



CARLO CACCIA

# DALLA STORIA AL MITO, DALLA PARODIA ALL'ANTIUTOPIA

*La fantascienza di Karel Čapek e di Aleksej Tolstoj*<sup>1</sup>

**ABSTRACT:** 1922 was the year of publication of two important science-fiction novels: Karel Čapek's *Továrna na absolutno* (*The Absolute at Large*) and Aleksej Tolstoj's *Aëlika*. The paper aims to propose an analysis of these two examples of middlebrow literature to highlight the relationships between History, Myth, parody, and anti-utopia.

**KEYWORDS:** Karel Čapek; Aleksej Tolstoj; Science-Fiction; Popular Literature; Myth; History; Antiutopia; Parody.

## Introduzione. Guerre planetarie e viaggi marziano-atlantidei

Tra il 19 settembre 1921 e il 20 aprile 1922, lo scrittore ceco Karel Čapek, reduce dal successo nazionale (e da lì a poco mondiale) dell'opera drammaturgica *R.U.R.* (*Rossum's Universal Robots* 1920), pubblica a puntate sul quotidiano "Lidové noviny" la sua prima prosa lunga: *Továrna na absolutno. Román fejeton* (*La fabbrica dell'assoluto. Romanzo-feuilleton*). In questo romanzo, l'autore immagina con toni satirici le ripercussioni causate da un particolare gas prodotto come 'scarto' da un avveniristico carburatore: l'Assoluto.<sup>2</sup> Questo gas è la manifestazione di un'essenza Divina pura, invisibile e muta, la quale ha la capacità di risvegliare, in chi la inala, un inebriante sentimento religioso. L'Assoluto čapekiano è una sostanza complessa in quanto ambivalente: da una parte, oltre che scarto di un processo industriale che arricchisce economicamente, è un bene che, utopisticamente, spiritualizza le anime portandole, anche nel quotidiano, a compiere miracoli e gesti di altruismo disinteressato; dall'altra è un male, perché destinato, sulla lunga distanza, a suscitare il fanatismo religioso inasprendo i conflitti tra le diverse

<sup>1</sup> Ringrazio la Professoressa Stefania Sini e il Dottor Michail Talalay per la traduzione dei passi in lingua russa. A eccezione delle citazioni tratte dall'ultima traduzione italiana di *Aëlika* (2019), ci avvarremo della traslitterazione scientifica adottata in Italia.

<sup>2</sup> L'Assoluto čapekiano è un rimando manifesto all'*absolu* al centro delle ricerche chimico-alchemiche di Balthazar Claës, protagonista del romanzo *La recherche de l'absolu* (1834) di Honoré de Balzac.

confessioni. Uno degli eventi salienti di *Továrna na absolutno* – che orienta la sua dissacrante satira contro molteplici bersagli (l'iperproduzione capitalista, le corrotte classi dirigenti borghesi, la religiosità istituzionale) – è rappresentato dallo scoppio di una planetaria e anarchica guerra Santa: la “Guerra più Grande” (“*Největší Válka*”). Pur avvolta da un tono giocoso e carnevalesco, la globale guerra di religione immaginata da Čapek presenta motivi di somiglianza con tutti quei conflitti che nei secoli hanno coinvolto la civiltà europea: le Guerre Alessandrine, la Guerra dei Trent'anni, le Guerre Napoleoniche e, certamente, la Prima Guerra Mondiale.

Tra il 1922 e il 1923 esce a puntate per la rivista “*Krasnaja nov*” il romanzo *Aèlita* di Aleksej Nikolaevič Tolstoj.<sup>3</sup> Nell'opera si narra il viaggio avventuroso di due *homines novi* sovietici, l'ingegnere Los' e il veterano Gusev, sul pianeta Marte. I due protagonisti, partiti con lo scopo di sovietizzare la terra aliena, si ritrovano a interagire con umanoidi evoluti dalla pelle blu, discendenti dal mitologico popolo della città perduta di Atlantide. Centrali per ricostruire lo sfondo storico-mitologico del popolo marziano-neoatlantideo sono due lunghi racconti intradiegetici cantati dalla sensuale aliena Aèlita a Los'.

Grazie a questi due racconti, il lettore scopre che la società marziana-neoatlantidea vive in un irreversibile stato di decadenza speculare a quello che costrinse i suoi antenati a lasciare la Terra. Oltre a ciò, la corruzione morale dell'aristocrazia marziana, che impedirà la sovietizzazione del Pianeta Rosso, appare analoga a quella di numerose altre culture umane nel corso dei secoli e a quella aristocratico-borghese contemporanea di Tolstoj durante la Prima Guerra Mondiale, la Rivoluzione d'Ottobre e la Guerra Civile Russa.

Il presente contributo intende proporre un'analisi di questi due classici della letteratura fantascientifica popolare per far emergere il modo con cui entrambe le opere rappresentano artisticamente in chiave parodico-allegorica ed antiutopica la Storia europea.<sup>4</sup>

Esamineremo nell'ordine il testo di Čapek e poi quello di Tolstoj, soffermandoci su alcuni elementi narratologici caratteristici e giungendo a individuare le “dominanti” formali del sistema figurale delle due opere: l'intonazione del narratore particolarmente evidente nella cronaca frammentaria e frenetica della “Guerra più Grande”; la densità figurale dell'immaginario presente nei racconti mitici sulle origini atlantidee della civiltà

<sup>3</sup> Ricordiamo che *Aèlita* subisce importanti variazioni tra il 1935 e il 1938. Per un esame delle differenze tra le diverse edizioni di *Aèlita*, cfr. Vassena 2014. Si farà qui riferimento alla versione finale degli anni Trenta disponibile in traduzione italiana.

<sup>4</sup> Non essendo la relazione tra i due scrittori oggetto della nostra analisi, ci limitiamo a segnalare soltanto un interessante incrocio biografico tra Čapek e Tolstoj. Nel 1924 lo scrittore russo propose al pubblico del BDT (*Bol'šoj dramatičeskij teatr*) di Leningrado un adattamento dell'opera čapekiana *R.U.R.* intitolata *Bunt mašin*. Sebbene affermasse di aver ripreso solo il tema della rivolta dei robot dal testo drammaturgico dello scrittore ceco, Tolstoj fu accusato di plagio. Sul rifacimento di *R.U.R.* di Tolstoj, cfr. Harkins 1960.

marziana.<sup>5</sup> Queste differenti dominanti permettono di mettere a fuoco il differente pluristilismo che orienta assiologicamente il cronotopo antiutopico dei due romanzi. Nelle conclusioni, osserveremo come le narrazioni esaminate, pur ascrivibili a un sottogenere della letteratura popolare, mostrano di entrare in sintonia, a livello tanto della *Weltanschauung* quanto dei dispositivi testuali, con le poetiche moderniste degli anni Venti che problematizzano la perdita della totalità Storica.

