

## ALEXANDER ETKIND

# STORICISMO MAGICO<sup>1</sup>

Strane creature popolano la letteratura russa post-sovietica. Ci sono storie su lupi mannari e volpi mannare (*Svjaščennaja kniga oborotnja* [Il libro sacro del lupo mannaro] di Pelevin); su settari che copulano con il terreno, bio-filologi che clonano i grandi scrittori russi con l'essenza dell'immortalità (*Goluboe salo* [Lardo azzurro] di Vladimir Sorokin); sulla crisi futura e la guerra civile in Russia, che ripresenterà le antiche tribù e le fiabe di Kiev e di Mosca (*ZhD* [FS] di Dmitrij Bykov); su un dittatore russo di origini russo-cinesi, il cui maestro, un Vecchio Credente tradizionalista, lo istruisce citando Sigmund Freud (*Ukus angela* [Il morso dell'angelo] di Pavel Krusanov); sulla antica tribù finlandese, Meria, che è sopravvissuta come una specie di comunità spirituale tra i russi contemporanei e ha preservato i riti sessuali e funerari più bizzarri (*Ovsjanki* [Zigoli] di Denis Osokin); e su vampiri sotto false spoglie che governano i russi in segreto, succhiando loro il sangue e decidendo il corso della loro storia (i romanzi multipli di Sergej Luk'janenko su "guardie" mistiche, *Empire V* di Viktor Pelevin). Questi diavoli post-sovietici paiono più reali, e persino più frequenti, dei loro predecessori nelle letterature russa e sovietica classiche; ma in contrasto con l'inesauribile interesse nei confronti del gotico tipico delle lettere russe ed europee, i critici e gli studiosi hanno mostrato scarso interesse per la letteratura del perturbante post-sovietico.

Il magico letterario, così bizzarro, che anima la narrativa post-sovietica è palesemente diverso dai generi gotici, fantascientifici, o *fantasy* di ambito occidentale o Anglo-americano. Le differenze sono molte, ma le più importanti riguardano il centro di vero interesse, che in questo genere post-sovietico, si localizza su congetture storiche bizzarre piuttosto che su creature magiche e strane. Qualsiasi elemento gli autori post-sovietici proiettino nel passato o nel futuro, il loro scopo usuale è la comprensione del trauma essenziale, o piuttosto della catastrofe, del periodo sovietico.

Nel ventunesimo secolo le politiche imperialiste russe – revisioniste al di fuori del paese, tradizionaliste e repressive all'interno – mostrarono scarso rinascimento per i

---

<sup>1</sup> Per gentile concessione dell'autore, pubblichiamo questo saggio nella traduzione di Giuliana Ferreccio.

milioni che perirono sotto il terrore sovietico. Tuttavia, la cultura post-sovietica ha prodotto forme di memoria e di protesta inusuali, forse anche distorte o perverse. Due processi si uniscono in tale fase del lutto post-catastrofe: lo straniamento del passato e il ritorno del rimosso. Riportando alla luce il passato sepolto nel presente, lo studioso della cultura post-catastrofica osserva che la memoria si trasforma in immaginazione. Ciò che intendo dire è che il desiderio di ripresentare il passato catastrofico appartiene alla melanconia, piuttosto che alla nostalgia. Freud, come si sa, contrappose la prima a un “lutto sano”, spiegando che la logica della melanconia si basa sulla confusione fra il passato e il presente, sulla ripetizione ossessiva della perdita, e sull’interruzione del rapporto con il presente. “L’inibizione del melanconico ci pare sconcertante perché non riusciamo a vedere che cosa lo assorba così interamente”, Freud scrive.<sup>2</sup> La dialettica di ripetizione e straniamento produce un campo di immagini che assorbe la melanconica soggettività post-sovietica.

Dopo due decenni di riforme continue, e dopo i riconosciuti fallimenti di tali riforme, la Russia è ancora post-sovietica. Questo termine appare sempre più come un eufemismo voluto, usato sia dagli interessati che dagli osservatori per nascondere la novità del putinismo. È vero, peraltro, che non c’è stata alcuna definizione in positivo per queste nuove identità culturali e aspirazioni politiche post-sovietiche. Per questa ragione così tanti testi culturali di quel paese si rivolgono a questioni di memoria, lutto, espiazione. Spesso tali romanzi non ci parlano del dovere della memoria (l’obbligo morale per la gente che vive in un tempo migliore di ricordare gli orrori del passato), quanto piuttosto dell’opposto: del potere penetrante del passato, della natura fantasmatica e ossessionante del presente e dell’impossibilità di emancipare l’una dall’altro, il presente dal passato. Nel romanzo di Aleksej Ivanov sulla “classe creativa” moscovita, *Kom’juniti* (Community), la giovane protagonista femminile produce una frase misteriosa che funziona come un leitmotiv: “Siamo mesti, addolorati, luttuosi, ma non sciocchi”<sup>3</sup> In altre parole, siamo in lutto ma ciò non vuol dire che desideriamo esserne disorientati. Siamo in lutto e spesso non sappiamo esattamente per che cosa; il romanzo nutre il lutto post-sovietico di immagini medievali della “Morte Nera”, la peste bubbonica. Tuttavia dobbiamo ancora vivere nel mondo reale, il mondo del presente, perciò non abusate della nostra espiazione per vostro beneficio: non siamo sciocchi. Tradotto nei termini di Freud, questa posizione si fa tecnica: siamo in lutto, ma non melanconici. Il fatto che il romanzo attribuisca questo pensiero complesso a un’eroina ingenua, che continua a ripeterlo come una sorta di tic verbale, sottolinea la natura generica di tale sentimento.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, “Mourning and Melancholia”, in Id., *Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis – Beyond the Pleasure Principle, the Ego and the Id, and Other Works*. The Pelican Freud Library, trans. James Strachey, vol. 11 (New York: Penguin, 1984), 245-68.

