruciali del percorso narrativo.

Insomma, l'accento transita dalla focalizzazione (che potremmo definire statica-relazionale) della generazione “seconda” cui appartiene la *postmemory* e del rapporto che essa intrattiene con la vera e propria *memoria testimoniale* di vittime e carnefici³⁹, ad una

³⁷ E. Hoffman, *After such Knowledge: Memory, History and legacy of the Holocaust*, New York, Public Affairs 2004, p. xv.

³⁸ M. Hirsch, *The Generation of Postmemory*, in “Poetics Today”, 29:1 2008, pp. 103-128, qui a p. 103.

³⁹ Cfr. ad es. *ibid.*, p. 106, dove Hirsch definisce *postmemory* «as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience». Peraltro, la stessa Hirsch (*ibid.*, p. 114) chiarisce che il concetto da lei elaborato non riguarda una «*identity position*» ma «a *generational structure of transmission*». Il concetto che qui sulla scorta dell'opera di Lebedev si sta elaborando, viceversa, chiama in causa una “dinamica della generazione” della post-memoria che passa attraverso la ridefinizione profonda del Sé e dell'identità. Non sapremmo concepire una “struttura di trasmissione” che non valga come *dinamica* relazionale a partire dalla quale soltanto le identità si lasceranno pensare. In questa direzione si

considerazione (dinamica) relativa alla *costruzione immaginativa* del processo stesso del generarsi di questa “memoria seconda”.

Possiamo dunque parlare di *riscritture dell'identità*, e non meramente di processi di trasmissione della memoria e di ridefinizione di un trauma generazionale.

Assistiamo anzitutto – sul piano appunto della costruzione di questo “apparato metaforico” destinato a plasmare la struttura del romanzo – a quanto potremmo definire come una *intensificazione* di quella “reificazione del divenire” in cui sta, come sappiamo, il potere di Nonno Due.

Un processo di questo tipo si manifesta attraverso l'immagine di un frammento di pietra che si presenta come una minaccia già in connessione alla nascita del narratore, e poi ritorna come un incontro inatteso e devastante, come il fantasma dell'immagine di una scaglia di cemento della grandezza di un pugno.

La ragione di tale ulteriore piega narrativa, di cui subito diremo, risiede tuttavia nel fatto che questo nucleo immaginativo, per quanto intimamente connesso all'ambito cosale che caratterizza il potere di Nonno Due, da questi materialmente si mantiene distinto, e piuttosto viene *subito* e con ciò paradossalmente *fatto proprio* dal narratore; penetra e circola nella narrazione dell'identità del narratore, anticipandone la vicenda e scardinando la cronologia per mezzo di stranianti sincronie temporali.

Al principio del secondo capitolo del romanzo, lo scenario si apre colmo di aspettative sul venire al mondo del narratore; nulla sappiamo ancora di Nonno Due e del rischio di un aborto. Il narratore riflette sul nesso fra la memoria e le stagioni, avverte il calore dell'estate, intrattiene con se stesso, quasi alle soglie della propria esistenza personale, un dialogo sulla memoria e sulla vita che si tramanda: «Ricorda, e la pienezza della tua esistenza si manterrà in te, il più grande rinascerà dal più piccolo: la farfalla, il ginepro, il *delphinium*. Agosto è il mese in cui sei venuto al mondo, e il mondo ti è apparso nella sua tenuta estiva»⁴⁰.

sviluppa ad esempio la riflessione di Ingeborg Jandl nel cit. *Das Leben im Spiegel der Großväter*, qui a p. 153, dove l'autrice osserva che in una considerazione narratologica la relazione fra le differenti prospettive delle due generazioni ha solitamente come conseguenza «daß die Identität der erzählenden Figur verblasst, weil ihre Auseinandersetzung mit dem vorgelagerten fremden Erleben so viel Raum einnimmt». La ridefinizione dell'identità e delle dinamiche generazionali che stiamo seguendo con Lebedev non si esaurisce peraltro al piano di una “narrazione del Sé”, ma appare incidere assai più in profondità, né quella del narratore è una identità “diminuita” o “sbiadita”, quando piuttosto si tratta di un'identità che viene messa in questione *nella sua stessa sostanza* e nelle implicazioni esercitate su di essa dalle metamorfosi che si manifestano sul piano linguistico e metaforico. Potremmo, almeno in prima approssimazione, rinviare a una interessante osservazione di A. Etkind, *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford, CA, Stanford UP 2013, qui a p. 245, secondo il quale «Excavating the past buried in the present, the scholar of postcatastrophic culture watches memory turning into imagination».

In questo senso la costruzione immaginativa e la memoria testimoniale stanno in un rapporto che non è affatto di “traduzione” della seconda nelle forme della prima; si tratta piuttosto di una ridefinizione plurale e intensamente dinamica, in cui il piano immaginativo incide nella costruzione dell'identità. Va intesa in questo senso la relazione fra *specchio, ombra e gioco estetico* di cui si dice qui di seguito.

⁴⁰ S. Lebedev, *Il confine dell'oblio*, cit., pp. 23-24.

È alla promessa di questo dono della memoria che tutto il movimento catabatico del romanzo nella sua spirale labirintica intenderà mantenersi fedele, ed in vista di questo dono della memoria si costruisce il sentire e la parola del narratore sin dall'infanzia: «l'età del silenzio, della vita tra le parole, delle conversazioni con le parole»⁴¹.

Il neonato che compare nelle prime foto in agosto su una carrozzina a scacchi gialli e marroni «ancora non appartiene del tutto alla vita»⁴², quasi trattenuto e impossibilitato a prendervi parte eppure nella memoria grato al ricordo dei primi momenti di vita. È di nuovo agosto quando, nel tentativo di tirarsi su, il bambino cade con tutta la carrozzina su dure schegge di pietra: «Il sangue usciva a fiotti dalle labbra spaccate, la bocca tutta ferita, i denti da latte spezzati; avevi provato un dolore che negli anni a venire si sarebbe trasformato in problemi di pronuncia e ferretto ai denti con un retrogusto metallico di sangue. Un dolore che storpiava e paralizzava le parole»⁴³.

