

ROBERTA SALA

## FUGA DALL'IO NEL BOSCO PRIMORDIALE

*Una prospettiva ecocritica sulla poesia russa della novaja volna*

**ABSTRACT:** In the Soviet artistic context, the origins of Postmodernism are based on the development of an underground cultural scene. Despite the lack of awareness on ecocriticism, poetical works by the authors associated to the second underground period show a strong connection with the theme of nature. This essay focuses on the symbolic meaning that can be identified in descriptions of forests. The forest, which is a recurring image in the poems by some postmodern Russian writers, becomes the passage to an unknown place beyond reality, where men can escape from socially established individual identities. Besides, the syntactic and visual crumbling of the poems shows that the denial of all cultural stratifications is needed to reach a deep self-awareness. The poetical fragments are interrupted by silent white spaces with no hierarchical order. These reveal the failure of language as an instrument to establish an ideologically characterized reality.

**KEYWORDS:** Ecocriticism, Russian Cultural Underground, Transfurism, Forest, Urban Landscape.

### Il modello ecocritico nel quadro del pensiero postmoderno

L'analisi del testo letterario in chiave ecocritica presuppone una valutazione dell'opera d'arte che tenga conto, in primo luogo, della relazione in cui l'autore pone l'individuo del proprio tempo con l'ambiente che lo circonda. Attraverso la scrittura, tuttavia, egli non si definisce solamente come attento osservatore del rapporto che l'uomo instaura con la natura in base al contesto storico e sociale, bensì ha la possibilità di indicare ai propri simili modalità innovative di interazione con il mondo, sulla base delle quali si plasma la percezione stessa dell'io.

L'idea di una critica letteraria di stampo ecologico ha origini recenti, poiché si sviluppa a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, nel contesto degli studi statunitensi. Se il termine specifico *ecocriticism* è coniato da William Rueckert nel 1978, la proposta di un'ecologia letteraria viene espressa per la prima volta nel 1972 da Joseph Meeker. Nel libro *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*, infatti, l'autore definisce la critica ecologica della letteratura come "lo studio dei temi e delle relazioni biologiche che appaiono nelle opere letterarie. Allo stesso tempo, è il tentativo di

scoprire qual è il ruolo giocato dalla letteratura nell'ecologia della specie umana" (Meeker 1972, 9-10). La diffusione dell'ecocriticism in ambito internazionale, mossa dall'idea che un'analisi ecologica delle opere letterarie permetta all'individuo di sviluppare una consapevolezza critica del proprio rapporto con l'ambiente, negli ultimi anni ha registrato un forte incremento. Tale tendenza è motivata in primo luogo dalle implicazioni della teoria ecocritica con l'effettiva crisi ambientale generata dalla società del progresso. A partire dagli Sessanta del secolo scorso, infatti, si assiste a un risveglio delle coscienze, prodotto dal rifiuto radicale del modello di dominio esercitato dall'uomo sul mondo circostante (Iovino 2006). Se in precedenza l'intento primario era vincere la natura, imponendo su di essa il progresso della civiltà umana, in epoca postmoderna si rende evidente la necessità di superare tale concezione. L'etica della postmodernità, d'altra parte, condivide gran parte dei principi e delle forme della rinnovata consapevolezza ambientale (Bell 1973, Inglehart 1997). Mentre la cultura moderna allontana l'individuo da sé, esaltando la prevaricazione dell'uomo su tutto ciò che rappresenta l'alterità, a partire dalla seconda metà del Novecento si fa strada l'esigenza di uno sgretolamento della soggettività a favore della fusione armonica con gli elementi dell'universo.

In particolare, ciò che maggiormente accomuna il pensiero oltre la modernità all'etica ecologica è la negazione di un legame gerarchico tra l'individuo e l'ambiente circostante. L'intento di instaurare un rapporto paritario con la natura presuppone una rivalutazione del ruolo dell'uomo, finalizzata alla negazione di una prospettiva egocentrica. Anche la lingua, in quest'ottica, viene meno al compito di fornire una rappresentazione univoca del mondo. Abbandonato l'intento di imporre un pensiero convenzionalmente normato, essa si fa strumento fluido per l'acquisizione di consapevolezza. La disgregazione postmoderna delle "metanarrazioni," intese come "discorsi onnicomprensivi, modelli di sapere che pretendono di avere una presa diretta sul divenire storico e sul processo di emancipazione," la cui forza risiede "nell'ampiezza e universalità" (Iovino 2006, 32), svela la finzione della parola, in grado di creare e imporre schemi di pensiero artificiali atti al controllo della società. Una volta smascherata l'inconsistenza di quelle che Karl Marx e Friedrich Engels definiscono "ideologie," ossia i "grandi modelli ideali (stato, religione, scienza), utilizzati dalle strutture di potere per presentarsi sotto una luce di necessità e diventare strumenti di controllo della società" (Iovino 2006, 32), è possibile liberare la parola dal fardello di definire e generare la realtà. La prospettiva postmoderna mette in evidenza l'impossibilità stessa di percepire il mondo in maniera uniforme, esaltando la frammentazione di punti di vista dissonanti. I modelli etici fittizi interiorizzati dagli individui tramite l'imposizione di discorsi manipolatori

sono rimpiazzati dalla ricerca di un'autenticità legata all'essenza profonda del singolo. La letteratura, a questo punto, perde il proprio valore universale e, rinunciando a ogni pretesa di controllo sul lettore, diviene mezzo onesto di conoscenza di sé e del mondo.