<sup>3</sup> “My skorbiasčie no my ne lochi” (Aleksej Ivanov. *Kom’juniti*. Moskva: Azbuka 2012.)

Benché la creatività del romanzo russo sembri irrefrenabile non è perciò priva di significato. Molti dei suoi temi più di successo si sovrappongono. Sembrano mostrare un interesse prevalente per due aree dell'esperienza umana, la religione e la storia, che essi combinano in modi variegati e scioccanti. Peraltro, non si occupano per nulla di aree di tradizionalmente legate alla letteratura, come la psicologia o l'analisi realistica dei problemi sociali. Non analizzano il presente in un modo che sembri "realistico" al lettore; piuttosto, per contestualizzare il presente scavano nel passato, oppure costruiscono un futuro che somiglia in modo spaventoso al passato. Queste finzioni usano uno sfoggio di congegni, personaggi e allusioni magici. In effetti, la magia è il contesto più prossimo e più ricco per tali romanzi. Basandosi su tale chiave interpretativa, nel decennio recente alcuni autori hanno pensato che il concetto di Realismo Magico si potesse applicare alle letterature dell'est europeo che si sono recentemente emancipate dal dominio russo; esempi di tale connessione comprendono generalmente le opere di scrittori non russi – ucraini, kirghisi, georgiani, abchasi.<sup>4</sup>

Coniato nella Germania di Weimar e applicato alla narrativa latino-americana, poi a quella africana, il concetto di Realismo Magico compì un cerchio quasi completo quando arrivò nello spazio post-sovietico.<sup>5</sup> Può, tuttavia, il "Realismo Magico" catturare la peculiarità della narrativa post-sovietica? Salman Rushdie descrisse il Realismo Magico come "la commistione dell'improbabile e dell'ordinario".<sup>6</sup> Per quanto improbabili, i romanzi di Sorokin, Šarov, Pelevin non contengono molto che possa plausibilmente essere considerato ordinario. Contengono molta magia, è vero, ma descriverli come realistici sarebbe sbagliato. Un'attenzione comune per il passato radicalmente trasformato, ma ancora riconoscibile come storico – si aggiunge alla peculiarità di tale letteratura.

Io credo che si tratti di un nuovo genere, simile al Realismo Magico e, insieme, diverso. La somiglianza deriva dal fatto che entrambi i generi fanno un ampio uso di magia in costruzioni romanzesche di vasta scala. Essi presentano anche una critica implicita della società contemporanea, basata su una profonda revisione dei fondamenti storici. Tuttavia, questi romanzi post-sovietici si distanziano consapevolmente dalle tradizioni del romanzo realista che sono fondamentali per il Realismo Magico. Il romanzo post-sovietico non emula la realtà sociale né compete con il romanzo psicologico; ciò che emula, e con la quale si scontra, è la storia. Questa differenza è

---

<sup>4</sup> Vedi Erika Haber, *The Myth of the Non-Russian. Iskander and Aitmatov's Magical Universe* (Lanham: Lexington Books, 2003), e Vitaly Chernetsky, *Mapping Postcommunist Cultures. Russia and Ukraine in the Context of Globalization* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 2007).

<sup>5</sup> Wendy B. Faris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. (Nashville: Vanderbilt University Press, 2004); vedi anche Jean-Pierre Durix, *Mimesis, Genres, and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magical Realism* (London: Macmillan, 1998); Maggie Ann Bowers, *Magic(al) Realism* (London: Routledge, 2004).

<sup>6</sup> Salman Rushdie, *Midnight's Children* (London: Picador 1982), 9.

importante. Per darvi credito, ho coniato il termine Storicismo Magico, che definisce bene l'immaginario che si è sviluppato dalla cultura post-catastrofe e post-sovietica.