Molti anni più tardi, al ragazzo che si avventura al di là dell'invisibile "linea di demarcazione" tesagli attorno dal potere del vecchio, la minaccia si ripresenta, anonima, come una paura totale: forse caduto da un camion di detriti, s'imbatte in un pezzo di cemento della grandezza di un pugno, costellato di ghiaia liscia *del colore della carne congelata* e di frammenti di selce. Alla sola vista di quel grumo di pietra, narra, la bocca «mi si riempì del sapore del sangue, anche se di sangue non c'era traccia»⁴⁴. In preda a quel terrore senza nome, il narratore avverte di *affondare dentro se stesso*, sperduto in un mondo senza contorni in cui le articolazioni del corpo si disfano nel silenzio e nel vuoto. «Mi salvai allo stesso modo del sub che trovi sott'acqua una campana subacquea e riprenda fiato da quella riserva d'aria. La memoria ripescò dentro di sé un pezzo di cemento identico, e da un punto che congiunge epoche diverse [...] emersero spezzoni di un ricordo vago»⁴⁵.

Si ripresenta il ricordo della pietra, il dolore antico e l'urlo di tanti anni prima: «e quell'urlo era ancora più vecchio di me, come non appartenesse a un bambino di un anno, bensì a qualcuno consapevole dell'orrore della morte e che in quel modo la contrastasse»⁴⁶.

Se la metaforica e l'ambito semantico della pietra intensamente attraversano la vicenda del narratore, che sceglierà non a caso la professione di geologo, e che da questa trarrà ragione per gravitare attorno a quelle miniere e quei crepacci attraverso i quali si snoderà il suo viaggio di conoscenza, è però su un altro piano, in un ambito metaforico direttamente connesso alla visione, alla cecità ed al potere, che si produrrà il rivolgimento decisivo della vicenda.

Dopo la morte di Nonno Due per un breve momento il narratore coltiva l'illusione che il passato si sia senz'altro allontanato e richiuso, s'illude che sia esaurito e superato il potere

⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

⁴² *Ibid.*, p. 24.

⁴³ *Ivi.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁶ *Ivi.*

del vecchio su di lui, e insomma – teorizza – ritiene di poter assumere quella «abitudine elastica della memoria, sotto la cui influenza in realtà si dimentica sempre di più: non si tratta di ricordare quanto è stato, ma del *ricordo del ricordo*, per cui il passato si allontana, rimpicciolisce come un oggetto riflesso in due specchi posti l'uno di fronte all'altro»⁴⁷.

Illusione di breve durata; del resto il lettore ha appreso già da lungo tempo, seguendo le esperienze infantili del narratore, che il cieco potere di Nonno Due sfugge alla presa del rispecchiamento, in senso proprio anzi sfugge in quanto tale alla percezione visiva, tanto che il narratore retrospettivamente annota che la sua figura stessa «non s'imprimeva nella retina di chi l'osservava, vi passava attraverso, lasciando un'immagine indefinita»⁴⁸.

Di più, il bambino con stupore infantile comprende «come lo sguardo sia uno specchio; noi non vediamo gli altri, bensì come questi si riflettono in noi»⁴⁹. Si tratterà allora, per il bambino che s'inoltra in questa nuova consapevolezza, di *chiarire* quale strada serva per andare al di là dello sguardo e «vedere ciò che in linea di principio è invisibile»⁵⁰.

Ed è qui, e ciò accade in modo del tutto esplicito nel tentativo ancora iniziale di «cogliere la vera natura di Nonno Due»⁵¹, che avviene la transizione dallo sguardo e dal regime della visione come rispecchiamento al *gioco* – all'esercizio estetico – dell'*ombra*: il bambino inizia a giocare con la propria ombra, e cerca di posizionarsi «in modo da dubitare che fosse lui stesso a proiettarla»⁵². Una sera, ormai stanco e preso nella meccanica della ripetizione buffonesca del gioco, si gira improvvisamente e rimane sconvolto: «avevo un'ombra non mia. Mi era sfuggito il momento della sostituzione e adesso avevo paura a muovermi»⁵³.

L'evento non si ripete, e tuttavia quel movimento, quell'*atletismo percettivo* di ricercata espropriazione dell'identità personale, continua a guidare il gioco del bambino: «cercavo con consapevolezza lo stato di incoscienza esaltata, nel quale il gioco mi avrebbe assorbito talmente da farmi estraniare da me stesso e possedere un'ombra che non mi apparteneva»⁵⁴.

Ecco, dunque, il compito che si pone tramite tale esercizio estetico, tramite tale atletismo: resistere allo sguardo cieco di Nonno Due e al suo potere di *identificazione* e annessione, giungere *nel gioco estetico* alla consapevole elaborazione di un orizzonte immaginativo capace di organizzare metaforicamente la *forma dell'invisibile*.

«L'ombra di mio padre era molto più grande di lui [...]. L'ombra di mia madre era fluida, dai tratti melodiosi. Pensavo che se l'avessi toccata avrebbe emesso il suono di un

⁴⁷ *Ibid.*, p. 105. Corsivo mio.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰ *Ivi.*

⁵¹ *Ivi.*

⁵² *Ivi.* Modificato.

⁵³ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 32.

violoncello. Quella della nonna era buona, saltellante come un gomitolino di lana, guizzante come ferri da maglia»⁵⁵.