### L'ambivalente Assoluto: dalla Storia all'antiutopia

La *Fabbrica dell'assoluto* riprende in maniera esplicita un *topos* della letteratura fantascientifica (e fantastica): la nube magica. Giuseppe Dierna, traduttore e curatore dell'ultima edizione italiana dell'opera di Čapek,<sup>6</sup> dopo un'attenta rassegna delle nubi narrate nella *science fiction* di tardo Ottocento e inizio Novecento – che comprende opere come *La fine del mondo* (1894) di Camille Flammarion, *Nube purpurea* (1901) di Matthew P. Shiel e *Nei giorni della cometa* (1906) di H.G. Wells – si concentra in particolare sul riuso di questa particolare immagine all'indomani della Prima Guerra Mondiale, citando la satira *Gli ultimi giorni dell'umanità* (1922) di Karl Kraus, i drammi espressionisti *Gas I* (1918) e *Gas II* (1920) di Georg Kaiser e il romanzo picaresco *Iprite* (1923) di Viktor Šklovskij e Vsevolod Ivanov (Dierna 2020, 7-21). A differenza della maggior parte dei modelli *science-fiction*, satirici e espressionisti, nel romanzo dello scrittore boemo il *topos* della nube magica viene decostruito: l'Assoluto čapekiano non è infatti solo una nube tossica dagli effetti apocalittici, ma è una sostanza ambivalente che rinnova un'ingenua spiritualità religiosa tra le persone comuni.<sup>7</sup> Se da un lato il carattere divino dell'Assoluto è una materia di scarto, quindi, nell'ottica del profitto economico capitalista, inutile,<sup>8</sup> dall'altro esso ha poteri ben più straordinari (e metafisici) rispetto alla meraviglia tecnologica del carburatore. In virtù sia della diffusione globale del macchinario dettata dalla logica del profitto capitalista sia delle preesistenti e decadenti religioni istituzionalizzate, il gas prodigioso si rivelerà come il reagente di eventi straordinari che condurranno l'umanità nel baratro di una planetaria e grottesca Guerra di religione.

<sup>5</sup> Sul concetto di dominante, sviluppato dai Formalisti Russi, rimandiamo ai lavori di Stefania Sini (2010; 2018, 63-86).

<sup>6</sup> Per i passi čapekiani qui citati e commentati ci avvaliamo della traduzione di Giuseppe Dierna.

<sup>7</sup> Sulla valorizzazione letteraria delle immagini ambivalenti della materia, cfr. Bachelard 1948, 77-78 e 112-113.

<sup>8</sup> Sul tema dello scarto, cfr. Orlando 1994 [1993], 17, 20, *passim*; Thompson 2017 [1979].

Il 'personaggio' dell'Assoluto permette allora di individuare come protagonisti del romanzo non tanto eroi-individui quanto folle umane contagiate dal gas di scarto.<sup>9</sup> Infatti, la trama dell'opera risulta articolata in quattro fasi che, legate da nessi causa-effetto e poste in un ordine logico-cronologico senza particolari anacronie, sono tutte accomunate dall'influenza dell'Assoluto sulle masse:

- 1) Comparsa di un oggetto magico (il carburatore produttore del gas tossico invisibile);
- 2) Cattivo uso legato all'oggetto magico (diffusione planetaria e inasprimento dei conflitti confessionali);
- 3) Conflitto provocato dall'oggetto magico;
- 4) Ristabilimento della normalità.

In tale ordinata successione si rileva una correlazione tra velocità narrativa e tasso di figuratività: prima dello scoppio della guerra, il tempo del racconto è maggiore del tempo della storia e la rappresentazione di eventi straordinari è moderata e dilatata; con l'avanzare della trama, il ritmo romanzesco si fa più serrato e il contenuto sempre più denso e iperbolico. Nel capitolo XXV, per esempio, Čapek usa in maniera continuata la figura dell'*adynton*, la quale, facendo saltare i legami storico-culturali e spazio-temporali più verosimili (e stereotipati) nei conflitti storici tra popoli e nazioni e ribaltando il ruolo di colonizzatori e colonizzati, rivela i contenuti allegorici e il cronotopo carnevalesco della "Guerra più Grande":

[Il cronachista] godrebbe invece di più a ritrarre, ad esempio, l'arrivo dei beduini a Ginevra con su indosso i loro bianchi burnùs e le teste dei nemici infilzate sulle loro lance di due metri; o le avventure amorose di qualche soldatino francese nel Tibet e le galoppate dei cosacchi russi nel Sahara, le cavalleresche scaramucce dei *comitadjis* bulgari con i tiratori senegalesi sulle rive dei laghi finlandesi. (Čapek 2020, 194; or. 2022 162)

Una ragione di tale peculiare andamento del rapporto tra velocità e figuratività può risiedere nella genesi problematica dell'opera: Čapek ha dovuto scrivere in tempi celeri la seconda parte di *La fabbrica dell'assoluto* in forma di *fejeton* (da qui il sottotitolo rematico dell'opera *román fejeton*; Pohorský 1982, 464).<sup>10</sup> Il romanzo *La fabbrica dell'assoluto*, specialmente nella seconda parte, potrebbe quindi considerarsi nel suo

<sup>9</sup> A proposito dell'interesse generale nella cultura del tempo per il comportamento delle folle, ricordiamo per esempio che, nel 1921, un anno prima della pubblicazione integrale del romanzo čapekiano, Sigmund Freud pubblica *Massenpsychologie und Ich-Analyse*.

<sup>10</sup> Il *fejeton*, da intendere nell'accezione codificata dalla cultura letteraria ceca dalla seconda metà dell'Ottocento in avanti (Mella 2014, 23-46), similmente a quello russo degli anni Venti del Novecento (Tynjanov e Kazanskij 1927), è un genere che si colloca sul confine tra la prosa giornalistica e la sua rielaborazione artistica, contraddistinto da temi riguardanti la vita quotidiana, dall'uso di una lingua colloquiale e dal tono leggero tra il serio e il faceto.

complesso come un *collage* di episodi spiritosi saldati dalla tagliente satira alla belligerante e fanatica società europea del primo Novecento.