La storia e la magia sono strani alleati; peraltro, fantasmi, vampiri, lupi mannari e altre bestie simili aiutano gli umani a discutere sulla loro storia, quando non sia comprensibile con altri mezzi. Lo scenario perturbante della letteratura post-sovietica segnala il fallimento di altri modi, più convenzionali, di comprendere la realtà sociale. Non è la chiarezza acuta della critica sociale e culturale ad attrarre i lettori, ma l'inesauribile fantasia di chi crea passati alternativi. Nelle visioni melanconiche di Šarov, Sorokin e i loro colleghi, il passato è percepito non soltanto come "un altro paese" ma come un paese esotico e inesplorato, ancora gravido di alternative non nate e di miracoli imminenti. Si può sostenere che l'uso esteso del congiuntivo caratterizzi i periodi post-rivoluzionari. Il senso della perdita dà luogo a domande su cosa avrebbe potuto essere.<sup>7</sup> Ossessionati dal passato e incapaci di sottrarsi alla sua contemplazione ripetitiva, gli scrittori post-sovietici si trovano intrappolati in uno stato di melanconia. Celebrando una spinta consumistica senza precedenti, i loro lettori sentono la perdita delle opportunità politiche di cui avevano goduto recentemente. In un contributo ad una patinata rivista per uomini, il critico della cultura Grigorij Revzin descrisse la situazione in termini politici anziché clinici. "Il passato non conosce il congiuntivo soltanto se lo conosce il presente [...] Se il presente è ciò che non si può affatto cambiare, il passato diventa ciò che si può cambiare in qualsiasi modo possibile".<sup>8</sup> Quando la politica non procura alternative, la storiografia ne offre in abbondanza. I fantasmi portano giustizia quando i tribunali reali negano ogni speranza; similmente, le allegorie fioriscono quando altri modi di costruire la verità e la memoria tradiscono il narratore. Combinando un passato catastrofico, un presente patetico e un futuro pericoloso, la Russia dei primi anni del ventunesimo secolo è una serra per i fantasmi, *revenant*, e altri corpi fantasmatici.

I concetti gemelli di realtà ubriaca e osservatore sobrio, inventati da Michael Wood ci aiutano a capire queste fantasie. Scrivendo sul Realismo Magico, Wood distingue fra due filoni, uno che è magico nel materiale e realista nello stile ("come se l'autore stesse recitando un elenco telefonico"), e un altro che è realista nel materiale e magico nello stile ("i fatti [...] ci sono presentati come se fossero favole"). Wood sembra per lo più interessato al primo tipo di narrazioni che, sostiene, sono scritte come se il cronista fosse sobrio e la realtà ubriaca.<sup>9</sup> I famosi esempi latino-americani come *Cent'anni di solitudine*, appartengono chiaramente al primo tipo di realismo magico, decostruiscono le storiografie nazionali raccontando le storie fantastiche del passato imparzialmente,

<sup>7</sup> Vedi Peter Fritzsche. *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2004), 203.

<sup>8</sup> Grigorij Revzin, "O Caricynskom dvorce i Jurii Lužkove", <http://www.gq.ru/exclusive/columnists/152/44235/> (ultimo accesso 15 maggio 2009).

<sup>9</sup> Michael Wood, "In Reality", *Janus Head*, 5, no. 2 (Fall 2002): 9-14.

come se la storia fosse ubriaca e lo storico sobrio. Ingaggiando la magia popolare e moltiplicandone l'uso nei modi più sfrenati, queste storie disconoscono le narrazioni ufficiali, che presentano la sofferenza popolare come un sacrificio necessario e giustificabile per il bene presente del popolo. Proiettando la magia all'interno della storia, questi romanzi sovvertono i discorsi della storiografia accademica e la loro attenzione per le scelte razionali e le forze sociali. Essi tendono a seguire alcune delle convenzioni stilistiche della scrittura storiografica, come l'imparzialità e ciò che Wood puntualmente definisce sobrietà. Raramente i narratori di tali romanzi mettono in scena i giochi che Nabokov fa con i propri lettori, rendendo reale la presenza del narratore nel corso dell'azione. Incoraggiano i lettori a comprendere il carattere relazionale e costruito della realtà narrata con esperimenti genealogici anziché narratologici.

È qui che la narrativa russa post-sovietica converge con quella post-coloniale latino-americana.<sup>10</sup> In realtà non c'è confine fra il passato e il presente; ciò che si dà con ancor maggiore insistenza nell'ambito della magia. Similmente, il confine fra Realismo Magico e Storicismo Magico, è una questione di focalizzazione o di sottolineatura piuttosto che di definizioni e confini. In fondo, la popolarità dello Storicismo Magico fra gli scrittori e i lettori post-sovietici realizza il "compromesso grazie al quale il controllo sulla realtà si svolge in modo frammentario" che Freud attribuisce alla melanconia.<sup>11</sup> Psicologicamente, l'incapacità di differenziarsi dall'oggetto perduto impedisce all'individuo di vivere nel presente, lo allontana dall'amore e dal lavoro. Politicamente, l'opposto è probabilmente altrettanto importante: quando non c'è scelta nel presente, il passato storico si sviluppa in una narrativa ciclica che oscura il presente anziché spiegarlo. Poeticamente, l'osservazione di Freud sul carattere frammentario del compromesso melanconico con la realtà fornisce una prospettiva istruttiva sulla natura della scrittura post-catastrofica. La letteratura ha una licenza mistica che non viene riconosciuta in altri ambiti dell'esperienza umana, come la religione, la politica, o la "vita reale":