L'ombra di Nonno Due, tuttavia, continua a sottrarsi al tentativo di comprensione, «non suscitava la fantasia, malgrado i miei sforzi per individuarvi qualcosa»⁵⁶. E però è proprio su questo piano che anche per via negativa si apre un accesso al nucleo buio della memoria di Nonno Due, alla sua identità sepolta. Il gioco dell'ombra, *l'assunzione da parte del bambino della vicenda della propria stessa ombra come orizzonte immaginativo*, costituisce un potente contravveleno alla fascinazione dello sguardo cieco del vecchio: «Ero giunto alla conclusione che lui sapesse come fosse fatta [la sua ombra], la governasse e la tenesse a bada affinché non rivelasse qualcosa di troppo, insomma la trattenesse in continuazione come si fa con la falda troppo lunga di un impermeabile»⁵⁷. *Traumtexturen*, tessiture oniriche, è il titolo scelto da W.G. Sebald per le sue brevi, straordinarie annotazioni a Nabokov, che costituiscono probabilmente una delle «poetiche» decisive del nostro tempo. Sebald, riprendendo una celebre pagina dell'autobiografia di Nabokov, vi descrive un film amatoriale in cui si vede una scena di vita familiare anteriore alla nascita del protagonista spettatore del film, i gesti dei familiari accennanti come da lontano un saluto e l'immagine della culla ancora vuota, e l'orrore che si impadronisce dello spettatore «alla vista della culla nuova, che sta in veranda – stranamente minacciosa, come una bara, e vuota, come se in quello spettacolo che scorre all'inverso si fossero dissolte in nulla persino le ossa di colui per cui quella presaga costruzione è stata fatta»⁵⁸. È questa «esperienza di morte anticipata nel ricordo del tempo ancestrale, che fa dello spettatore una sorta di fantasma fra i suoi stessi familiari»⁵⁹ che ritorna in Lebedev: il neonato di agosto con la sua carrozzina a scacchi, leggiamo, «ancora non appartiene del tutto alla vita, ha l'espressione tipica degli spettatori al cinema, impressionati dal film ma impossibilitati a prendervi parte»⁶⁰. Molti sono gli elementi onirici e spettrali nel racconto di Lebedev, e molti quelli dominati da un horror che confina col soprannaturale, o a dir meglio che produce effetti stranianti sull'identità e la memoria del protagonista, o sulla configurazione e connessione storica degli eventi. Il grumo di pietra in cui è incastonata ghiaia del colore della carne congelata, lo sguardo cieco di Nonno Due che non s'imprime nella retina di chi l'osserva e la strategia del gioco dell'ombra sono in questo senso i momenti salienti della tessitura perché tramite essi si realizza quella *rivelazione quasi mistica* che tiene insieme l'orrore storico e le energie memoriali perché si mantenga la promessa in base alla quale un giorno «il più grande rinascerà dal più piccolo: la farfalla, il ginepro, il *delphinium*»⁶¹.

⁵⁵ Ivi.

⁵⁶ Ivi.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 32-33.

⁵⁸ W.G. Sebald, *Traumtexturen. Kleine Anmerkung zu Nabokov* (1996), ora in Id., *Campo Santo*, Frankfurt am Main, Fischer 2006, pp. 184-192, qui a p. 184.

⁵⁹ Ivi.

⁶⁰ S. Lebedev, *Il confine dell'oblio*, cit., p. 24. Corsivo mio.

⁶¹ Ivi.

La “fantasmagoria post-sovietica” (per prendere in prestito un’espressione di Alexander Etkind⁶²) di Lebedev si immerge negli orrori della storia e la riserva d’aria, la campana subacquea che gli assicura la salvezza è la memoria: lingua e scrittura.

La scrittura di Lebedev è manifestazione di un processo generativo della memoria che anche nel suo inabissarsi nel cieco potere delle cose dice una propensione *epifanica* della lingua, all’interno della quale la stessa fantasmagoria storica, la stessa rivelazione dell’orrore supremo, senza nulla abdicare alla sua tensione conoscitiva ed etica è anzitutto appunto rivelazione, *tensione sovrastanziale* in cui lo sguardo, lo specchio e l’ombra trovano nella scrittura stessa, nella lingua, la loro comune terra del ritorno.

3. *Spolia*

Agli antipodi della *lingua epifanica* della prosa di Lebedev, lo stesso grumo di eventi storici, aperture teoriche, processi memoriali e immaginativi, distorte fantasmagorie luttuose e *riscritture dell’identità* ha luogo nella *lingua materica* della poesia di Marija Stepanova, massimamente espressa in due poemetti pubblicati nel 2015 in un volume dal titolo *Spolia*⁶³.

⁶² Mi riferisco a A. Etkind, *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, cit., qui al capitolo 10, pp. 196-218. Etkind, *ibid.*, p. 2, propone una cronologia dei processi concernenti trauma ed elaborazione del lutto che ci permette di ripensare utilmente i modelli della “postmemory”: «I would speculate that the historical processes of catastrophic scale traumatize the first generation of descendants, and it is their daughters and sons – the grandchildren of the victims, perpetrators, and onlookers – who produce the work of mourning for their grandparents: mass graves for the generation of terror, trauma for the first postcatastrophic generation, and mourning for the second».

⁶³ M. Stepanova, *Spolia*, Moskva, Novoe Izdatel’stvo 2015. Faccio riferimento ai poemetti *Spolia* e Война зверей и животных (Voyna zverey i zhivotnykh: “La guerra delle bestie e degli animali”). Questi poemetti, purtroppo non ancora tradotti in italiano, insieme con il più recente Тело возвращается (Telo vozvrashchayetsya: “Il corpo ritorna”), originariamente in Ead., Старый мир. Починка жизни (Staryy mir. Pochinka zhizni: “Vecchio mondo. Riparare la vita”), Moskva, Novoe Izdatel’stvo 2020, sono stati tradotti in francese in Ead., *Le corps revient. Contre le lyrisme*, Paris, Nouvelles Editions Place 2019; in tedesco in Ead., *Der Körper kehrt wieder*, Frankfurt am Main 2020; in inglese in Ead., *War of the beasts and the animals*, Eastburn, Bloodaxe Books 2021. I due poemi del 2015 anche in Ead., *The voice over. Poems and Essays*, New York, Columbia U.P. 2021, con un ampio saggio introduttivo di I. Shevelenko (pp. xix-xlix). Con eccezione dell’edizione tedesca, nessuna delle edizioni citate riporta i testi russi, ma tutte le edizioni sono accompagnate da altri testi in versi o in prosa, cui pure faremo riferimento. In italiano l’unica antologia disponibile al momento della poesia di Marija Stepanova è *Spogliatoio femminile. Poesia e prosa 2001-2015*, trad. it. CI Scandura, Roma, Gattomerlino 2017. Un capitolo a parte è quello che riguarda la prosa (“romance”) ПАМЯТЬ ПАМЯТЬ (Pamyat’ pamyat’), Moskva, Novoe Izdatel’stvo 2017, in italiano *Memoria della memoria*, trad. it. E. Bonaccorsi, Milano, Bompiani 2020. Nel seguito, come si è detto, faremo riferimento essenzialmente ai due poemetti del 2015; il romanzo e il successivo Тело возвращается, oltre a costituire due capolavori assoluti della letteratura di oggi, chiamano in causa questioni ulteriori e verranno qui solo sfiorati. Di estremo interesse la dissertazione di M. Vassileva, *After the Seraph: The Non-Human in Twenty-First Century Russian Literature*, Harvard University (<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:42013096>); su Stepanova in particolare, oltre ad osservazioni sparse, le pp. 48-87; alle pp. 79-87 l’analisi della *Guerra delle bestie e degli animali*.