### Lo sviluppo controverso del postmodernismo in Russia

Il valore della parola come mezzo per imporre uno schema di pensiero precostituito è certamente evidente all'interno della società sovietica. Gli sforzi del regime, infatti, sono finalizzati alla creazione di un modello statale basato sulla condivisione di un sistema di valori fissi. La strutturazione precisa e completa di ogni ambito della vita quotidiana imprigiona gli individui all'interno di schemi prestabiliti, bloccando qualsiasi spunto per lo sviluppo di un pensiero libero. Ciò è favorito dalla presenza di una censura rigida, volta a impedire la fruizione delle opere legate al passato o prodotte in epoca modernista e improntate alla ricerca di una soggettività artistica indipendente. Viceversa, l'arte del realismo socialista mira a delineare un ordine civile basato sulla glorificazione della patria e sulla devozione ai valori del regime, in linea con l'orientamento ideologico sovietico.<sup>1</sup> (Groys, 1992).

Sulla base di tali premesse, risulta complesso delineare lo sviluppo di un pensiero postmoderno nel contesto russo, soprattutto a causa dell'influenza della censura sulla manifestazione libera dell'espressione artistica. Nei decenni che seguono la morte di Stalin (1953) si generano fenomeni letterari particolarmente produttivi e originali, in opposizione al modello del realismo socialista. Essi, tuttavia, risultano confinati al contesto culturale *underground*. L'intento metodologico-filosofico di tali produzioni è il medesimo dei gruppi artistici attivi negli stessi anni in Europa. I testi scritti nel sottosuolo letterario russo, però, restano esclusi dall'ambito delle pubblicazioni ufficiali fino all'avvento della *perestrojka*, che segna un indebolimento della censura. La divulgazione di tali opere tra gli autori dissidenti è vincolata allo strumento del *samizdat* (letteralmente, "auto-edizione"), che prevede l'unione di fogli

---

<sup>1</sup> A partire dal 1934, in seguito al primo Congresso dell'Unione degli Scrittori, il realismo socialista diviene l'unico metodo artistico accettato nell'URSS. In tal modo, si compie la realizzazione definitiva dell'utopia totalitaria di Stalin, fondata sull'unione della sfera politica con quella estetica ed ereditata dagli stessi movimenti avanguardisti che il dittatore elimina negli anni Trenta. In seguito alla rivoluzione, infatti, le avanguardie radicalizzano i propri intenti iniziali, appoggiando il Partito e proclamando la necessità di un'arte assoluta e "alta." Per questa ragione, il postmodernismo russo, pur adottando gli artifici stilistici tipici del modernismo, si discosta da quest'ultimo per la ricerca di un'espressione libera, in grado di restituire la lingua russa al popolo (Groys, 1992).

compilati a mano o con la macchina per scrivere.<sup>2</sup> A questo proposito, Donatella Possamai sottolinea come lo sviluppo di una “postmodernità” storico-sociale in Russia, fondamento ideologico del crollo del regime, sia dipesa proprio dall’insorgere di una letteratura di protesta nei circoli clandestini (2004). Allo stesso tempo, la specificità della coscienza postmoderna nell’arte russa risulta profondamente correlata con i fenomeni avanguardisti di inizio del secolo scorso. La ripresa dei valori legati al modernismo, infatti, è percepita come una volontà di reiterare e portare a compimento i processi sperimentali bruscamente interrotti negli anni Trenta dall’imposizione della censura (Epštejn 1999). Infine, la cultura sovietica esercita un’influenza fondamentale sulla caratterizzazione della letteratura oltre la modernità. Riprendendo le forme tipiche del realismo socialista, gli scrittori dissidenti mirano a modificare il contesto, e non il testo, dell’opera letteraria, annullando la trasfigurazione in chiave ideologica della realtà, messa in atto dal regime. (Groys, 1992).

#### La dissoluzione nello spazio silvestre: i versi della novaja volna riletti in chiave ecocritica

Circoscrivendo il campo di analisi al genere letterario della poesia, è possibile distinguere due fasi all’interno del contesto russo dissidente, caratterizzate da una significativa divergenza di attitudine da parte degli scrittori che ne fanno parte. Fin dalle prime manifestazioni letterarie clandestine, come abbiamo visto, gli autori imitano la povertà lessicale e tematica della letteratura di regime, facendone un mezzo ironico di critica all’autorità. Tuttavia, come evidenzia Michail Epštejn, la ricerca artistica della prima fase del sottosuolo letterario mostra una volontà di dissacrante ribellione volta a far riemergere la figura dello scrittore in quanto soggetto indipendente (Epštejn 1988). A questo scopo, gli autori della prima generazione *underground* tendono ad annullare il valore della parola ideologicamente connotata, ricercando una neutralità espressiva originaria in grado di dare risalto alla personalità poetica. Tale attitudine, in contrasto con