Tuttavia, oltre alle ragioni estrinseche attinenti alla composizione dell'opera, possiamo osservare un elemento formale dominante in grado di coordinare tanto il rapporto tra velocità e figuralità quanto la 'romanizzazione' del genere *fejeton*: lo statuto intonativo della voce narrante che Jan Mukařovský descrive quale dispositivo regolante l'intera poetica di Čapek.<sup>11</sup> Per il critico e teorico strutturalista, l'intonazione della voce deriva non solo dalla posizione ideologica dell'autore,<sup>12</sup> ma anche dall'ambivalenza (non oppositiva) semantico-stilistica giocata attorno a coppie di concetti quali quotidiano/straordinario, banale/eccezionale e noto/misterioso che nella *Fabbrica* viene altresì incarnata a livello figurale dall'Assoluto (Mukařovský 1958, 258). Il nostro esame del funzionamento di questa dominante nell'economia dell'opera čapekiana vuole focalizzarsi maggiormente sul piano dei procedimenti formali che danno corpo alla visione antiutopistica della Storia europea adottata dall'autore ceco.

Osserviamo dunque il modo con cui l'intonazione si manifesta nel romanzo čapekiano. Dal capitolo XIII in avanti, relegando sullo sfondo i personaggi prima presentati e spostando la narrazione dalle banalità del quotidiano del contesto locale-praghese a eventi eccezionali in un mondo globalizzato, il racconto passa da una situazione narrativa autoriale ed extradiegetica con pochissime infrazioni ad una oscillante tra la prima e la terza persona, con incursioni nella *you narrative* tipiche della prosa giornalistica e dei moduli discorsivi dell'oralità. Ecco, a tal proposito, il palesarsi del 'personaggio' del narratore attraverso una metalessi all'inizio del capitolo XIII:

E adesso permettete al cronachista dell'Assoluto di sottolineare la propria situazione. Per prima cosa egli adesso sta giusto scrivendo il capitolo XIII con la coscienza che questo numero sfortunato sortirà di certo un effetto funesto sulla chiarezza e la completezza della sua esposizione. Qualcosa in quest'infausto capitolo andrà a confondersi, statene certi [...]. (Čapek 2020, 111; or. 2022, 87)

Il "cronachista" (*kronikář*) si presenta come un'istanza autoriale che si assume la responsabilità di raccontare sia le banalità del quotidiano sia i fantastici fatti che da qui in avanti si susseguiranno. Egli intende perciò dialogare non solo metatestualmente con la propria opera ma anche *vis-à-vis* con il pubblico: "guardate: il cronachista confessa

<sup>11</sup> Secondo Mukařovský l'organizzazione dell'elemento intonativo della voce (quella del narratore, dell'io lirico e dei personaggi nei drammi e nei romanzi) si riflette a livello stilistico anche nell'uso particolare della punteggiatura, nell'ordine sintattico del periodo a seconda del registro linguistico (colloquiale/aulico) e, specialmente, nell'instabilità semantica (1982a; 1982b; 1982c). Cfr. anche Doležel 1973, 91-111.

<sup>12</sup> Sul pensiero politico e morale dello scrittore ceco, oltre a Mukařovský (1958, 259), rimandiamo a Haman e Trensky 1967; Klíma 2002 (*passim*), Tobrmanová e Kühnová, 2010 (*passim*); Bradbrook, 2012 (*passim*); Badia 2019; Fuller 2022.

apertamente davanti a voi di non reggere al confronto con lo storiografo” (2020, 113; or. 2022, 89). Notiamo qui peraltro il tono affabile e spiritoso della voce, che si scusa anticipatamente con i lettori per la presenza di lacune nel suo resoconto.<sup>13</sup> Infatti, ad esclusione del capitolo XIII, il *kronikář* si limiterà a palesarsi nella seconda parte del romanzo attraverso delle piccole pause in forma di metalessi e di reticenti paralessi che creano intenzionalmente, come nel passo seguente, dei veri e propri buchi di trama: “A questo punto il cronachista dovrebbe seguire i pensieri del futuro Napoleone; [...] Intanto, il sottotenente Bobinet... Ma nient'affatto! Abbandoniamo il tentativo di psicologizzare i grandi uomini per esprimere l'insorgenza embrionale dei pensieri titanici. [...]” (2020, 187; or. 2022, 157). In quest'altro frammento, ecco invece il “cronachista” promettere di colmare le lacune del capitolo XXIII in quello seguente: “Come potete vedere, non c'è stato fino a questo momento alcun cenno alla Francia. Il cronachista se le riservava infatti per il capitolo XXIV” (2020, 186; or. 2022, 157).

Peraltro, il *kronikář* si rivela come istanza autoriale che non solo seleziona i fatti da narrare, ma sceglie altresì il modo di raccontarli anche ricorrendo all'utilizzo di svariati generi extraletterari. L'autore-cronista, infatti, utilizza parodisticamente i vari sottogeneri del discorso giornalistico per raccontare la “Guerra più Grande”: l'“oggettiva” cronaca in presa diretta al tempo presente, il pezzo di colore ricco di apostrofi al lettore e le asettiche corrispondenze telefoniche delle agenzie di stampa riportate in stile nominale. Eccone un esempio:

Prima delle undici della notte erano giunte alla redazione di “Lidové noviny” le seguenti notizie telefoniche:

“ČTK. Da Monaco, 12 c.m. Secondo la WTB si svolse ieri ad Augusta alcune dimostrazioni sfociate nel sangue. Settanta protestanti uccisi. Le dimostrazioni proseguono.”

“ČTK. Da Berlino, 12 c.m. Si comunica ufficialmente che il numero di morti e feriti ad Augusta non supera la dozzina. La polizia mantiene l'ordine.” (2020, 180; or. 2022, 151)

Il *kronikář* stilizza parodisticamente anche i generi della prosa storiografica. In questo frammento, per esempio, la voce riporta i fatti, che ricordano quelli della Guerra dei Trent'anni, nella forma delle cronologie annalistiche:

[...] Questo avveniva il 14 febbraio. Il quindici si svolse una battaglia di più grandi dimensioni sulle due rive della Werra, e le truppe protestanti erano alquanto arretrate. Lo stesso giorno si udirono i primi spari sul confine belga-olandese. L'Inghilterra aveva ordinato la mobilitazione della marina.