Noi adattiamo i nostri giudizi alle condizioni poste dalla realtà finzionale dello scrittore e trattiamo le anime, gli spiriti e i fantasmi come se avessero completo diritto di esistere nella nostra realtà materiale [...] Ciò che ha un effetto perturbante nella vita reale ce l'ha anche in letteratura. Lo scrittore, però, può intensificare e moltiplicare questo effetto molto al di là di ciò che è alla portata dell'esperienza normale.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Per il riconoscimento dell'influsso degli scrittori latino-americani "Magico-realisti" sugli autori russi dei periodi tardo sovietici o post-sovietici, vedi Sergji Čuprinin, "Ešče raz k voprosu o kartografii vymysla," *Znamja*, 11 (2006).

<sup>11</sup> Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia", 253.

<sup>12</sup> Sigmund Freud, "The Uncanny" in Id., *The Uncanny*, trans. David McLintock (New York: Penguin, 2003), 157-8.

Costruzioni allegoriche dell'anacronistico, del perturbante e del mostruoso sono metonimiche, assumono la parte per il tutto, *pars pro toto*, e le uniscono in combinazioni creative. Producendo una propria gamma di reazioni del lettore, questa convenzione retorica differisce da una più tradizionale poetica metaforica, che paragona ambiti lontani l'uno dall'altro senza dissezionarli, concentrandosi sulle parti e mescolandole. Certamente, questo lutto semi-consapevole, misterioso e spaventoso, è diverso dalla testimonianza fattuale e legittima di Solženicyn sul passato sovietico, suffragata dai resoconti. Queste versioni del lutto sono entrambe mimetiche, ma la differenza che le separa può essere paragonata alla differenza che passa tra un film documentario, che rappresenta una catastrofe cercando di ricostruire i fatti, le proporzioni e le cause, e un film dell'orrore, che ri-presenta la catastrofe, distorcendone tutti i tratti, ma rendendo effettivo il suo tratto più importante, l'orrore.<sup>13</sup>

Spesso queste storie presentano manipolazioni del corpo umano che concedono un calore metafisico e un'immediatezza di contatto fra i manipolati; grazie a questo modo particolare di comunicazione la comunità immaginaria di super-post-sovietici supera il peso della storia. Dopo esser stati schiacciati dal ghiaccio, i settari di Sorokin possono parlarsi a vicenda, con il cuore. Dopo esser stati morsicati da un vampiro, i personaggi di Pelevin comprendono le altre creature, umane o vampiriche, mordendole. I personaggi di Šarov acquisiscono simili poteri di comprensione e resurrezione dopo aver avuto rapporti sessuali con Madame de Staël. Nella condizione post-sovietica la fantasia anti-moderna di una comunicazione immediata ed extra-linguistica diventa un rifugio comune e amato. In molte fantasie la conoscenza sovranaturale conduce a un potere illimitato. Tuttavia, molte di queste storie sono più specifiche: sono fantasie sulle super-comunità, non sui superuomini.

Già nei primi anni ottanta Viktor Pelevin teorizzava questo genere letterario, che era emerso nei suoi stessi scritti. Nel suo saggio giovanile, "Zombifikacija. Opyt sravnitel'nogo antropologii" [Zombificazione. Saggio di antropologia comparata] Pelevin interpretava l'intera esperienza sovietica come una zombificazione e la sua prossima trasformazione come il secondo avvento degli zombi sepolti. Basando le sue idee sulle letture dell'antropologo americano Wade Davis (1985), che lavorò sugli zombi di Haiti, Pelevin descrive il modo in cui alcune società segrete trasformarono gli umani in zombi seppellendoli e disseppellendoli il giorno dopo, vendendoli poi come braccianti ai padroni di piantagioni. Quelli che vissero nel periodo sovietico attraversarono qualcosa di simile, ipotizza Pelevin, descrivendo una persona che, "dopo

---

<sup>13</sup> Dal punto di vista analitico, questa differenza si avvicina alla distinzione fra "passaggio all'atto" e "elaborazione" del trauma, come lo descrive La Capra, *Writing History, Writing Trauma*, 141. In questo senso, gli studi culturali sui film dell'orrore sono istruttivi: Paul Coates, *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. (Cambridge: Cambridge University Press 1991); Adam Lowenstein, *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film* (New York: Columbia University Press, 2005).

aver letto alcuni opuscoli”, tenta di iniziare una *perestrojka* in una tipica città sovietica. Inaspettatamente, il mancato riformatore cade “in un pozzo incomprensibile. Laggiù, tutto attorno, ci sono registri a metà marciti, scheletri di cavalli e di umani, pezzi di ceramica e metallo danneggiato. Si trova in una tomba”. Così, secondo Pelevin, un individuo post-sovietico paradigmatico è uno zombi che ritorna alla tomba da cui è venuto, e lo stesso vale per gli scrittori: “molti zombi erano membri dell’Unione degli Scrittori Sovietici e perciò gli zombi erano descritti sia dall’interno che dall’esterno”.<sup>14</sup> A livello retorico, questo campo di immagini esemplifica la prosopopea, un tropo classico che permette agli autori di parlare per i morti dando voce a “un’entità assente, deceduta o senza voce”.<sup>15</sup> Nel revival post-sovietico di questa tradizione arcaica, queste voci finzionali, ma indispensabili, sono date in prestito a zombi, vampiri, *revenant*, ibridi e mostri.