---

<sup>2</sup> La parola *samizdat* è composta dal prefisso *sam* (“da sé”) unito alla forma *izdat* (abbreviazione del sostantivo russo *izdatel'stvo*, “casa editrice”). Il termine si riferisce alle pubblicazioni non ufficiali che, tra gli anni Sessanta e la fine degli anni Ottanta del secolo scorso, circolavano clandestinamente nell’ambito del sottosuolo letterario russo, in quanto osteggiate dalla censura del regime sovietico. In questa sede mi concentrerò in particolare sulla rivista *samizdat*, intesa come veicolo dell’espressione poetica *underground* e della formazione di una critica letteraria interna al contesto non ufficiale.

gli ideali del realismo socialista, riecheggia i valori artistici del modernismo, mostrando una rinnovata fiducia nel potenziale della parola.<sup>3</sup>

Al contrario, l'arte della seconda generazione, che Epštejn definisce *novaja volna*, assume un carattere più estetico e sperimentale, facendo riferimento a un ideale di libertà universale e astratto.<sup>4</sup> Il sentimento di disillusione verso la realtà circostante, in contrasto con lo spirito acceso di protesta degli scrittori attivi nei decenni precedenti, genera un atteggiamento di profonda introspezione fondato sul recupero dell'identità individuale tramite la fusione dell'io poetico con l'ambiente circostante. Si rende, dunque, necessario l'annullamento di ogni gerarchia precostituita, al fine di elaborare una nuova immagine di sé plasmata sui valori ancestrali del genere umano (Epštejn 1995). La ricerca di un rapporto paritario e libero con la natura riflette l'intento di superare le forme dell'ideologia, in grado di insinuarsi nella coscienza umana, inquinandone il libero arbitrio.

Considerando i processi su cui si basa la metodologia ecocritica, è possibile proporre un'analisi in quest'ottica di una parte della produzione poetica elaborata in seno alla *novaja volna*.<sup>5</sup> In alcuni versi dei *novye poety*, infatti, risulta ricorrente l'immagine di un bosco dai contorni sfocati e primordiali, che si configura come mezzo di fuga dalle sovrastrutture culturali della civiltà contemporanea.<sup>6</sup> L'origine di tale simbologia risale a modelli illustri elaborati già nell'Ottocento, quali il saggio *Walden ovvero vita nei boschi* di Henry David Thoreau (1854). In ottica postmoderna, tuttavia, l'essenzialità incantata che contraddistingue il paesaggio boschivo si riflette anche nell'utilizzo di una lingua minimale, sintatticamente franta e semanticamente nulla. Tramite questo espediente, l'autore fa della parola una formula magica volta ad annullare la percezione convenzionale della realtà, invitando il lettore a dissolversi nello spirito eterno e puro dell'universo. L'elemento silvestre diviene il mezzo privilegiato per l'accesso a una dimensione ultraterrena e

<sup>3</sup> Tuttavia, mentre la ricerca della soggettività poetica degli autori avanguardisti è finalizzata alla realizzazione di un'utopia totalitaria, l'espressione di individualità perseguita dagli autori postmoderni mostra un carattere più libero e sperimentale, ponendo le basi per un'arte orientata al gusto delle masse (Groys 1992).

<sup>4</sup> Letteralmente, "nuova ondata." Nell'articolo *Pokolenie 80-ch* [La generazione degli anni Ottanta], pubblicato nel 1988, Michail Epštejn utilizza questa espressione in riferimento ai letterati attivi nel contesto culturale clandestino a partire dalla fine degli anni Settanta. Gli autori della *novaja volna* mostrano un atteggiamento di disillusione verso la possibilità di un ribaltamento sociale e mentale, realizzando, attraverso la reiterazione quasi ossessiva dei mezzi espressivi elaborati negli anni Sessanta, un'arte più introspettiva, astratta e criptica.

<sup>5</sup> L'analisi della letteratura postmoderna in chiave ecocritica mostra, all'interno del panorama culturale russo attuale, sviluppi ancora poco rilevanti, nonostante il progressivo accrescimento di una consapevolezza legata alla tematica ambientale (Perkiömäki 2016).

<sup>6</sup> L'espressione, tradotta letteralmente con "nuovi poeti," è utilizzata da Michail Epstein nell'articolo citato precedentemente *Pokolenie 80-ch* [La generazione degli anni Ottanta], in riferimento ai letterati attivi nel contesto culturale clandestino a partire dalla fine degli anni Settanta.

atemporale, in cui all'individuo è concesso ritrovare se stesso. La crisi dei valori convenzionali denunciata dagli artisti della *novaja volna*, d'altra parte, risulta strettamente correlata al fallimento del mezzo linguistico tradizionale, volto a creare una realtà culturalmente e ideologicamente connotata. L'espressione verbale, privata della propria autorità assoluta, rivela l'impossibilità di descrivere il mondo in modo univoco, consentendo la coesistenza di rappresentazioni eterogenee dell'esperienza umana. La letteratura stessa, in questo modo, diviene parte integrante dell'universo, accostandosi all'individuo secondo un rapporto del tutto antigerarchico.