Pochi anni, tuttavia decisivi, intercorrono fra la pubblicazione del romanzo di Lebedev (2011) e *Spolia* (che reca la data di giugno 2014). Giusto nel settembre del 2011, infatti, il presidente Medvedev, fedelissimo di Putin, e lo stesso Putin, allora primo ministro, annunciano un nuovo cambio di ruoli e la nuova candidatura di Putin a quel ruolo di presidente già ricoperto dal 2000 al 2008. Le elezioni parlamentari del dicembre 2011 si concludono con una nuova vittoria del partito governativo, ma al tempo stesso con l'accusa di pesantissimi brogli e con la chiara percezione – non priva di forti speranze di cambiamento – della conclusione di una lunga fase della storia politica della Russia post-sovietica.

Secondo quanto osserva ancora Alexander Etkind, laddove durante il periodo sovietico l'elaborazione stessa del lutto per i crimini del regime veniva sostanzialmente bloccata e repressa, «Post-Soviet Russia, by contrast, has turned its tortured process of mastering the past into an important part of the political present. At the start of the twenty-first century, political opponents in Russia differed most dramatically not in their understanding of social issues or international relations, but in their interpretations of history (La Russia post-sovietica, al contrario, ha trasformato il suo tortuoso processo di appropriazione del passato in una parte importante del presente politico. All'inizio del ventunesimo secolo, gli oppositori politici in Russia differivano in modo drammatico non nella loro comprensione delle questioni sociali o delle relazioni internazionali, ma nelle loro interpretazioni della storia)»⁶⁴; i primi anni del nuovo decennio, dopo l'avvio della nuova lunga presidenza Putin, costituiscono da questo punto di vista un momento di rara intensità problematica, che tocca il suo apice nel 2014 con l'avvio della guerra contro l'Ucraina – mai conclusa e adesso riacutizzatasi – con la crisi nel Donbass e l'annessione della Crimea.

La guerra torna ad essere una presenza reale e quotidiana, ed è una guerra che divide famiglie e territori, una guerra feroce contro fratelli e parenti, *la guerra delle bestie e degli animali* secondo il titolo scelto da Marija Stepanova.

Segno quasi tangibile di quella *evoluzione regressiva* che dalla biologia e dal vivente si estende alla storia e alla memoria, sono i traumi del Novecento a riproporsi intatti, e a distanza di un secolo esatto è la Grande Guerra⁶⁵, il primo affacciarsi nella

⁶⁴ A. Etkind, *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, cit., p. 243.

⁶⁵ Cfr. M. Stepanova, Три статьи по поводу (Tri stat'i po povodu: "Tre saggi sull'argomento"), Moskva, Novoe Izdatel'stvo 2015; l'argomento dei saggi è in buona parte appunto la relazione fra la Grande Guerra e il presente, anzi l'assenza di un presente. Alla guerra, argomenta Stepanova, si accompagna la pressione della censura del regime di Putin contro la stampa. I saggi sono ripresi, con l'esclusione di parte del primo lavoro, in Ead., *The voice over*, cit., pp. 165-194. Si veda in particolare il saggio *Today before yesterday*, ibid., qui alle pp. 166-167: «Today we, the entire country, are breaking from the present; the present, which people share with one another and the world, has been abolished [...]: we are no longer our own contemporaries – if the contemporary is made possible by the language you use to talk about it (Oggi noi, l'intero Paese, stiamo rompendo con il presente; il presente, che le persone condividono tra loro e con il mondo, è stato abolito [...]: non siamo più nostri contemporanei - se la contemporaneità è resa possibile dal linguaggio che usi per parlarne)».

contemporaneità della realtà di una *occupazione ed esautoramento totale dello spazio immaginativo*, a ritornare nelle immagini e nel vissuto.

A questo orizzonte si riferisce ancora *Il corpo ritorna*⁶⁶:

Лежат, расстрелянные, в оврагах, полных звёзд и черёмухи,
Лежат в болотах, подобные стеблям, подобные рыбам в консервных банках,
Лежат под берегами, под озёрами, под автобанами,
Под пастбищами для коров свободного выпаса,
Под ногами овец, охотно дичающих,
Умеющих быть без участия человека,

Лежат под многоярусными парковками,
Под взлётными полосами аэропортов,
Где тонкий лёд сцепляет пальцы травы,
Где синие огни расставлены разумно,
Где мощные вещи летают без наших рук.

Где моё тело, говорит средний слой земли,
Её средний класс: мёртвый, не успевший родиться.

Giacciono, fucilati, in burroni pieni di stelle e fiori di ciliegio,
Giacciono nelle paludi, come steli, come pesci sott'olio,
Giacciono sotto le rive, sotto i laghi, sotto le autostrade,
Sotto i pascoli per le mucche al pascolo libero
Sotto i prati delle pecore che corrono volentieri allo stato brado,

Che sanno fare a meno di intervento umano,

Giacciono sotto parcheggi multipiano,
Sotto le piste degli aeroporti,
Dove il ghiaccio sottile afferra le dita dell'erba,
Dove le luci blu sono posizionate in modo intelligente,
Dove cose potenti volano senza che vi prendiamo parte.

Dov'è il mio corpo, dice lo strato medio della terra,
La sua classe media: morta, ancora non nata.

Già in occasione di un breve discorso, pronunciato al conferimento del premio Leric Pea Mosca 2011, Stepanova traccia con precisione un perimetro che tiene insieme *la natura, la storia e le cose materiali* nel segno di una comune propensione alla caducità e allo svanire che investe «le stesse condizioni di partenza dell'esistenza umana [...], dall'organizzazione dei nostri corpi alla struttura dei nostri legami [...]. Le tazze di

⁶⁶ Ead., Тело возвращается, in Ead., *Der Körper kehrt wieder*, cit., p. 16. È da ricordare che il poemetto è scritto in risposta a una commissione dello "Hay International Festival of Literature & Arts" del 2018 relativa appunto al centenario della Grande Guerra.

porcellana si frantumano, i manoscritti bruciano [...]. Parole e idee muoiono ancora più in fretta, e per far questo non è nemmeno necessaria una volontà distruttiva esterna»⁶⁷.