Il 16 febbraio l'Italia ha concesso il libero passaggio all'esercito spagnolo mandato in aiuto dai

<sup>13</sup> Tuttavia, ciò non esime il narratore dall'evocare scherzosamente all'inizio del capitolo XXVI gli storici cechi August Sedláček e Josef Pekař quali *auctoritates* o muse ispiratrici (2020, 198; or. 2022, 169). Va da sé che per noi è lo stesso Čapek a nascondersi dietro all'ironia della voce narrante del *kronikář*. Ciò gli permette di confessare, implicitamente, le sue difficoltà nella composizione organica del romanzo.

bavaresi. I contadini tirolesi, armati di falci, si sono scagliati contro i calvinisti svizzeri. (2020, 196; or. 2022, 157)

Caratteristica de *La fabbrica dell'assoluto* è inoltre la stilizzazione del genere del ritratto biografico-epidittico di un personaggio esemplare e delle sue imprese. Durante il racconto della “Guerra più Grande”, infatti, la voce focalizza sovente sulla vita del militare francese Bobinet, le cui imprese di conquista planetaria ricordano sia quelle di Napoleone sia quelle di Alessandro Magno, e financo quelle degli eroi mitici. Interessante a tal proposito è il breve cenno sulla scomparsa di Bobinet nel regno delle Amazzoni (collocato nello *storyworld* in Birmania):

L'imperatore Bobinet – che aveva, all'epoca, la sua residenza nella città indiana di Shimla – aveva udito che nel bacino fluviale ancora inesplorato dei fiumi Irrawaddy, Saluen e Mekong era situato l'impero femminile delle Amazzoni, si era quindi diretto lì con la sua vecchia guardia ma non tornò più indietro. Secondo una versione, lì si era sposato, secondo un'altra, invece, la regina delle Amazzoni, Amalia, gli aveva reciso in combattimento la testa e l'aveva gettata in un otre insieme al sangue, dichiarando: “*Satia te sanguine, quem tantum sitisti.*” Questa seconda versione è decisamente più delicata. (2020, 196; or. 2022, 154)

È importante notare, in virtù del carattere carnevalesco assunto dalla “Guerra più Grande”, come la voce non solo ribalti i miti di Eracle e di Teseo (con Bobinet sedotto o ucciso dall'Ippolita čapekiana Amalia), ma alluda intertestualmente anche, attraverso una citazione in latino tratta dallo storico tardoantico Paolo Orosio, alla morte cruenta di Ciro il Grande per mano di Tomiri, regina dei Massageti. Gustoso è osservare inoltre l'ironica sentenza finale del narratore, parafrasabile nel motto ‘meglio decapitati che sposati’.

L'intenzione dissacratoria del *kronikář* compare nello stesso ritratto di Bobinet attraverso la scelta di riportare, in forma aneddotica, fatti della sua vita privata pressoché irrilevanti:

Non si possono passare sotto silenzio alcune scene tratte dalla vita di questo grand'uomo.

*Bobinet e sua madre.* Un giorno Bobinet era riunito in consiglio a Versailles con tutti i suoi generali. A causa del caldo torrido, si era messo accanto a una finestra aperta; all'improvviso aveva scorto nel parco una signora anzianotta. A quel punto Bobinet aveva interrotto il maresciallo Jollivet e aveva esclamato: “Signori, ecco lì mia madre...!” E tutti i presenti, ivi compresi gli induriti generali, davanti a quella dimostrazione di amore filiale si erano sciolti in lacrime. (2020, 189; or. 2022, 159)

All'adulazione volutamente ridicola della vita privata di Bobinet operata dalla voce corrisponde l'alleggerimento della *gravitas* dei tragici e cruenti fatti della “Guerra più Grande” nelle scene dialogiche. Gli antefatti del conflitto, per esempio, non sono raccontati direttamente dal *kronikář*, bensì evocati (metatestualmente) nelle quotidiane chiacchiere dei redattori del quotidiano “Lidové noviny”:

“Ehm,” aveva detto il signor Rejzek, “ma adesso non è che darebbe un’occhiata alle lettere giunte in redazione?”

“Perché no?” concordò Cyril Kéval. “Non trova che le persone si abituino anche a Dio? Cosa c’è di nuovo dalla ČTK?”

“Niente di particolare,” bofonchiò il signore Rejzek. “Dimostrazioni sfociate nel sangue a Roma. Tafferugli nell’Ulster: ma non si sa, i cattolici irlandesi... è stata totalmente smentita la notizia della conferenza a Saint Kilda. Violenti pogrom a Pest. Scisma in Francia: sono riapparsi lì i valdesi, e a Münster gli anabattisti. A Bologna è stato eletto un antipapa, tale Martino dei frati scalzi. E così via. Nulla di cronaca locale. Gliela dà questa sbirciatina alle lettere, eh?”

Cyril Kéval si quietò e si mise ad aprire la posta in arrivo [...] “Guardi un po’ lei, Rejzek,” riprese a parlare, “è sempre la solita solfa [...]” (2020, 176; or. 2022, 147-148)

La parodizzazione dei discorsi giornalistici e storiografici, oltre a manipolare la relazione tra tempo della storia e del racconto, procede di pari passo con l’affermazione di un’idea scettica e pessimista sulla natura delle masse, delle religioni e delle ideologie. Al cospetto di tale *Weltanschauung*, la tendenziale accelerazione del tempo del racconto nella seconda parte del romanzo incrementa il tasso parodico dell’opera; infatti, il ritmo frenetico, che dovrebbe suggerire un avanzamento spirituale della civiltà data la natura apparentemente benefica dell’Assoluto, segna invece una conferma della natura superstiziosa, idiota e ferina dell’umanità. In altre parole, il comparativo di maggioranza in “Guerra più Grande” designa un conflitto più esteso territorialmente rispetto alle belligeranze passate e, in prospettiva, più piccolo rispetto a quelle del futuro. Osserviamo dunque la morale pessimista espressa alla fine del capitolo XXXV:

Ecco, questa è la Storia. [...]

E per questo che io vi dico: non togliete alle persone del tempo quel loro unico orgoglio, il fatto cioè che quanto avevano vissuto era stata la Guerra Più Grande. Noi ovviamente sappiamo bene che tra un paio di decine di anni si riuscirà a fare una guerra ancora più grande: in questo senso, l’umanità tende a raggiungere altezze sempre maggiori. (2020, 197; or. 2022, 165)

L’idea che la Storia segua un andamento circolare, ritmico e, di conseguenza, antiutopico è confermata anche dall’uso parodistico del discorso profetico. Il *kronikář*, nel capitolo XXIX, racconta l’esistenza (fino a questo punto ignota ai lettori) di una serie di profezie che hanno predetto la fine della guerra e l’inizio di un breve periodo di pace:

L’ultima battaglia della Guerra Più Grande è, insomma, ignota. Nondimeno la si può individuare, con un certo grado di verosimiglianza, sulla base di alcune fonti vistosamente concordanti, [...] da una serie di profezie che avevano preceduto la Guerra Più Grande. (2020, 217; or. 2022, 187)

Le profezie, che preannunciano che tredici militari di nazionalità diverse faranno pace sotto un albero di betulla, si avvereranno proprio nel finale del capitolo XXIX.

La forma oracolare è utilizzata pertanto come casuale e desacralizzato *deus ex machina* in grado di creare solo una pausa tra una guerra e un’altra. Tali pause sono dunque



'garantite' dalla capricciosa e imperscrutabile *tyche* del cosmo e non certo dall'*agency* o da una presa di coscienza razionale delle masse.