Tale fuga verso il non-luogo del bosco, finalizzata all'annullamento dell'identità socialmente strutturata, nei testi dei poeti russi transfuristi, attivi tra gli anni Settanta e la fine degli anni Ottanta, riecheggia un concetto universale di vuoto inteso come principio dell'esistenza stessa.<sup>7</sup> Nell'articolo "Sistema," in particolare, la leader del gruppo Ry Nikonova elabora un modello del reale basato interamente sull'assenza di materia.<sup>8</sup> La poetessa immagina che tutte le manifestazioni empiriche siano generate nel flusso vacuo e primordiale da cui l'universo stesso ha origine, e in cui ogni cosa è destinata, infine, a disperdersi. La letteratura, in quest'ottica, non è altro che la sottrazione al *vakuum* di ogni altro elemento (Nikonova 1981).<sup>9</sup> In virtù della natura nulla che la contraddistingue, la produzione scritta rivela la propria essenza più profonda nella pausa, che diviene il fulcro di qualsiasi componimento (Konstriktor 1982). La sospensione testuale si fa mezzo privilegiato di introspezione, poiché consente allo scrittore di annullare l'io poetico al fine di recuperare, nel silenzio verbale, la propria essenza profonda. L'omissione, in tal modo, acquisisce una consistenza concreta, quasi tangibile, imponendo la propria intensità su ciò che è presente e attribuendo al flusso del *vakuum* un'energia generatrice perpetua.

---

<sup>7</sup> Il gruppo artistico dei transfuristi, la cui attività è profondamente legata alla rivista samizdat *Tranponans*, edita a Ejsk tra il 1979 e il 1987, si inserisce nel contesto della *novaja volna*. Oltre ai coniugi Ry Nikonova e Sergej Sigej, fondatori del movimento, ricordiamo, tra i membri, gli scrittori Boris Konstriktor (pseudonimo di Boris Aksel'rod) e A. Nik (pseudonimo del poeta Nikolaj Aksel'rod). Sono numerose, inoltre, le collaborazioni con importanti artisti dissidenti dell'epoca, tra cui Dmitrij Prigov, Anna Alčuk, Vladimir Erl', Igor Bachterev. Il transfurismo si caratterizza per un approccio all'arte e alla letteratura basato sui principi fondamentali dell'irfaerismo e del diletterismo, nonché sull'identificazione del *vakuum* come principio generatore di ogni elemento del reale.

<sup>8</sup> Ry Nikonova è lo pseudonimo della poetessa Anna Taršis, nata nel 1942 a Ejsk, nella Russia europea meridionale, e scomparsa nel 2014 a Kiel, in Germania. Insieme con il marito Sergej Sigej fondò la scuola poetica del transfurismo.

<sup>9</sup> La parola russa *vakuum*, di derivazione latina (*vacuum-i*, "il vuoto", "spazio vuoto"), equivale, in italiano, al termine "vuoto." Abbiamo deciso di mantenere la dicitura russa all'interno dell'articolo, al fine di evidenziare il riferimento alla categoria letteraria specifica teorizzata dai transfuristi.

## La fusione dell'io con i contorni del non-luogo silvestre

L'annullamento dell'io tramite la fusione con una dimensione vacua ed eterea riprende l'etica di stampo ambientale, poiché consente di spostare l'attenzione dal solipsismo del soggetto cartesiano a tutto ciò che esiste in natura, per mezzo della rinuncia a una prospettiva ego-centrata (Iovino 2006). Allo stesso modo, la fuga dell'individuo socialmente definito nello spazio primigenio del bosco si fa correlativo oggettivo di una ricerca di intimità con la propria essenza atavica, mirata a un'esplorazione autentica della coscienza umana. A questo proposito, nella raccolta della poetessa moscovita Anna Al'čuk (1955-2008) *Dvenadcat' ritmičeskich paz* [Dodici pause ritmiche], costituita dalla successione di dodici brevi liriche bucoliche composte tra il 1984 e il 1985, il contatto con la natura conduce alla smaterializzazione definitiva del mondo reale. Servendosi di un linguaggio franto e metaforico, l'autrice descrive una compenetrazione delicata tra l'ambiente silvestre e l'individuo, il quale, rinunciando alla consistenza corporea, si identifica del tutto con le profondità della propria mente. La sperimentazione verbale basata sul minimalismo, allo stesso tempo, riflette la negazione del modello di pensiero ideologicamente connotato, legato a un uso univoco e normato della parola. Tramite il contatto con il non-luogo posto oltre i confini della società, dunque, si compie l'annullamento dell'io poetico, che permette la costruzione di un'identità rinnovata e consapevole. Così, nel testo *Veresk ognja v pautine vremeni* [Erica di fuoco nella ragnatela del tempo] i confini serrati dello spazio silvestre divengono varchi incantati verso una dimensione eterea e atemporale.

*вереск огня в паутине времени  
плен этих жилок листовенных тесных  
в яркой дрожи жалящей воздуха  
игры с ветром венчика платья*

*так исчезает фарфор руки  
ракушкой дали в ладони... (Al'čuk 1994, 50)<sup>10</sup>*

Gli elementi concreti citati dalla poetessa riportano a un universo parallelo e simbolico. In questo spazio l'individuo può staccarsi definitivamente dal proprio ruolo sociale, entrando in contatto con la coscienza atavica dell'universo. Il bosco pare inglobare completamente la figura umana, che si

<sup>10</sup> "erica infuocata nella ragnatela del tempo/ prigionia di quelle fitte venature di foglie/ nel brivido luminoso dell'aria pungente/ gioca col vento la corolla di un abito/ scompare così la porcellana della mano/ simile a una conchiglia di lontananza sul palmo..." (le traduzioni dei versi, se non indicato diversamente, sono a cura di chi scrive).