Lo svanire, il neutralizzarsi stesso della memoria, diviene *condizione di possibilità* del discorso poetico: «la poesia stessa, non è niente di diverso dall'orazione pronunciata ai propri funerali. Ma soltanto ai funerali, in presenza del defunto (che, come sempre, sei tu stesso), nella consapevolezza della propria mortalità, i versi riescono a trovare la propria vera voce»⁶⁸.

Si annuncia qui quella elisione dell'*io lirico* che costituirà la matrice strutturale di *Spolia* e della *Guerra delle bestie e degli animali*, nonché di una importante raccolta di saggi coeva⁶⁹. La poesia parla pronunciando un'orazione funebre all'*io lirico*; la poesia assume dunque per sé non solo una voce luttuosa, non solo si fa espressione dell'elaborazione di un lutto infinito, ma si fa fantasma.

Da questa posizione spettrale (dal punto di vista della *transizione*, ПЕРЕХОДА, dice la stessa Stepanova⁷⁰), la poesia parla, e interroga la storia, interroga la memoria, interroga anzitutto la stessa lingua della poesia. *Spolia* sono i frammenti risultanti da questa molteplice interrogazione, e *spolia* ovviamente sono anzitutto le spoglie dei vinti riportate dai vincitori della guerra. L'operazione dunque, nell'elisione dell'*io lirico*, non è priva di una consapevole crudeltà, che appunto costituisce nella sua peculiare densità la *sostanza materica* della lingua, e se vogliamo dir così individua la *prospettiva* sulla lingua e sulla scrittura.

È ancora Etkind a fornirci una chiave di lettura ai nostri fini preziosa: «The leading cultural genres in Russia often seem to be building on Gogol [...] and they manifest unusual, maybe even perverted, forms of mourning the past and comprehending the present (I principali generi culturali in Russia sembrano spesso fondarsi su Gogol' [...] e manifestano forme insolite, forse persino perverse, di lutto nei confronti del passato e di comprensione del presente)»⁷¹. Il tenore di questa osservazione trascende di gran lunga una considerazione meramente stilistica o peggio culturalistica («la scrittura è necessaria, la letteratura non è necessaria»⁷², insegna Sebald a molti), per investire direttamente *corpo e identità*, ed attraverso essi i modi del manifestarsi del *lutto* e il senso della *deformazione* che investe la lingua e la scrittura russa contemporanea.

⁶⁷ Ead., *Dal punto di vista della transizione*, in C. Scandura (a cura di), *La poesia russa da Puškin a Brodskij. E ora?*, Roma, Edizioni Nuova Cultura 2012, pp. 317-319, qui a p. 317.

⁶⁸ Ivi.

⁶⁹ Ead., Один, не один, не я (Odin, ne odin, ne ya: “Uno, nessuno, non io”), Moskva, Novoe Izdatel'stvo 2014. Fra i saggi di questa raccolta, il suggestivo *Davanti ai sepolcri*, in italiano in Ead., *Spogliatoio femminile*, cit., pp. 89-97. Nello stesso volume del 2014, fra l'altro, un importante lavoro ripreso con il titolo *Personne déplacée* nel cit. *Le corps revient*, pp. 77-89, e con il titolo *Displaced person* in *The voice over*, cit., pp. 99-110. Nel seguito si farà riferimento all'edizione francese. In proposito si veda anche la cit. M. Vassileva, *After the Seraph*, pp. 77-79.

⁷⁰ M. Stepanova, *Dal punto di vista della transizione*, cit., p. 317.

⁷¹ A. Etkind, *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, cit., p. 2.

⁷² Cfr. W.G. Sebald, *Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks* (1981), ora in Id., *Die Beschreibung des Unglücks*, cit., pp. 131-148, qui a p. 134.

In ordine alla connessione fra corpo e identità può rivelarsi preziosa un'osservazione di Ilya Kukul'in, il quale, nel declinare la questione della memoria anzitutto come costruzione di una identità autoriale molteplice e instabile, mostra come il lavoro letterario del nostro tempo giunga all'enucleazione di *corpi finzionali dell'autorialità*: «Questi corpi sono in qualche modo intermediari fra la coscienza autoriale e il mondo; al tempo stesso, sono personaggi che interpretano drammi simbolici che esprimono differenti caratteristiche generali del mondo. La coscienza dell'autore, o piuttosto lo slancio che s'impadronisce di tutto l'essere dello scrittore [...] vola all'inseguimento di tali corpi spettrali – che realizzano in anticipo il lavoro della creazione»⁷³.

La soppressione dell'io lirico è smembramento orfico del corpo e disseminazione dell'autorialità.

Virgilio (*Geor.*, IV, vv. 520-527) ci dice che irritate dall'ostinazione di Orfeo nel suo lutto, le madri dei Ciconi devote a Dioniso lo uccisero e smembrarono e ne sparsero le membra nei campi e nel fiume. Uguale per Marija Stepanova la sorte della poesia e del soggetto narrante.

Se in questo senso nel loro frequente ricorrere i nomi di Puškin e Gogol' valgono a indicare le origini stesse della poesia russa, nella *Guerra* il riferimento al racconto *La notte di maggio o l'Annegata*, dello stesso Gogol', rintraccia nello spiritismo e nel grottesco gogoliano l'immagine di una resurrezione spettrale e diabolica del corpo⁷⁴:

вышла из вязкой воды, из верхнего теплого слоя
майскую ночью утоплен-ни-ца и за дело взялась
быстро все опрокинула сырым босиком натоптала
черным телом светила белой сорочкой мела

È uscita dall'acqua viscosa, dal caldo strato superiore,
L'anne-ee-gata nella notte di maggio e si è data da fare,
Ha capovolto, calpestato tutto col suo scalzo umido piede,
Il nero corpo brillava di bianca veste gessata.

La *parlante-senza-se-stessa* (без-себя-говорящий⁷⁵), la voce senza io che prende la parola in *Spolia* appare sin dai primi versi soggiacere a un giudizio critico annichilente⁷⁶: *incapace di parlare in prima persona*, leggiamo, *si rifugia nella rima obbligata e nella contraffazione di forme obsolete*; e di fatto concatenazioni di rime, cantilene, frammenti di assonanze in cui il senso vacilla e riprende da capo attraversano ampiamente i due poemetti, così come citazioni, prestiti e soprattutto una sorta di dilagante “cartografia letteraria” coincidente a larghi tratti con una *storia dei dolori* della poesia e dei poeti di lingua russa.