## Viaggio in un mito atlantideo vivente

*Aèlita* e *La fabbrica dell'assoluto* mostrano numerose differenze a livello narratologico. Per esempio, diversamente dal romanzo čapekiano, nell'opera di Aleksej Tolstoj è presente una voce narrante stabilmente eterodiegetica ed extradiegetica. Invece, dal punto di vista del ritmo romanzesco, *Aèlita* mantiene una velocità tendenzialmente costante pur presentando due lunghe pause in forma di analessi esterne e completeive inserite in due racconti intradiegetici che esamineremo.

I personaggi principali di *Aèlita*, a differenza di quelli di *La fabbrica dell'assoluto*, rivestono ruoli ben marcati. Inoltre, specialmente nella versione degli anni Trenta, esibiscono caratterizzazioni simili a quelle degli eroi del romanzo del realismo socialista: il protagonista intellettuale Los', il co-protagonista guerriero Gusev, l'eroina emancipata Aèlita e l'antagonista reazionario e fascistoide Tuskub. Il plot del romanzo tolstoiano è dunque diviso in quattro fasi che rappresentano le azioni principali degli eroi umani:

- 1) Viaggio verso un mondo nuovo di due eroi;
- 2) Incontro tra i viaggiatori e la popolazione indigena;
- 3) Coinvolgimento dei viaggiatori nella vita della popolazione indigena;
- 4) Ritorno a casa degli eroi.

Ad accomunare invece *Aèlita* e *La fabbrica dell'assoluto* è la rappresentazione di un destino collettivo che sovrasta e determina le esistenze degli individui e dei popoli. Se nel romanzo di Čapek i personaggi sono soggetti all'ambivalenza dell'Assoluto e alle condizioni materiali di una società spietatamente capitalista e divisa in litigiose 'parrocchie', nell'opera di Tolstoj tutti gli eroi, sebbene dotati di una certa *agency* – Los' e Gusev hanno tentato, quantunque invano, di sovietizzare Marte, e Aèlita agisce contro il volere del padre Tuskub – sono sottomessi, alla fine, ad una immateriale 'legge naturale' che prescrive la decadenza di una civiltà dopo un'epoca di prosperità. Non va dimenticato che l'originale sottotitolo di *Aèlita* (poi rimosso nell'edizione emendata degli anni Trenta) era *Il tramonto di Marte (Zakat Marsa)*: un'allusione piuttosto esplicita, dunque, al popolarissimo all'epoca *Tramonto dell'Occidente* (1918-1923) di Oswald Spengler (Striedter 1982, 39). A tal riguardo, si potrebbe affermare che le immagini ad alto tasso di figuralità impongono all'avventura una *Stimmung* mitica valorizzata esteticamente in senso ambivalente. Nello specifico: il soggiorno marziano di Los' e Gusev avviene in una dimensione colorata, stupefacente e dinamica per la quantità di rimandi sottintesi o espliciti a miti, culture e a simboli differenti condensati tra loro; tuttavia, allo stesso tempo, tale dimensione è anche malinconica, millenaristica e statica

a causa della filosofia della storia a cui lo *storyworld* tutto intero obbedisce. Al centro quindi dell'opera di Tolstoj vige una concezione ambivalente delle immagini letterarie, così come è presente, d'altronde, nella *Fabbrica dell'assoluto* con il fantasioso gas prodotto dal carburatore.

In *Aèlita* non troviamo però un elemento stilistico simile all'intonazione del narratore čapekiano quale dominante formale orientatrice del sistema-opera. Potrebbe piuttosto rivestire questa funzione preminente l'esplicito ri-uso di elementi tematici volto ad addensare figurativamente l'immaginario marziano-atlantideo. Se Čapek quindi ha straniato un *topos* della fantascienza ricorrendo al genere comico-satirico, Tolstoj gioca intenzionalmente a riprendere, citare e a trattare con la massima seriosità un immaginario fantascientifico noto ad un pubblico russo che ha una certa familiarità con la letteratura *middlebrow*.

*Aèlita* trae ispirazione, riusandone motivi e scenari, dal romanzo popolare 'occidentale' di avventura *science fiction*: dalle opere di H.G. Wells (quest'ultimo fonte palese di Čapek),<sup>14</sup> di Jules Verne, Edgar R. Burroughs, Camille Flammarion, e di Gustave Le Rouge. L'immaginario più prossimo di *Aèlita* è tuttavia quello raffigurato in un vero e proprio *best-seller* del primo dopoguerra: *L'Atlantide* (1919) di Pierre Benoît. Dall'opera del romanziere francese, Tolstoj mutua alcuni riferimenti sia alla fittizia civiltà atlantidea – quest'ultima, peraltro, al centro di uno stravagante interesse da parte di numerosi intellettuali europei di inizio Novecento – sia alla rappresentazione di un viaggio avventuroso intriso di un immaginario orientalista con una sottotrama erotica.<sup>15</sup> A differenziare *Aèlita* dai modelli occidentali è invece la presenza, accentuata specialmente nella prima edizione del 1922-1923, dell'immaginario simbolista (Aleksandr Blok, Andrej Belyj, Valerij Brjusov) e di temi antropologici cari all'euroasianesimo e allo scitismo (come, per esempio, quello del matrimonio meticcio tra popoli di 'razza' diversa). Inoltre, accanto all'esaltazione dei prodigi scientifici che riprendono le teorie dell'ingegnere cosmista Konstantin Ciolkovskij o le immagini della "naučnaja fantastika"<sup>16</sup> *Stella Rossa* (1908) di Aleksandr Bogdanov, in *Aèlita* permangono anche elementi sovranaturali, i quali traggono ispirazione dalle dottrine parapsicologiche esoteriche (teosofia e antroposofia) in voga tra l'*intelligencija* del Secolo d'Argento.

<sup>14</sup> A tal proposito, si leggano gli acuti (ma corrosivi) commenti di Viktor Šklovskij (1990, 202-203) secondo cui *Aèlita* sarebbe una palese imitazione dei romanzi di Wells.

<sup>15</sup> Secondo Elena Tolstaja (2013, 349-350), il rimando letterario prossimo al personaggio di *Aèlita* (e all'eroina dell'opera di Benoît) andrebbe individuato in Salammbô del romanzo omonimo di Gustave Flaubert (1862).

<sup>16</sup> I romanzi russo/sovietici appartenenti al genere del "fantastico scientifico" si differenziano da quelli *science fiction* occidentali perché mettono in primo piano l'immaginazione razionalistico-tecnologica e presupposti ideologici socialisti. Cfr. Suvin 1979, 243-269.