dissolve nell'intreccio fitto delle foglie: "так исчезает фарфор руки" (Al'čuk 1994, 50).<sup>11</sup> L'annullamento della fisicità corporea, per mezzo della fusione armonica con l'ambiente circostante, suggerisce una rinascita dell'individuo tramite la reincarnazione nelle forme eterree della natura. Al'čuk accenna sommessamente ai contorni delicati di un abito femminile mosso dal vento, che si confondono con i tratti della corolla di un fiore ("игры с ветром венчика платья"; Al'čuk 1994, 50).<sup>12</sup> Infine, l'eternità del tempo, che pare congelare ogni cosa nell'immobilità di una ragnatela, evidenzia il carattere atavico e universale della dimensione silvestre. L'autrice allude a una lontananza indefinita e invisibile, specchio dell'indagine introspettiva condotta immergendosi nella natura. Il paesaggio descritto si fa proiezione della coscienza svuotata e illuminata, in seguito alla morte simbolica del soggetto socialmente definito.

La medesima fusione tra la fisicità dell'individuo e i contorni di una natura dai tratti onirici si ritrova nel frammento lirico *Roza s odnim lepestkom* [Rosa con un solo petalo], composto da Ry Nikonova nel 1985. Il riferimento, in questo testo, è a una figura femminile dai tratti indistinti e misteriosi.

*Роза с одним лепестком*

*Муза с черным платком.* (Nikonova 2001, 145)<sup>13</sup>

Il minimalismo estremo della poesia contribuisce ad accentuare il valore dell'assenza, che caratterizza il fluire dei due versi. L'ambientazione è definita dall'immagine della rosa in apertura del componimento. Anche in questo caso, il contesto bucolico crea la cornice ideale per lo svuotamento mentale dell'individuo. Tramite l'inizio in *medias res*, inoltre, il riferimento alla natura ingloba il lettore nelle proprie logiche archetipiche, consentendo un distacco netto dalla realtà precostituita. Fin dal primo verso, tuttavia, si percepisce una dissonanza profonda nella raffigurazione della rosa, che ha un solo petalo. La sensazione di discordante incompletezza è accentuata nella seconda parte del testo, dove compare la figura misteriosa della musa, simile a una ninfa boschiva la cui purezza, tuttavia, è macchiata dal nero del fazzoletto. La poetessa fornisce quest'unico dettaglio sulla protagonista, con l'intento di sottolineare la natura oscura della coscienza umana. Il quadro naturale si fa correlativo oggettivo della mente stessa, dove la scrittrice pare addentrarsi, scavando un varco profondo in grado di condurre l'individuo a una fusione armonica con le logiche ataviche dell'universo.

<sup>11</sup> "scompare così la porcellana della mano."

<sup>12</sup> "gioca col vento la corolla di un abito."

<sup>13</sup> "Rosa con un solo petalo/ Musa con un fazzoletto nero."



L'essenzialità del paesaggio silvestre fa da sfondo alla metamorfosi dell'individuo, le cui sembianze mutano a imitazione dello spazio circostante, anche nel testo *Mel'kaet Ljudočka* [Balugina Ljudočka], composto dal poeta ciuvascio Gennadij Ajgi (1934-2006) nel 1981.

МЕЛЬКАЕТ ЛЮДОЧКА

Луг.

(Чтобы запомнить. Чтобы запомнить.)

Девочка-бабочка.

Храм.

Девочка-бабочка.

Луг. (Ajgi 1992, 226)<sup>14</sup>

L'ambientazione della poesia è costruita per assenza, poiché l'autore crea un'immagine bucolica tramite l'associazione essenziale di poche parole. Allo stesso modo, i legami sintattici sono ridotti al minimo. Mentre il campo semantico della natura è rappresentato dalle parole *lug* ("prato") e *babočka* ("farfalla"), che rievocano un'atmosfera boschiva e lontana dalla civiltà, la presenza di un residuo vago di umanità è confermata dal riferimento alla fanciulla (*devočka*), di cui, tuttavia, è in atto una trasformazione fisica. La protagonista, definita *devočka-babočka* ("fanciulla-farfalla"), è emblema della volontà dell'individuo di fondersi con l'essenza incontaminata della natura. Il secondo campo semantico che domina la poesia è legato alla dimensione sospesa, invisibile e verbalmente muta, di cui il bosco è simulacro concreto. Il termine *chram* ("tempio"), posto al centro del componimento, indica il carattere sacro dell'ambiente bucolico, inteso come unica occasione di incontro con l'essenza reale dell'individuo. Il vuoto evocato dalla mancanza di una descrizione, di una narrazione e di personaggi definiti, d'altra parte, conferma l'annullamento dell'io socialmente stabilito come unico mezzo per ricongiungersi al flusso primordiale dell'universo. Il bosco, ancora una volta, appare come proiezione amplificata e nuda della mente.