⁷³ Ilya Kukul'in, Прорыв к невозможной связи (Proryv k nevozmozhnoy svyazi: “Un passo avanti verso l'impossibile comunicazione”), “Новое литературное обозрение”, № 50, 2001.

⁷⁴ Cfr. M. Stepanova, Война зверей и животных, in Ead., *Der Körper kehrt wieder*, cit., p. 96.

⁷⁵ Ead., *Spolia*, in Ead., *Der Körper kehrt wieder*, cit., p. 42.

⁷⁶ Cfr. anche Ead., *Personne déplacée*, cit., p. 83: «le scripteur, semble-t-il, reconnaît volontiers sa non-adéquation à lui-même à chacune des étapes de l'advenue du poème».

Ma questa *perte d'aureole* del ventunesimo secolo si accompagna a una possibilità inedita: per colei che sacrifica persino la fisicità erotica della voce poetica (*materiale che non offre alcuna resistenza, bacia senza amore e giace immobile*, prosegue l'impetoso referto) il fantasma dell'assenza diventa adesso un dono irrinunciabile ⁷⁷:

у кого нет я,
 может позволить себе не-явку,
 хочет отправиться на свободу

Chi è senza io,
 Può permettersi di mancare la presenza,
 Vuole andare in libertà.

Si tratta, per Stepanova che qui riprende tematiche proprie della tradizione mistica occidentale e russa ⁷⁸, di realizzare un abbandono pieno di ogni possesso, di spogliarsi di ogni cosa ed anche dell'esistenza sino a una completa *decreazione* del sé ⁷⁹ in un *auto-annientamento* che comporta, dice Stepanova, *la resezione di tutto ciò che costituiva ancora ieri la proprietà inalienabile e forse persino la natura dell'atto poetico* ⁸⁰.

Spolia segue il percorso carsico di questa voce senza io attraverso la terra russa, *questa Terra, paradiso addormentato tra le braccia dell'inferno* (*эмастрана / рай уснувший в объятиях ада* ⁸¹), il suo risuonare cavo nelle voci altrui e nei luoghi, il suo farsi eco meccanica, il riemergere nei fantasmi della memoria familiare e nell'immagine fotografica che ancora abiterà *Memoria della memoria*, sino alla constatazione febbrile di trovarsi in una terra incessantemente solcata da frontiere e meati che conducono nelle sue profondità organiche ⁸²:

о это место, место, где не-границы нет
 где всюду пересадка на тот и этот свет
 где надземен и подземен каждый переход
 и страж граничный заглядывает в еще не закрытый рот

здесь дыры есть норы есть поры
 то есть ворота в теле страны

проваливаться в которы
 посторонние не должны
 и каждая не колодец
 (слезы его утри)

⁷⁷ Ead., *Spolia*, in Ead., *Der Körper kehrt wieder*, cit., p. 44.

⁷⁸ Cfr. ancora Ead., *Personne déplacée*, cit., p. 81.

⁷⁹ Rinvio al concetto di *Décréation* in S. Weil, *La Pesanteur et la Grâce* (1948), ora Paris, FV Editions 2019, pp. 24-29. Attorno a questo concetto lavora un'autrice fondamentale per Stepanova: A. Carson, *Decreation. Poetry-Essays-Opera*, New York, Vintage Books 2005.

⁸⁰ Cfr. ancora M. Stepanova, *Personne déplacée*, cit., p. 81.

⁸¹ Ead., *Spolia*, in Ead., *Der Körper kehrt wieder*, cit., p. 88.

⁸² *Ibid.*, p. 76.

a угольная шахта
с канарейкою я внутри

Oh questo luogo, luogo dove non c'è nulla che non sia confine,
Dove ovunque è un trapianto in questo mondo e nell'altro,
Dove ogni passaggio è fuori terra e sotterraneo,
E la guardia di frontiera guarda nella bocca che ancora non è stata chiusa

Ci sono buchi qui ci sono buchi ci sono pori
– Porte nel corpo della terra

Cadere nelle quali
Gli estranei non dovrebbero;
Nessuna di esse è una sorgente
(asciuga le sue lacrime)
Ma ognuna una miniera di carbone
Dentro la quale l'io è il canarino.

Sbarrata, la circolazione misterica del labirinto si è convertita in cisti e in fenditure nel terreno, e queste non conducono a sorgenti, ma a miniere di carbone (verosimilmente quelle del Donbass), nelle quali l'io lirico, come i canarini dei minatori, col suo morire avverte del gas velenoso in arrivo.

È forse il momento di massima sovrapposizione fra la voce poetica, colta nel suo necessario fallire, e la madreterra russa, sicché quando leggiamo ⁸³ che *ella non ha piani né a lungo né a corto raggio* non sappiamo se “ella” sia la voce poetica che procede a tastoni o la Russia:

земля открывает рот не чтобы сказать
она не мешает себе в себе увязать

La terra apre la bocca, ma non per dire –
Ella non s'impedisce di sprofondare in se stessa.

La conclusione del poemetto, approdando a un'immagine elegiaca del transitorio fiorire del paesaggio ⁸⁴, sembra per un momento riaprire una speranza e ridonare carne e amore alla voce che cade ⁸⁵:

положите мне руку на я, и я уступлю желанью

Metti la mano sul mio *io*, ed io cederò al desiderio.

⁸³ *Ibid.*, p. 78. Nello stesso senso anche la lunga ripresa della sequenza iniziale (la requisitoria contro l'io lirico della poetessa delle pp. 42-44) che ha luogo alle pp. 84-88 sino ai versi già citati “*questaTerra, paradiso addormentato tra le braccia dell'inferno*”, e si riferisce indistintamente alla voce poetica e alla Russia – l'una e l'altra *incapace di parlare per sé/ e dunque sempre diretta da altri*.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 88: «пусть она постоит в цвету/ и постою на этом/ облетающим, ненадолгим розовым цветом/ с теми кто на посту» (*Lasciala nel suo fiorire/ ed io starò a questa/ rosa fugace, breve fioritura, / insieme a chi resta di guardia*).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 90.

Nei versi immediatamente precedenti viene ripresa un'immagine biblica che emergerà in pieno nel successivo poemetto *Il corpo ritorna*.