Alla luce di queste eccentriche influenze, la dominante compositiva di *Aèlita*, l'immaginario dotato di alto tasso di figuralità, coordina elementi *middlebrow* (afferenti all'immaginario della letteratura popolare avventurosa e fantascientifica) e *highbrow* (relativi all'immaginario della *koiné* intellettuale del Secolo d'Argento e della Rivoluzione d'Ottobre). Questa compresenza, che rischia insieme al tono serio del narratore di far scivolare il romanzo in un'estetica *kitsch* e parodistica (Grigor'eva 2009), è giustificata dal fatto che entrambi i tipi di cultura letteraria a cui l'immaginario di Tolstoj rinvia prevedono una creatività di tipo mitopoietico, cioè incentivano un'attività di rielaborazione del Mito (si pensi, per la letteratura *highbrow*, anche alle poetiche di scrittori modernisti contemporanei a Tolstoj quali James Joyce e Thomas Mann, come ricorda Chalil 2008).

L'abilità mitopoietica di Tolstoj si manifesta in particolare nelle scene in cui Aèlita, diventando una narratrice intradiegetica, racconta a Los' le origini storico-mitologiche del suo popolo. Dal punto di vista del ritmo romanzesco, queste digressioni, al contrario dei sommari e delle ellissi della narrazione della "Guerra più Grande" de *La fabbrica dell'Assoluto*, sono delle pause che, pur azzerando il tempo della storia e incrementando al massimo il tempo del racconto, forniscono elementi essenziali che completano il plot e l'immaginario del romanzo.

Nel primo racconto intradiegetico, Aèlita narra che Marte, venti millenni prima dell'arrivo di Los' e Gusev, era abitata da marziani dalla pelle arancione, gli "Aoli", i quali, dopo aver ignorato i moniti di un profeta millenarista, vennero brutalmente colonizzati da alieni dalla pelle gialla, i "Magazitl", provenienti dalla città terrestre di Atlantide. Dall'unione di queste due razze nacquero gli attuali abitanti di Marte.

Il secondo racconto è una digressione sulla storia della millenaria cultura atlantidea prima dell'esodo verso il pianeta rosso. Il regno di Atlantide visse in maniera alternata delle età dell'oro e di decadenza, in quanto fu ricorsivamente abitata, distrutta e ricostruita da diversi popoli (i pellenera Zemze, i pellerossa della dinastia Uru, i pellegialla detti "figli di Aam", gli Uchkur delle steppe). Aèlita, dopo aver compendiato le usanze di questi popoli, descrive il definitivo tramonto della città delle "Cento Porte d'Oro", causato da una guerra di religione indotta dai "Magazitl." La città di Atlantide fu quindi distrutta da un terremoto che costrinse i Magazitl all'esodo nello spazio.

Per rendere conto dello stile di questi racconti, riportiamo qualche frammento:

– Questo è ciò che abbiamo letto nei libri a colori – disse Aelita. [...] In quei tempi, il centro della Terra era la città delle Cento Porte d'Oro che ora si trova sul fondo dell'oceano. Da qui derivarono la conoscenza e la seduzione del lusso. La città attirava le tribù che abitavano sulla Terra e scatenava in loro avidità primordiale. Quando giungeva il momento, un giovane popolo si scagliava sui dominatori e si impadroniva della città. Il lume della civiltà si smorzava per un periodo. Passava poi del tempo e la civiltà si ravvivava di un nuovo fulgore, attizzato dal sangue fresco dei trionfatori. Trascorrevano secoli e altre orde di nomadi incombevano come una nube sulla città eterna.

I primi fondatori della città delle Cento Porte d'Oro erano stati i neri africani della tribù degli Zemze. [...] Avevano una forza sovraumana ed erano di alta statura. Si distinguevano per una caratteristica insolita: potevano avvertire a grande distanza la natura e la forma delle cose [...]. Svilupparono questa dote mentre dimoravano nelle buie caverne delle foreste pluviali. [...] Passarono dei secoli. A occidente apparve un grande capo dei pellerossa. Il suo nome era Uru. [...] Radunò folle smisurate di guerrieri e marciò per conquistare la città. [...] Espugnarono la città e la saccheggiarono. Uru si dichiarò loro capo. Ordinò che i guerrieri pellerossa di prendersi le ragazze Zemze. (Tolstoj 2019, 118-120; or. 1958, 614-615)

Non si può non evidenziare il debito dichiarato dalla narratrice Aèlita nei confronti delle (pseudo) *auctoritates* dei “libri a colori” che, con la loro pretesa fondativa dovuta al loro essere scritti e tramandati di generazione in generazione, garantiscono la verità dei racconti della marziana. In questo senso, il passo evoca un'atmosfera di solenne sacralità, che, pur alternata a descrizioni etnologiche dei popoli atlantidei, richiama motivi mitici. Tolstoj quindi stilizza la paratassi e la gravità di tale forma narrativa trasformando l'originaria forma dialogica del mito-intesa come domanda eziologica dell'uomo nei confronti del cosmo (Jolles 1980, 95) – in un discorso assertivo che non lascia spazio ad interrogazioni ulteriori. A differenza dunque del *kronikář* čapekiano – la cui voce era ironicamente intonata, per dirla bachtinianamente, con quella del lettore – la narratrice intradiegetica Aèlita sentenzia monologiche, metafisiche e serie verità che si pretendono iscritte nella natura stessa del cosmo.

L'annidamento intradiegetico dei racconti mitici e l'oggettività 'sacra' ostentata dalle loro enunciazioni costituiscono inoltre una *mise-en-abyme* che funge da profezia per il destino tragico di Marte.<sup>17</sup> Il pianeta rosso vive infatti lo stesso stato di decadenza ineluttabile che affliggeva le dinastie e le razze sia marziane sia atlantidee nel corso dei millenni. Anche l'arrivo dei due sovietici, che dovrebbe portare il vento ottimista della rivoluzione proletaria su Marte, è di fatto assorbito per via del suo esito tragico nei ritmi 'naturali' del Mito e della Storia.

La visione di Tolstoj non può quindi non rinviare anche allegoricamente al destino decadente dell'Europa occidentale all'indomani del primo conflitto mondiale e a quello più incerto della Russia nel momento di consolidamento del potere bolscevico. Per tale ragione, il fallimento della rivoluzione su Marte e il ritorno da parte dei due sovietici in una Pietroburgo<sup>18</sup> non più a soqquadro ma in piena rinascita possono essere letti in senso ideologico-politico (Striedter 1982, 40).