Lo spazio silvestre, tempio sacro di una soggettività cosciente

Nei versi dei *novye poety*, dunque, l'elemento silvestre diviene luogo di passaggio tra il mondo reale e una dimensione spirituale, evocata dal riferimento al tempio in *Mel'kaet Ljudočka*. La natura astratta e mistica del bosco stesso invita il lettore a soffermarsi sul potenziale creativo che scaturisce in questo non-luogo. La manifestazione dell'elemento spirituale,

<sup>14</sup> "Balugina Ljudočka/ Prato./ (Per ricordare. Per ricordare.)/ Fanciulla-farfalla./ Tempio./ Fanciulla-farfalla./ Prato."

infatti, consente all'individuo, emancipato dalle logiche della società da cui proviene, di costruire una nuova immagine di sé, basata proprio sulla compenetrazione con l'immaterialità sacra della natura. Tale svuotamento mentale, finalizzato a un'introspezione profonda, è simboleggiato, in alcuni testi di Gennadij Ajgi, dal silenzio totalizzante della natura. Nella poesia *Šumjat berezy* [Sussurrano le betulle], per esempio, il processo di identificazione tra la mente umana e lo spazio silvestre si compie definitivamente come conseguenza del dissolvimento totale dell'individuo. Ajgi fa riferimento alla morte del soggetto socialmente definito come unica occasione di rinascita, che si compie nell'abisso appartato e sconosciuto della foresta. Solamente sprofondando in tale oscurità si rende possibile un incontro con Dio, la cui essenza ultima rimanda all'eternità e all'immaterialità del *vakuum* primigenio.

### ШУМЯТ БЕРЕЗЫ

*и сам я – шуршащий:  
«и может быть Бог...» -*

*шепот в березах:  
«умер...» -  
... (Ajgi 1992, 43)<sup>15</sup>*

La comparsa del divino in seguito alla rinuncia da parte del soggetto di imporsi sull'ambiente circostante è ripresa nel frammento lirico di Ry Nikonova *Lesu!*. In questo caso, l'elemento spirituale presenta una natura duplice, legata, da un lato, alla profonda oscurità dei meandri della mente umana, dall'altro, alla luminosità della presa di coscienza di sé.<sup>16</sup>

- 1) *Лееесуууу-ууууннн!*
- 2) *Ночууунн!*
- 1) *Лееесуууу-ууууннн!*
- 2) *Воорчуууунн!*
- 1) *Карааа-аатиц...*
- 2) *Бич!*
- 1) *Караааа...платъиинииниц!*

<sup>15</sup> "Sussurrano le betulle/ e io stesso – sono fruscianti:/ «ma forse è Dio...» -/ sussurro tra le betulle:/ «è morto...» -/ ..."

<sup>16</sup> Nel 1984 Ry Nikonova pubblica sul numero 23 della rivista *Transponans* la versione completa del ciclo *Netabuirovannyj tabun polifontavrov* [Mandria di polifontauri senza tabù], scritto tra il 1971 e il 1984 e parzialmente ripreso nella raccolta *Ju*. Uno dei componimenti più significativi della sequenza poetica è costituito dalla breve lirica a due voci *Lesu!* [Bosco!]. Il titolo della poesia rappresenta la forma al prepositivo del sostantivo *les* ("bosco"), che, preceduta dalla preposizione *v*, traduce un complemento di stato in luogo.

2) *Лук*. (Nikonova 1984, 52)<sup>17</sup>

La poesia è centrata sull'esaltazione della sonorità linguistica tramite un esercizio fonetico attento e semanticamente rilevante. L'alternanza delle due voci si basa, infatti, sulla creazione di un'atmosfera cupa e oscura, ottenuta dalla deformazione delle parole, le cui vocali si allungano fino ad avvolgere il lettore nell'aura incantata dello spazio silvestre. L'ambientazione boschiva costituisce il tratto più significativo del testo, che si apre con il termine *Leesuuuu-uuuunnn!* riecheggiato nel terzo verso. L'autrice lascia ai frammenti di singole parole, sgualcite, manipolate e sintatticamente slegate una dall'altra, il compito di inabissare il lettore nel paesaggio mentale evocato dalla successione dei versi. All'inizio della poesia la predominanza del suono vocalico *u*, ripreso nel quarto verso con l'allungamento fonetico del termine *Vorčun*, contribuisce a creare un'atmosfera claustrofobicamente cupa, rinchiudendo il lettore entro i confini sfumati di una dimensione onirica. L'immagine del bosco prende vita proprio grazie all'assenza di una sua raffigurazione verbale, in virtù della quale lo spazio silvestre si riduce a simbolo archetipico di un abisso spirituale. Il *vakuum* sembra divorare ogni elemento della poesia, annullando le azioni, la trama, i personaggi. (Sigej 1982) Ciò che resta è l'ombra sbiadita delle voci della foresta, simili al sussurro sordo del vento tra i rami senza foglie. Al campo semantico dell'oscurità, tuttavia, si contrappone quello legato all'apparizione luminosa di un'entità sconosciuta dai tratti vaghi. Il verso finale, infatti, è costituito dalla forma arcaica *lik* ("volto"), solitamente utilizzata in contesti letterari alti per indicare il viso delle icone. Il termine dà vita a una serie di associazioni con la figura lirica della donna angelicata, favorite anche dalla presenza, nel verso precedente, del neologismo *karaaaa...plat'iiiiiiic*. Si tratta, probabilmente, di una storpiatura dell'espressione *korotkoe plat'e* ("vestito corto"), che accenna ai contorni di un corpo femminile. Il volto angelico, tuttavia, compare nell'oscurità di un bosco popolato da voci cupe e misteriose, rivelando la natura duplice dell'entità femminile. La messaggera di luce, infatti, governa un regno di tenebra. In tal modo, ancora una volta, la poetessa indica al lettore la negazione volontaria dell'io come unica strada per ricomporre un'identità libera da ogni struttura precostituita. La tensione verso una fusione con la natura generatrice, rappresentata dal viso lucente e senza lineamenti del