теперь проверим,/ действительно ли она высока, как терем (*Vediamo se davvero ella è alta come una torre*), ci si chiede, con un rinvio al *Cantico dei Cantici*, 7,5 («Collum tuum sicut turris eburnea»), и что свет изгоняет тьму между вытегрой и любанью (*e se quella luce scaccia l'oscurità fra Vytegra e Lyuban'*), dove è da osservare che i due luoghi citati sono il primo, all'estremo settentrione, un'antica città russa vicina al lago Onega, il secondo, assai più a sud, una piccola città bielorusa nella regione di Minsk, antica sede di una comunità ebraica che fra agosto e dicembre 1941 fu sterminata dai nazisti occupanti. Il lettore noterà poi forse che il nome Lyuban' rinvia a "lyubov'" (любовь), "amore" in russo.

I pochi mesi che separano la redazione di *Spolia* dalla *Guerra delle bestie e degli animali* sono segnati da un inasprimento della guerra nel Donbass, che raggiunge allora il culmine della violenza, accompagnato da una ulteriore stretta repressiva del governo di Putin nei confronti della stampa libera; Marija Stepanova ne scrive col marito Gleb Morev in un articolo di denuncia pubblicato in Germania nello stesso 2015⁸⁶.

Guerra delle bestie e degli animali, da molti punti di vista, conduce al punto più estremo quella frantumazione dell'io lirico e quella tendenza verso una lingua materica che abbiamo seguito, scompone il tessuto poetico in una rete di frammenti da cui emergono citazioni⁸⁷, cantilene, iterazioni e decomposizioni di motivi da cui

⁸⁶ G. Morev, M. Stepanova, *Im Würgegriff. Russlands Medienlandschaft unter Druck*, in "Osteuropa", 65, 3/2015, pp. 141-149. Il saggio illustra in modo esemplare le modalità e le conseguenze dirette delle politiche di Putin in relazione alla stampa libera; le implicazioni teoriche sono invece argomento dei lavori del già cit. volume della stessa Stepanova, Три статьи по поводу. Sulla situazione culturale della Russia di Putin negli ultimi anni, quasi un ideale seguito del più volte cit. volume di Alexander Etkind, risulta l'ampio saggio di I. Kukulin, *Cultural Shifts in Russia Since 2010: Messianic Cynism and Paradigms of Artistic Resistance*, in "Russian Literature" 96-98 (2018), pp. 221-254.

⁸⁷ Esempio la riscrittura della quarta sezione della *Terra desolata* di T.S. Eliot:

Влас, доброволец, две недели как мертвый,
Забыл курс рубля, и что воробьи говорили,
И откуда он сам

взрывная волна

взяла его кости в объятия. Пока он летел,
Годы съезжали с него, обнажая детские щеки,
Приборматывая.

Ватник или укроп,

Кто бы ты ни был, на этом заброшенном переезде
Вспомни о Власе. Влас был тебя милей.

Vlas il Volontario, morto da quindici giorni,

Dimenticò il tasso di cambio del rublo e ciò che dicevano i passeri,

E da dove lui stesso venisse.

ciclicamente emerge per essere nuovamente incenerita una *magna imago* della letteratura⁸⁸, e fa del crollo di ogni armonia strutturale, ritmica, linguistica il nuovo strumento poetico di un *testo-cimitero* totalmente dominato da quella tonalità spettrale che si annuncia a partire dalla citazione dell'*Annegata* gogoliana.

In un saggio del novembre 2014 Marija Stepanova fa riferimento a un passo in cui Vladimir Propp riprende il tema orfico dei due fiumi dell'oltretomba, dell'acqua gelida di Lete e dell'acqua fresca di Menmosyne, ed osserva come l'eroe venga bagnato prima con l'acqua *morta* e solo successivamente con l'acqua *viva*. «L'acqua morta finisce di ucciderlo, lo trasforma definitivamente in un morto. È questa una specie di rito funebre, corrispondente all'atto di cospargere il cadavere di terra. Soltanto dopo ciò egli è un vero morto e non più un essere fra due mondi, suscettibile di tornare in forma di vampiro. Soltanto dopo l'aspersione con l'acqua morta, quest'acqua viva potrà aver effetto»⁸⁹.

L'umano, corpo e spirito⁹⁰, resiste *nella decomposizione*.

человеческое тело
не расходится как мыло
в напoмаженной воде
оно никогда не бывает было
оно всегда сейчас и где

Il corpo umano
Non si disperde come il sapone
In acqua oliata
Non è mai passato
È sempre adesso e qui

жизнь ты прореха нуждающаяся в починке
смерть ты тесто стосковавшееся по начинке

Vita tu sei un buco da riparare
Morte tu sei l'impasto che desidera il ripieno

L'onda dell'esplosione

Ha abbracciato le sue ossa. Mentre egli volava

Gli anni gli sono scivolati via mostrando le guance infantili,

In un ronzio meccanico.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 116, Stepanova scrive, in cirillico: «про магна имаго» (*a proposito di magna imago*). Il riferimento va qui a Virgilio, *Eneide*, IV, v. 654, dove Didone accostandosi al rogo dice «*et nunc magna mei sub terras ibit imago*».

⁸⁹ V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, ed. it. digitale Torino, Bollati Boringhieri 2017, V, 22. M. Stepanova vi fa riferimento in *After the dead water*, in Ead., *The voice over*, cit., qui a p. 178.

⁹⁰ M. Stepanova, *Война зверей и животных*, in Ead., *Der Körper kehrt wieder*, cit., p. 124, p. 128 e p. 132.

в духе бурне
в голосе хлада тонка
та, что левиафана берет на ручки, как маленького ребенка
и та, что идет по ржи,
присутствуют при этом, происходящем
смотрят, не отводя

молча

Nello spirito della tempesta
Nel mormorio leggero della frescura
Quella che prende per le braccia il leviatano, come un bambino piccolo
E quella che cammina sulla segale,
Sono presenti a ciò che accade
Guardano senza distogliere gli occhi

Silenziosamente.

L'ora e il dove (сейчас и где) in cui l'umano resiste è il qui (здесь) trapassato nel poema di quanto è stato cancellato dalla storia. I versi conclusivi dicono di una transizione compiuta dei morti nella lingua materica/spirituale della poesia; non promessa vana di eternità, ma uno sguardo che, compiuto il suo ciclo infernale, dice una ad una le ombre ⁹¹:

это так
холм под сугробом
ничего не значит
надпись на табличке
никого не видит
надпись на камне
ничего, читаем
его нет

но здесь

È così
Una collina sotto un cumulo di neve
Non significa niente
L'iscrizione su un cartello
Non vede nessuno
L'iscrizione sulla pietra
Niente, leggiamo
Lui non è
Ma sta qui.