<sup>17</sup> In questo senso, André Jolles osserva nella sua indagine sulle forme brevi una contiguità tra l'eziologia dialogica del mito e la profezia oracolare, intesa quest'ultima, come “la possibilità”, “in un luogo sacro”, “di costringere con una domanda il futuro a manifestarsi” (1980, 97).

<sup>18</sup> E non Pietrogrado, come invece ancora si chiamava la città nel 1922-23.

Tuttavia, la *gravitas* e la carica perlocutoria della profezia marziano-atlantidea inducono a pensare che Tolstoj getti implicitamente più di un'ombra anche sulla realizzazione dell'utopia sovietica. Marte/Atlantide sono dunque delle immagini universali che, aprendosi alla riflessione metastorica, esemplificano e prefigurano il destino tragico già inscritto in ogni civiltà.

In *Aèlita* non è però assente solo l'ottimismo politico-utopico, ma anche l'appagamento garantito dal desiderio di evasione caratteristico dei romanzi della letteratura popolare, dal momento che l'avventura termina in tragedia per i marziani. Conseguentemente, l'opera tolstoiana parodizza nel suo complesso i presupposti ideologici ed estetici della fantascienza verniana, wellsiana e, per rimanere in Russia, bogdanoviana.

A tal proposito, Jurij Tynjanov criticava aspramente Tolstoj proprio per aver distrutto in *Aèlita* il senso del nuovo e del meraviglioso che un viaggio fantastico dovrebbe suscitare nel lettore:

Marte è infine proprio come qui da noi: polvere, desolanti città e cactus [...]. Marte è noiosa come il Campo di Marte.<sup>19</sup> Ci sono capanne [...] inoffensive; [...] ci sono dimore signorili tranquille alla Turgenev; ci sono anche delle ragazze russe [...]. [In *Aèlita*] si è aperto un passaggio seducentemente facile alla parodia: gli eroi russi che sono volati su questo Campo di Marte hanno distrutto facilmente e allegramente lo scenario "fantastico." (Tynjanov 1977, 155-156)

Pur volendo rimarcare la scarsa virtù inventiva di Tolstoj, l'osservazione di Tynjanov suggerisce come in *Aèlita* il contenuto allegorico possa produrre un effetto parodico. Quest'ultimo è particolarmente avvertibile nell'assenza di crescita dei due protagonisti, nella russificazione di Marte e nell'umanizzazione dei marziani. I due avventurieri sovietici, con le loro peripezie in uno scenario fantascientifico e meraviglioso, non acquisiscono dal loro viaggio un cambiamento sostanziale: lo scienziato Los', malinconico prima del viaggio a causa della perdita della moglie Katja, ritrova sul pianeta rosso un amore altrettanto privo di futuro; Gusev, congedato dalla Guerra Civile, continua imperterrito a vivere l'ebbrezza del suo istinto rivoluzionario. Il viaggio per i due protagonisti non segna dunque un compimento della loro vita né un'iniziazione verso una nuova, bensì una conferma della loro identità pregressa. La vita su Marte degli eroi è perciò solo un'estensione onirica, o allegorico-figurale, di quella che hanno vissuto, vivono e vivranno in Russia. Conseguentemente, la civiltà e il pianeta che Los' e Gusev incontrano su Marte non sono così alieni come dovrebbero essere, poiché presentano rispettivamente tratti assimilabili alla Russia e a tutte le civiltà terrestri che hanno vissuto un'età dell'oro e una di inesorabile decadenza.

---

<sup>19</sup> Piazza pietroburghese ampia e piuttosto spoglia.

## Conclusioni: un modernismo fantascientifico?

*La fabbrica dell'assoluto* e *Aèlita* raccontano, in modo rispettivamente satirico e serio, due antiutopie in cui il presente e il futuro sono già preannunciati: dal passato più o meno recente nell'opera di Čapek (gli eventi della "Guerra più Grande" condensano tutte le guerre europee della Storia) a quello perso miticamente nella notte dei tempi in Tolstoj (l'avvicendamento delle civiltà atlantidee e marziane preannuncia la decadenza del popolo di Aèlita). Momenti cardinali di entrambi i romanzi, come abbiamo visto, sono la cronaca della "Guerra più Grande" in *La fabbrica dell'assoluto* e i racconti intradiegetici dal sapore mitico in *Aèlita*. Tali parti delle due opere sono anche quelle in cui le due dominanti compositive – l'intonazione del *kronikář* e la densità figurale dell'immaginario *middle-highbrow* – orientano in maniera decisiva i rispettivi sistemi testuali attraverso la stilizzazione di differenti generi del discorso, tanto extraletterari (la prosa giornalistica e storiografica nel romanzo di Čapek) quanto letterari (il racconto mitico e la lirica nell'opera di Tolstoj). Dall'analisi di queste due opere emerge, a nostro giudizio, un comune sostrato ideologico che permette la rappresentazione in chiave antiutopica e parodica della Storia europea e del progresso umano. Entrambe le opere, giocando con i *topoi* della letteratura popolare e fantascientifica, problematizzano infatti una concezione teleologica, ottimistica e, in definitiva, positivista della Storia totalmente inservibile all'indomani degli smottamenti politici, sociali e culturali provocati dalla Prima Guerra Mondiale, dalla Rivoluzione d'Ottobre, dalla Guerra Civile, e dai disordini che sconvolsero l'Est Europa. Un percorso speculare e consonante, quindi, a quello compiuto dalle scrittrici e scrittori del canone modernista.<sup>20</sup> Il presente conflittuale e il futuro tragico rappresentati dagli eventi narrati in *La fabbrica dell'assoluto* e *Aèlita* sono rispettivamente evocati in modo profetico dalle frammentarie narrazioni giornalistico-storiografiche in forma di *collage* e da quella mitica, le quali richiamano, ciascuna con le specifiche modalità espressive, il tentativo modernista di ricostruire in un mondo in frantumi la Totalità perduta.<sup>21</sup>

Tuttavia, sia pur non esenti da contaminazioni e riusi modernisti, le opere di Čapek e Tolstoj sembrano voler rivendicare la loro vocazione di romanzi pronti a intercettare il gusto di un pubblico ampio e meno avvezzo agli sperimentalismi linguistici e formali più arditi. Non è un caso che entrambe le opere, proprio all'inizio delle vicende, ricorrano a un *topos* della letteratura popolare: Čapek e Tolstoj invitano metaletticamente

<sup>20</sup> Sulla relazione tra letteratura modernista *highbrow* e quella science fiction *middlebrow*, cfr. Wegner 2014, 1-64; March-Russell 2015, *passim*.