Mentre la Russia si avvicinava alla crisi degli anni Dieci, osservai manifestazioni peculiari del modo magico-storico di comprendere la realtà contemporanea, non soltanto nella narrativa post-sovietica, ma anche nell’ambito della non-narrativa. Permettetemi di dividere con voi alcune brevi osservazioni sul tipo curioso di genere non-narrativo che alti funzionari, o persone a loro molto vicine, scrivono in questo periodo di disperazione. Alla fine del 2010 il presidente della Corte Costituzionale della Federazione Russa, Valerij Zor’kin, pubblicò il saggio, “La Costituzione e il crimine” su un giornale ufficiale della Federazione Russa. Sorprendentemente, nel formulare il suo avvertimento contro la criminalizzazione crescente della vita in Russia, Zor’kin scelse non il linguaggio della Costituzione, ma il linguaggio di Pelevin, tratto da *Empire V*:

In uno stato criminale i nostri cittadini si divideranno in predatori, che si troveranno molto liberi nelle giungle criminali, e in subumani, che capiranno di essere nient’altro che cibo per i predatori. I predatori saranno una minoranza, le “bistecche” che passeggiano fra la maggioranza. Lo scarto fra i primi e i secondi si espanderà costantemente.<sup>16</sup>

Partendo dal linguaggio di Pelevin, Zor’kin scavò ancora più a fondo in quello di Puškin: usò una citazione tratta da versi ironici del 1823 per descrivere l’atteggiamento, post-sovietico, dei forti e potenti nei confronti dei deboli e degli oppressi: “dovrebbero essere o massacrati o privati di tutto”, il giudice cita con amarezza. Ipotizzò, inoltre, che queste “bistecche viaggianti”, o una gran parte dei russi, desiderano l’arrivo di un “salvatore” che può soltanto prendere la forma di un dittatore o di un super-predatore. Questa non è un’anti-utopia, sosteneva Zor’kin, ma uno “scenario negativo”. È

<sup>14</sup> Viktor Pelevin, “Zombifikacija”, *Den’ i noč’* (Krasnojarsk), 4 (1994); ripubblicato in Id., *Relics. Rannee i neizdannoe* (Moskva: Eksmo, 2005), 297-334.

<sup>15</sup> Paul de Man, “Autobiography as De-Facement”, in *The Rhetoric of Romanticism* (New York: Columbia University Press, 1984), 76.

<sup>16</sup> Valerij Zor’kin, “Konstitucija protiv kriminala”, *Rossijsakija gazeta*, 10 dicembre 2010, <http://www.rg.ru/2010/12/10/zorkin.html> (ultimo accesso 13 gennaio 2012).

istruttivo constatare che, mentre noi studiosi di letteratura ci tormentiamo nel dubbio se il nostro linguaggio troppo delicato non sia adatto a descrivere fenomeni legali o politici, l'avvocato più importante della Federazione Russa usava esattamente questo linguaggio.

Nel mezzo di questo “scenario negativo”, con la loro attenzione per la storia, i romanzi post-sovietici hanno avuto storici come protagonisti centrali; questi storici, peraltro, si mettono a delirare in un modo che li rende molto simili agli zombi di Pelevin. Nel romanzo *Opravdanie* (Giustificazione, 2001) Dmitrij Bykov presenta il giovane storico moscovita, Rogov, il nipote di una vittima che fu arrestata nel 1938. Ossessionato dal nonno che non conobbe mai, Rogov sviluppa una teoria ingenua sullo stalinismo. Quelle “repressioni” non potevano essere “ingiustificate”; devono aver avuto un significato che si possa interpretare. Rogov teorizza che le persone fossero sottoposte a una sofferenza insopportabile perché si potessero scegliere quei pochi che sarebbero stati adatti a sopravvivere. Quelli che si arrendevano sotto tortura e confessavano crimini inventati tradivano Stalin, perciò dovevano morire; quelli che resistevano fino alla fine erano salvati segretamente, curati e addestrati.<sup>17</sup> In quanto agenti segreti e dirigenti, queste persone cambiarono il corso della Seconda Guerra Mondiale e della guerra fredda, pensa Rogov. Ispirato da questa teoria, fa un viaggio in Siberia nella speranza di trovare il nonno ancora vivo e residente in una riserva segreta di stile sovietico. Durante il viaggio Rogov scopre una comunità clandestina di settari religiosi e un luogo di villeggiatura sadomaschistico dove i nuovi russi torturano i loro pari per puro piacere. Infine, Rogov si annega in una zona paludosa della Siberia.