⁹¹ *Ibid.*, p. 138.

Riferimenti bibliografici:

ANDERSON 1996

W. S. Anderson (ed.), *Ovidius. Metamorphoses*, Teubner, Leipzig

CARSON 2005

Carson A., *Decreation. Poetry-Essays-Opera*, New York, Vintage Books 2005.

ETKIND 2013

Etkind A., *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford, CA, Stanford UP 2013.

HIRSCH 2008

Hirsch M., *The Generation of Postmemory*, in "Poetics Today", 29:1 2008, pp. 103-128.

HOFFMAN 2004

Hoffman E., *After such Knowledge: Memory, History and legacy of the Holocaust*, New York, Public Affairs 2004.

JANDL 2020

Jandl I., *Das Leben im Spiegel der Großväter. Postmemory vor dem Hintergrund von Emotion und subjektiver Prägung anhand von Sergej Lebedev und Aleksandr Čudakov*, in Y. Drosihn, I. Jandl, E. Kowollik (a cura di), *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*, Berlin, Frank & Timme 2020, pp. 153-170.

KERÉNYI 2016

Kerényi K., *Labyrinth-Studien*, Zürich, Rhein 1950, ed. it. *Nel labirinto*, trad. it. L. Spiller, Torino, Bollati Boringhieri 2016.

KUKULIN 2018

Kukulin I., *Cultural Shifts in Russia Since 2010: Messianic Cynism and Paradigms of Artistic Resistance*, in "Russian Literature" 96-98 (2018), pp. 221-254.

KUKULIN 2001

Kukulin I., Прорыв к невозможной связи (Proryv k nevozmozhnoy svyazi: "Un passo avanti verso l'impossibile comunicazione"), "Новое литературное обозрение", № 50, 2001.

LEBEDEV 2018

Lebedev S., Предел забвения (*Predel zabvenija*), Moskva, Eksmo 2011; ed. it. *Il confine dell'oblio*, trad. it. R. Mauro, Rovereto (Tn), Keller 2018.

MENNINGHAUS 2013

Menninghaus W., *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2003, ed. it. *La promessa della Bellezza*, trad. it. D. Di Maio, Palermo, Aesthetica Edizioni 2013.

MOREV - STEPANOVA 2015

Morev G., Stepanova M., *Im Würgegriff. Russlands Medienlandschaft unter Druck*, in "Osteuropa", 65, 3/2015.

PROPP 2017

Propp V., *Le radici storiche dei racconti di fate*, ed. it. digitale Torino, Bollati Boringhieri 2017.

SCANDURA 2020

Scandura Cl. *Il romanzo russo del nuovo millennio*, in G. Di Giacomo, U. Rubeo (a cura di), *Il romanzo del nuovo millennio*, Milano, Mimesis 2020, pp. 375-397.

SEBALD 1981

Sebald W.G., *Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks* (1981), ora in Id., *Die Beschreibung des Unglücks*, cit., pp. 131-148.

SEBALD 1994

Sebald W.G., *Helle Bilder und dunkle. Zur Dialektik der Eschatologie bei Stifter und Handke*, in Idem, *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*, Frankfurt am Main, Fischer 1994 (I ed. 1985), pp. 165-186.

SEBALD 2006

Sebald W.G., *Traumtexturen. Kleine Anmerkung zu Nabokov* (1996), ora in Id., *Campo Santo*, Frankfurt am Main, Fischer 2006, pp. 184-192.

STEPANOVA 2012

Stepanova M., *Dal punto di vista della transizione*, in C. Scandura (a cura di), *La poesia russa da Puškin a Brodskij. E ora?*, Roma, Edizioni Nuova Cultura 2012, pp. 317-319.

STEPANOVA 2020

Stepanova M., *Der Körper kehrt wieder*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2020.

STEPANOVA 2019

Stepanova M., *Le corps revient. Contre le lyrisme*, Paris, Nouvelles Editions Place 2019.

STEPANOVA 2017

Stepanova M., *Spogliatoio femminile. Poesia e prosa 2001-2015*, trad. it. Cl. Scandura, Roma, Gattomerlino 2017.

STEPANOVA 2015

Stepanova M., *Spolia*, Moskva, Novoe Izdatel'stvo 2015.

STEPANOVA 2021

Stepanova M., *The voice over. Poems and Essays*, New York, Columbia U.P. 2021.

Stepanova M., *War of the beasts and the animals*, Eastburn, Bloodaxe Books 2021.

STEPANOVA 2014

Stepanova M., Один, не один, не я (Odin, ne odin, ne ya: “Uno, nessuno, non io”), Moskva, Novoe Izdatel'stvo 2014.

STEPANOVA 2020

Stepanova M., память память (Pamyat' pamyat'), Moskva, Novoe Izdatel'stvo 2017, ed. it. *Memoria della memoria*, trad. it. E. Bonaccorsi, Milano, Bompiani 2020.

Stepanova M., Старый мир. Починка жизни (Staryy mir. Pochinka zhizni: “Vecchio mondo. Riparare la vita”), Moskva, Novoe Izdatel'stvo 2020.

STEPANOVA 2015

Stepanova M., Три статьи по поводу (Tri stat'i po povodu: “Tre saggi sull'argomento”), Moskva, Novoe Izdatel'stvo 2015.

TRAKL 1983

Trakl G., *Das Dichterische Werk*, München, DTV 1972, ed. it. *Le poesie*, trad. it. V. degli Alberti, Milano, Garzanti 1983.

URUPIN – ZHUKOVA 2020

Urupin I., Zhukova M., *Zu Poetiken des Transgenerationalen in der russischen Literatur der 2010er Jahre: Sergej Lebedev, Guzel' Jachina, Marija Stepanova*, in Y. Drosihn, I. Jandl, E. Kowollik (a cura di), *Trauma – Generationen – Erzählen. Transgenerationale Narrative in der Gegenwartsliteratur zum ost-, ostmittel- und südosteuropäischen Raum*, Berlin, Frank & Timme 2020, pp. 223-239.

VASSILEVA 2019

Vassileva M., *After the Seraph: The Non-Human in Twenty-First Century Russian Literature*, Harvard University 2019 (<http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:42013096>).

WEIL 2019

Weil S., *La Pesanteur et la Grâce* (1948), ora Paris, FV Editions 2019.