<sup>21</sup> La forma del collage della narrazione e quella mitica sono considerate da Frederic Jameson garanti dell'unità interna del genere *science fiction* proprio di quegli anni. Cfr. Jameson 2005, 263.

all'avventura i propri lettori romanzizzando, rispettivamente, un annuncio su un quotidiano e un manifesto affisso per strada. Leggiamo in conclusione:

Invenzione

Molto lucrativa, adatta a qualsiasi fabbrica,  
cedesi nell'immediato per ragioni  
personali. – Inviare richieste a ing.  
R. Marek, Břevnov 1651. (Čapek 2020, 24: or. 2022, 12)

*L'ingegnere M.S. Los' invita coloro che desiderassero volare con lui sul pianeta Marte il 18 agosto a presentarsi per un colloquio individuale dalle 18 alle 20. Lungofiume Ždanov, numero 11, in cortile.*  
(Tolstoj 2019, 5, corsivo del testo; or. 1958, 535)

## BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, G. 1948. *La terre et les rêveries de la volonté*. Parigi: José Corti.
- BADIA, L. 2019. "The Absolute Indeterminacy of Karel Čapek's Science Fiction." *Open Library of Humanities* 5/1: 59. <<https://doi.org/10.16995/olh.130>> [Ultima consultazione 29/4/2024].
- BRADBROOK, B. 2012. *Karel Čapek, In Pursuit of Truth Tolerance and Trust*. Eastbourne: Sussex Academic Press.
- ČAPEK, K. 2022 [1922]. *Továrna na absolutno*. Copenhagen: SAGA Egmont.
- . 2020 [1922]. *La fabbrica dell'assoluto*. Trad. ita di Giuseppe Dierna. Roma: Voland.
- CHALIL, K.I. 2008. "O žanrových osobnostjach romana A. N. Tolstogo *Aělita*." *Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A. I. Gercena* 1: 363-367.
- DIERNA, G. 2020. "Appunti sulla Fabbrica dell'assoluto e i suoi dintorni." In K. Čapek, *La fabbrica dell'assoluto*. Roma: Voland.
- DOLEŽEL, L. 1973. "Karel Čapek and Vladislav Vančura: An essay in comparative stylistics." In Id. *Narrative Modes in Czech Literature*, 91-111. Toronto: University of Toronto Press.
- FULLER, M. 2022. "Radical Plurality. Science and Religion in the Writings of Karel Čapek." In Id., *Science and Religion in Western Literature*, 57-75. Londra: Routledge.
- GRIGOR'EVA, L.P. 2009. "O parodijnom podtekste romana A. Tolstogo *Aělita*." *Serebrjanny vek ruskoj literatury*. San Pietroburgo: Izdatel'stvo Fakul'teta filologii i iskusstv.
- HAMAN, A., TRENSKY, P.I. 1967. "Man against the Absolute: The Art of Karel Čapek." *The Slavic and East European Journal* 11: 168-84.
- HARKINS, W.E. 1960. "Karel Čapek's R. U. R. and A. N. Tolstoj's Revolt of the Machines." *The Slavic and East European Journal* 4: 312-18.
- JAMESON, F. 2005. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London & New York: Verso.
- JOLLES, A. 1980 [1930]. *Forme semplici. Leggende sacre e profane – Mito – Enigma – Sentenza - Caso memorabile – Fiaba - Scherzo*. Milano: Mursia.
- KLÍMA, I. 2002 [2001]. *Karel Capek: Life and Work*. Trad. en. Norma Komrada. New York: Catbird Press.
- MARCH-RUSSELL, P. 2015. *Modernism and Science Fiction*. Londra: Palgrave Macmillan.

- MELLA, S. 2014. *Il fejeton come simbolo dell'identità culturale del dissenso cecoslovacco*. Tesi di Dottorato, Università di Padova.
- MUKAŘOVSKÝ, J. 1958. "K Otázce individuálního slohu v literatuře." *Česká Literatura* 6: 254–69.
- . 1982. [1934]. "Vývoj Čapkovy prózy." In Id. *Studie z poetiky*, 694–721. Praga: Odeon.
- . 1982b [1939]. "Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog." In Id. *Studie z poetiky*, 722–737. Praga: Odeon.
- . 1982c [1939]. "Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka." In Id. *Studie z poetiky*, 738–762. Praga: Odeon.
- ORLANDO, F. 1994 [1993]. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- POHORSKÝ, M. 1982. "První utopické romány Karla Čapka." In K. Čapek. *Továrna na Absolutno; Krakatit*. Praga: Československý spisovatel.
- SINI, S. 2010. "L'intero irrequieto: sulla poligenesi dell'idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento." *Enthymema* 1: 190–228. <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/586>> [Ultima consultazione 29/4/2024].
- . 2018. *Contrasti di forme. Boris Ějchenbaum teorico della letteratura*. Milano: Ledizioni.
- ŠKLOVSKIJ, V. 1990. "Gor'kj. Aleksej Tolstoj." In *Gamburgskij sčēt: Stat'i - vospominanija - ěsse (1914-1933)*. Mosca: Sovetskij pisatel', 197–212.
- STRIEDTER, J. 1982. "Journeys Through Utopia." *Poetics Today* 3: 35–60.
- SUVIN, D. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- THOMPSON, M. 2017 [1979]. *Rubbish Theory: The Creation and The Destruction of Value*. Londra: Pluto Press.
- TOBRMANOVÁ-KÜHNOVÁ, Š. 2010. *Believe in People: The Essential Karel Capek*. London: Faber & Faber.
- TOLSTOJ, A. 2019 [1923/1939]. *Aelita*. Trad. ita. Kollektiv Ulyanov. Agenzia Alcatraz.
- . 1958 [1923/1939]. *Sobranie sočinenij v desjati tomach. Tom 3. Aelita. Povesti i rasskazy 1917-1924*. Mosca: Goslitizdat.
- TOLSTAJA, E. 2013. *Ključiči sčast'ja: Aleksej Tolstoj i literaturnyj Peterburg*. Mosca: Novoe literaturnoe obozrenie.
- TYNJANOV, J. 1977. "Literaturnoe segodnja." In Id. *Poëtika. Istorija literatury. Kino*. Leningrado: Nauka, 151–166.
- TYNJANOV, J., KAZANSKIJ, B. 1927. *Fel'eton. Sbornik statej*. Leningrado: Academia.
- VASSENA, R. 2014. "Lo scienziato-filosofo e il soldato rivoluzionario in Aelita (1922-1923) di Aleksej Tolstoj: dal romanzo al film." In *Formula e metafora: Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*, ed. by Marco Castellari. Milano: Ledizioni. <<https://doi.org/10.4000/books.ledizioni.502>> [Ultima consultazione: 29/4/2024].
- WEGNER, P. E. 2014. *Shockwaves of Possibility: Essays on Science Fiction, Globalization, and Utopia*. Oxford: Peter Lang.