<sup>17</sup> "Booscuuuu-uuuunnn!/ Nottuuunn!/ Booscuuuu-uuuunnn!/ Broontoluuuune! Karaaa...aaatic.../ Frusta!/ Karaaaa...plat'iiiiiiic!/ Volto." Nella resa in italiano del testo abbiamo preferito valorizzare la componente sonora delle parole; tuttavia, sottolineiamo che il suffisso russo *-un* si utilizza anche per esprimere una personificazione. In quest'ottica, il neologismo *lesun* potrebbe essere interpretato come "boscoso", "di bosco", mentre il termine *nočun* può essere reso come "nottambulo."

nulla, si rende possibile solo nel non-luogo di passaggio rappresentato dal bosco.

L'epifania luminosa nello spazio claustrofobico della città: il riflesso disturbante di un'umanità artificiale

La simbologia boschiva legata al campo semantico della luce in quanto manifestazione di una spiritualità universalmente condivisa acquisisce rilievo ancora maggiore tramite il confronto con lo spazio cittadino. La comparsa dell'elemento luminoso nelle liriche urbane del poeta leningradese Valerij Zemskich (1947-), a questo proposito, assume un valore opposto rispetto a quello dei testi esaminati in precedenza, poiché si fa portavoce dell'intensa dissonanza esistente tra l'individuo e la società cui egli appartiene. Risulta evidente, infatti, il rapporto disarmonico e disturbante che lo scrittore instaura con l'ambiente. Claustrofobicamente costretto nella civiltà di stampo sovietico, egli esperisce un profondo snaturamento, fino ad annullare la propria essenza nel flusso sterile del modello imposto. Così, nella poesia *Esli nedolgo gljadet'* [A fissarlo per poco tempo] il velo buio di una notte apocalittica è spezzato solamente dalla luce fioca di due lampioni, che si limitano a farsi "luce a vicenda."

*Если недолго глядеть –  
Небо черно.  
Темные ленты окон  
Обвили дома.  
Святят друг другу  
    Два фонаря.  
Что  
Я увижу в последний вечер?* (Zemskich 1991, 70)<sup>18</sup>

L'assenza di personaggi e riferimenti contestuali segna l'andamento del testo, permeato dai simboli di una morte spirituale (*il cielo è nero, i nastri scuri, l'ultima sera*). Persino la comparsa improvvisa della luce rimanda a un'atmosfera di cupo annichilimento. L'immagine del lampione, ricorrente nella poetica di Zemskich, introduce, infatti, il tema dell'artificialità dei sentimenti nello scenario contemporaneo. Incapace di stabilire un rapporto di paritaria compenetrazione con l'ambiente cittadino cupo e statico, simbolo della stagnazione spirituale legata alla società sovietica, lo scrittore rinuncia a costruire una soggettività autentica, lasciandosi schiacciare dalle logiche di

<sup>18</sup> "A fissarlo per poco tempo/ il cielo è nero./ I nastri scuri delle finestre/ hanno avvolto le case./ Si fanno luce a vicenda/ due lampioni./ Cosa/ vedrò nell'ultima sera?"

pensiero imposte. Lo smarrimento che ne consegue si riflette nel senso di perenne attesa sperimentato dai suoi personaggi.<sup>19</sup>

Il carattere artificiale del paesaggio urbano esprime la spersonalizzazione dell'individuo postmoderno russo, intrappolato in una dimensione grottesca e fuori dal tempo. La presenza di luci deboli, incapaci di illuminare realmente, definisce una sorta di paralisi della volontà, sottomessa alle logiche chiuse di una parola ideologicamente connotata, generatrice di realtà. La possibilità di un risveglio della coscienza, d'altra parte, dipende unicamente dalla decisione del singolo di intraprendere un percorso autentico di introspezione, distaccandosi da modalità ego-centrate di interazione con il mondo. La fuga nel bosco, intesa come annullamento di sé e ricerca di una fusione con la purezza della natura, costituisce una scelta coraggiosa e consapevole. Essa determina lo smarrimento momentaneo dell'io nella fusione con l'ignoto, finalizzata, tuttavia, al rinvenimento definitivo di un rapporto paritario con lo spazio circostante. Come osserva Zemskich tramite la rete di metafore che percorre il testo *Ot slivy vetočka* [Rametto di susina], l'individuo sperimenta un profondo conflitto tra l'immagine di sé condivisa con il mondo sensibile e l'ombra di una soggettività incorporea connessa al principio creativo di ogni cosa.

*А тень моя,  
Когда я к ней спиной,  
Как выглядит  
И что напоминает?*

*И есть ли тень? (Zemskich 1991, 21)<sup>20</sup>*

È solo accettando di perdersi nella vaghezza di una dimensione incerta, posta al di là del reale, che l'uomo può aprirsi a una visione autentica della propria essenza, in armonia con ogni altra componente dell'universo. La tensione verso ciò che è invisibile e immateriale, dunque, presuppone una riconciliazione con l'abisso primigenio del *vakuum*, realizzabile del tutto attraverso l'annichilimento totale della coscienza e la disgregazione del linguaggio convenzionalmente inteso.