*Opravdanie* toccò un nervo scoperto della memoria post-sovietica. Creando una connessione diretta fra nipoti e nonni la famiglia romanzesca post-sovietica rende irrilevante l'ultima generazione sovietica.<sup>18</sup> C'è qui anche una preferenza per la storia lontana rispetto al passato immediato, una preferenza che osserveremo nelle opere migliori della letteratura post-sovietica, come *Repeticii* (Prove, 1992) di Šarov e *Led* (Ghiaccio, 2002) di Sorokin. Mentre il passato sovietico immediato viene visto come grigio e fiacco, i periodi precedenti della storia russa sono pieni di meraviglie; anche se questi periodi – rivoluzione, impero e persino i tempi medievali di torbidi e violenza – sono visti come responsabili della catastrofe sovietica; l'immaginazione creativa degli scrittori post-sovietici si trova a proprio agio in questi periodi. Ad Andrej Bitov va il

<sup>17</sup> La logica della tortura di Bykov differisce da una versione più nota formulata di Arthur Koestler nel suo *Darkness at Noon* (1940). In Koestler la tortura convince il seguace fedele che il partito in realtà vuole la sua confessione come sacrificio ulteriore per la causa.

<sup>18</sup> Questa costruzione sviluppa le riflessioni russe più note sulle “generazioni letterarie” che fu inventata da Viktor Šklovskij nel suo *O teorii prozy* (Moskva: Krug, 1925). Come in questo modello genealogico, i personaggi di Bitov e di Bykov rifiutano i predecessori immediati in favore di antenati più lontani. In un'interpretazione simile lo scrittore ungherese Péter Esterházy, nel romanzo *Javitott kiadás. Melléklet a Harmonia coelestishez* (Budapest: Magvető, 2002), racconta la storia di un figlio che trova in archivio la prova che il suo amato padre era un agente segreto che denunciò gli amici e persino la moglie

merito di aver inventato questo motivo; nel suo romanzo pre-post-sovietico *Puškinskij Dom* (*La casa di Puškin*) (completato nel 1978, pubblicato nel 1987) Odoevcev, un giovane storico della letteratura, vuole cancellare l'esperienza sovietica rifiutando suo padre, un patetico funzionario, venerando invece suo nonno, sopravvissuto del Gulag e studioso del romanticismo ottocentesco. Al contrario di Rogov che nacque troppo tardi, Odoevcev trova in effetti suo nonno, benché il reduce offeso mostri ben poco interesse per suo nipote (capitolo terzo). Entrambi i romanzi interrogano la storia sovietica come parte integrante di una ricerca disperata del suo senso. È significativo che i personaggi centrali dei romanzi siano storici, professionisti della memoria. Odoevcev sopravvive all'alcolismo diventando uno studioso affermato (anche lui del romanticismo) nell'Accademia Sovietica delle Scienze; Rogov si suicida. Paragonando questi testi si nota che il dolore della memoria nella ricerca dei nonni perduti non si è molto alleviato negli ultimi trent'anni. Possiamo tuttavia notare che l'attenzione si focalizza: negli anni settanta Odoevcev si rivolgeva alla poesia di metà Ottocento, a qualcosa che era chiaramente irrilevante per la vita di suo nonno o per la propria; negli anni 2000 Rogov si concentra sullo stalinismo, che ognuno – il protagonista, l'autore, il lettore – identifica come la fonte della propria eredità di sofferenza.

Un percorso genealogico più profondo, offerto dallo Storicismo Magico, ci porta alla prosa dello scrittore e storico dissidente Andrej Sinjavskij. Nel suo scandaloso *Progulki s Puškinym* (*Passeggiate con Puškin*), che fu scritto mentre scontava la pena in un campo sovietico, Sinjavskij presentò nelle vesti di un vampiro lo scrittore romantico russo per eccellenza, Aleksander Puškin. C'è una via diretta che porta dall'immagine vampiristica di Puškin, creata da Sinjavskij, ai romanzi vampiristici di Viktor Pelevin, il quale, come Sinjavskij, sperimentò a sua volta, unendo il processo creativo con l'erotismo e il vampirismo, quarant'anni dopo. Benché quasi nessuno scrittore della generazione post-sovietica abbia fatto l'esperienza di vivere dalla parte sbagliata del fino spinato, questa stessa generazione ha riempito lo spazio letterario di una moltitudine di creature persecutorie e luttuose – fantasmi, mostri, ibridi, cloni.<sup>19</sup> Come predisse il sopravvissuto del Gulag, Varlam Šalamov, la generazione di scrittori che non ha mai vissuto i campi di persona si è via via sempre più immersa nel "grottesco". In un recente articolo di critica letteraria Dmitrij Bykov ha fatto risalire la genealogia di autori post-sovietici non a Šalamov o Solženicsyn, ma a Sinjavskij.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Sulla continuità "inconscia" fra Sinjavskij e Pelevin, vedi Dmitrij Bykov, "Terc i synov'ja", *Toronto Slavic Quarterly* 15 (Winter 2006), <http://sites.utoronto.ca/tsq/15/bykov15.shtml> (ultimo accesso 12 gennaio 2012); vedi anche Alexander Etkind, Mark Lipovetsky "The Salamander's Return: The Soviet Catastrophe and the Post-Soviet Novel", *Russian Studies in Literature* 46:4 (Fall 2010).

<sup>20</sup> Bykov, "Terc i synov'ja".

## *Repeticii* di Vladimir Šarov

Come esempio paradigmatico di Storicismo Magico scelgo fra le opere di Vladimir Šarov, autore di otto romanzi, e storico professionista. Nel suo primo romanzo, *Repeticii*, il narratore è uno storico che lavora a Tomsk, in Siberia, nel 1965. L'argomento della sua dissertazione è lo scisma della chiesa russa nel diciassettesimo secolo (Šarov stesso discusse la sua dissertazione su un periodo appena precedente, il Periodo dei Torbidi). Capiamo, da varie indicazioni, che ciò che stiamo leggendo è una dissertazione finzionale, perché naturalmente non poteva esserci alcuna possibilità che il narratore potesse discutere il proprio lavoro nell'Unione Sovietica del 1965, o anche molto dopo. Da un suo amico, sopravvissuto al Gulag, il narratore viene in possesso di un manoscritto, redatto nel diciassettesimo secolo dal fondatore di una setta misteriosa. L'autore si rivela essere un regista teatrale francese, Jacques de Certan. Catturato da truppe russe in Livonia, Certan visse alla corte dello zar Aleksei e lavorò con il Patriarca Nikon nel suo monastero. Documentò i suoi viaggi russi in lingua bretone e il narratore traduce e aggiorna la storia di Certan nella forma del libro di cui è protagonista. L'azione inizia nella Nuova Gerusalemme, una copia amatoriale della Terra Santa che Nikon costruì nella campagna vicino a Mosca. Nikon rinominò ogni fiume e ogni villaggio secondo gli originali palestinesi e costruì chiese come copie dei modelli di Gerusalemme; iniziata nel 1658, la Cattedrale della Resurrezione fu eretta come una replica a grandezza naturale del Santo Sepolcro a Gerusalemme, costruito nel luogo dove Gesù trovò la sua fine. Nel periodo sovietico, c'era laggiù un campo di lavoro che si chiamava anch'esso Nuova Gerusalemme; Solženicyn passò molti mesi in quel campo, dopo il suo arresto nel 1945. Il monastero fu riaperto nel 1994, e molti pellegrini e turisti hanno visitato da allora la Gerusalemme di Nikon (e di Solženicyn) sulle rive del fiume Istra.

Šarov basa la sua storia della nuova Gerusalemme su fatti appurati, ma il narratore se ne allontana in parte. Veniamo a sapere che, mentre costruiva la sua Terra Santa, Nikon chiese a Certan di mettere in scena un'intera sacra rappresentazione, un mistero, una rappresentazione delle parole e della passione di Cristo e di tutto ciò che viene descritto nel quattro Vangeli, più alcuni brani apocrifi. Tutti, tranne Cristo, dovevano essere descritti nelle prove per tali rappresentazioni, poiché il *mysterium* aveva lo scopo di far accadere il Secondo Avvento, facendo sì che Cristo si presentasse come il Messia in persona. In seguito, Nikon cade in disgrazia, ciò che effettivamente avvenne nel 1666, e le centinaia di contadini che avevano preso parte alle prove delle sacre rappresentazioni vengono esiliati in Siberia. Certan muore per la strada, ma i suoi attori rimangono fedeli ai suoi insegnamenti, formano una comunità settaria e continuano le prove nella speranza dell'imminente venuta di Cristo. Circondati da paludi siberiane essi continuano ripetere le prove per generazioni, ma poi qualcosa di imprevisto accade. Scoppia una lite fra quelli che fanno la parte dei cristiani in queste scene dai Vangeli e quelli che fanno la parte degli ebrei. Il conflitto cresce fino al punto in cui gli uni

iniziano a sterminare gli altri; a quel punto si è già fondato un Gulag nel villaggio. Gli apostoli di prima diventano poi i comandanti del campo e continuano le loro prove usandole come mezzo per fare propaganda ateistica. Il solo ebreo che sopravvive a questo Olocausto, un ragazzino, è colui che fornisce al narratore il manoscritto di Certan. Il nonno e la nonna di Šarov scomparvero nel corso del terrore staliniano e lui ricorda suo padre, anch'egli scrittore, come un "uomo molto triste".<sup>21</sup> Nonostante la carriera universitaria, Šarov è convinto che la sua vera università sia stata la sua esperienza di bambino nei tardi anni Cinquanta, quando amici e colleghi del padre ritornavano dai campi e raccontavano le loro storie.<sup>22</sup> [...]