<sup>19</sup> Facciamo riferimento, in particolare, ai testi ambientati nella Leningrado degli anni Settanta e Ottanta.

<sup>20</sup> "... E la mia ombra,/ quando le do le spalle,/ com'è/ e a cosa somiglia?/ ma esiste un'ombra?"

## BIBLIOGRAFIA

- AL'ČUK, A. 1994. *Dvenadcat' ritmičeskich paz.* Mosca: E. Pachomova.
- AJGI, G. 1992. *Sveči vo mgle i neskol'ko pesenok: stichi raznich let, 1960-1990.* Mosca: Izdatel'stvo S.A. Nitočkin.
- AJGI, G. 1992. *Teper' vseгда snega: Stichi raznich let, 1955-1989.* Mosca: Sovetskij Pisatel'
- BAUMAN, Z. 2005. *Vite di scarto.* Roma-Bari: Laterza. Traduzione a cura di Marina Astrologo.
- BELL, D. 1973. *The Coming of Postindustrial Society: a Venture in Social Forecasting.* Londra: Basic Press.
- BENNETT, M., TEAGU, D.W. (eds.). 1999. *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environment.* Tucson: University of Arizona Press.
- COSTLOW, J.T. 2013. *Heart-Pine Russia. Walking and Writing the Nineteenth-Century Forest,* Ithaca and London: Cornell Univ. Press.
- EPŠTEJN, M. 1988. "Pokolenie 80-ch." *Den' Poezii* 160-162.
- . 1995. *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture.* Amherst: The University of Massachusetts Press. Traduzione dal russo a cura di Anesa Miller Pogacar.
- EPŠTEJN, M. 1999. "Conclusion. On the Place of Postmodernism in Postmodernity." In M. Epštejn, A. Genis, S. Vladiv-Glover. *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture.* 456-468. New York, Oxford: Berghahn Books.
- GREVE, C. 2004. *Writing and the "Subject."* Amsterdam: Uitgeverij Pegasus.
- GROYS, B. 1992. *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale.* Milano: Garzanti. Traduzione dal russo a cura di E. Guercetti.
- INGLEHART, R. 1997. *Modernization and Postmodernization: Cultural, Economic and Political Change in 43 Societies.* Princeton: Princeton University Press.
- IOVINO, S. 2004. *Filosofie dell'ambiente. Etica, natura, società,* Roma: Carocci.
- . 2006. *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza.* Milano: Edizioni ambiente.
- IOVINO, S. 2007. "Quanto scommettiamo? Ecologia letteraria, educazione ambientale e 'Le Cosmicomiche' di Italo Calvino." *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature, numero speciale: Literature and Ecology,* Peter Lang, Francoforte 2:107-123.
- KONSTRIKTOR, B. 1982. "Vsjakoe slovo est' atom." *Transponans* 3-13:29. FSO 01-37.
- KUKUJ, I. 2006. "Laboratorija avangarda: žurnal Transponans." *Russian Literature* 59-4:225-259.
- LEJDERMAN, N., LIPOVECKIJ, M. 2001. *Sovremennaja Russkaja Literatura,* Mosca: URSS.
- LOVE, G.A. 2003. *Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment.* Charlottesville: University Press of Virginia.
- LYOTARD, J. 1985. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere.* Milano: Feltrinelli. Traduzione a cura di C. Formenti.
- MARX, K., ENGELS, F. 1967. *L'ideologia tedesca (1845-46).* Roma: Editori Riuniti. Traduzione a cura di F. Codino.
- MAURIZIO, M. 2015. "Mne govornjat, kakaja bednost' slovarja... ' Il protosamizdat del periodo staliniano alla ricerca di un'espressività." *Enthymema* 12. Ultimo accesso 12 aprile 2019. <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4944>.
- MEEKER, J. 1972. *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology.* New York: Carl Scribner's Sons.
- NIKONOVA, R. 1981. "Sistema." *Transponans* 9:6-10. FSO 01-37.
- . 1984. "Lesu!" *Transponans* 23:52, FSO 01-37.
- . 2001. *Ju: izbrannye linearnye polifoničeskie koordinat'nye vakuumnnye stichi i arhitekstury.* Madrid: Ediciones del Hebreo Errante.
- . 2003. *Glav-stich-lek-syr'e: (Kil'skaja baza) izbrannye stichi 1958-1970 g.g. plus pozdnejšie*

*varianty*. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante.

PERKIÖMÄKI, M. 2016. "Towards Natural-Philosophical Ecocriticism." Intervento presentato all'ASEEES, Washington, D.C., 17 novembre 2016.

POSSAMAI, D. 2004. "Sulla critica del postmodernismo: spunti di riflessione." *Studi slavistici* 1:115-125.

SIGEJ, S. 1982. "Gde-kto-kogda." *Transponans* 13:7-9. FSO 01-37.

THOUREAU, H.D. 2016. *Walden ovvero vita nei boschi*, Milano: La vita felice. Traduzione a cura di F. Venturi.

VALIEVA, J. 2015. "K istorij neofical'noj kul'tury i sovremennogo russkogo zarubež'ja: 1950-1990-g." *Proekt "zvukovoj arhiv."*

ZEMSKICH, V. 1991. *Nevernij ugol: Stichotvorenija*. Leningrad: LIO Redaktor.