*Repeticii* di Šarov presenta la meravigliosa storia *fantasy* di una comunità settaria che si estende dal Diciassettesimo secolo agli ultimi anni del Ventesimo. Storico di formazione, l'autore così descrisse le fonti della sua immaginazione: "La storia che imparai non è storia degli umani. Era la storia di ettari, raccolti, flussi finanziari [...]. Mi era completamente estranea [...]. Cerco ora di capire cosa fosse la rivoluzione [...]. Perché le persone che avevano sogni meravigliosi commisero crimini mostruosi."<sup>23</sup> [...]

L'ultimo romanzo di Šarov, *Bud'te kak deti* (Siate come bambini, 2009) presenta un ampio panorama della rivoluzione del 1917. Come chiavi per capire questo avvenimento, Šarov presenta la Crociata dei Bambini del tredicesimo secolo e le speranze millenaristiche condivise dalle sette russe medievali e da quelle moderne. "La rivoluzione del 1917 era attesa con passione da un numero enorme di persone molto differenti fra loro, da partiti e da gruppi religiosi", sostiene Šarov, e la lista di questi gruppi inizia con i Vecchi Credenti e i settari.<sup>24</sup> Nel suo romanzo un gruppo impressionante di personaggi, dagli sciamani siberiani ai leader bolscevichi, mettono in scena questo impulso millenario, ognuno in modo diverso. La scrittura dolce e melanconica di Šarov si combina con una sfrenata, ma coerente, fantasia storica, in un modo particolare che gli studiosi di letteratura non hanno ancora indagato a fondo.

### **Led di Vladimir Sorokin**

Nella nuova generazione di scrittori russi chi si appassiona di più per il passato è Vladimir Sorokin, romanziere, poeta e artista prolifico che studiò ingegneria. In *Tridcataja ljubov' Mariny* (Il trentesimo amore di Marina, scritto nel 1982-84 ma pubblicato nel 1995) Vladimir Sorokin tratteggiò il quadro ironico di una giovane moscovita che oscilla nel suo impegno politico fra i dissidenti e i sovietici convinti. Gli amori, sia maschili che femminili, di Marina sfidano le convenzioni romanzesche per il numero consistente. Come molti romanzi post-sovietici, questo narra la storia di una

<sup>21</sup> Vladimir Šarov, "Istorii moego otca", *Znamja*, 19 (2009).

<sup>22</sup> Vladimir Šarov, Intervista a *Častnyi korrespondent*, 3 December 2008.

<sup>23</sup> Vladimir Šarov, "Ja ne čuvstvuju sebja ni učitelem, ni prorogo", *Družba narodov* 8 (2004).

<sup>24</sup> Vladimir Šarov, "Eto ja prožil žizn'", *Družba narodov*, 12 (2000).

comunità anziché di un individuo. Nella sua fase politica dissidente Marina immagina una Mosca sotterranea, simile al mondo degli zombi di Pelevin.

Sotto ai grattacieli di Stalin, sotto l'infantile Cremlino, simile a un teatro di marionette, sotto le costruzioni moderne giacciono le ossa schiacciate di milioni di torturati, assassinati dallo spaventoso congegno del Gulag [...] Niente è cambiato qui. Sembrava che il tempo si fosse ossificato o fosse stato cancellato per decreto. Le lancette degli orologi del Cremlino girano invano, come una bambola automatica senza una molla.<sup>25</sup>

Paradossalmente, poiché ci sono così pochi monumenti sui luoghi che ospitavano i Gulag, si immagina che questi luoghi siano ovunque. Nella *fantasy* di Sorokin, Marina ha relazioni continue per tutta Mosca senza mai raggiungere un orgasmo, come una bambola meccanica cui manchi una molla, finché il trentesimo amore, un leader comunista, la soddisfa reintrappolando la sua mente nella retorica comunista. Questo romanzo erotico predisse con grande efficacia gli eventi politici del decennio seguente, quando Putin costruì la propria popolarità su due elementi: uno stile sovietico *retrò* e una mascolinità primitiva. Fra le tante letture possibili del romanzo di Sorokin, suggerisco di interpretare il trentesimo amore, e primo orgasmo, di Marina come un atto di lutto mimetico. Come il rapporto sessuale consumato su una tomba, scena prediletta del romanzo decadente degli inizi Novecento, l'appagamento di Marina proviene dalla riproduzione della sua perdita. Vivendo nell'ombra di un Cremlino che somiglia a un giocattolo, Marina, nell'orgasmo della coazione a ripetere, ripete i discorsi terrificanti del gulag.

In *Led* di Sorokin leggiamo la storia di Snegirev, non uno storico ma uno studente di astronomia, un disciplina che lui intende come "la storia dell'universo". All'inizio del terrore, nel 1928, Snegirev va in Siberia. Sta per morirvi in una palude, come il personaggio di Bykov, si imbatte invece in un frammento di ghiaccio magico, che cambia la sua natura. D'ora in poi Snegirev avrà poteri speciali e, in aggiunta, diventa insolitamente aperto all'idea della comunità, ma soltanto con chi è simile a lui. Invece di fare l'amore con le parole e i genitali, riesce a parlare direttamente dal cuore e i suoi pari rispondono usando lo stesso organo. Rinato attraverso questo ghiaccio, Snegirev recluta i suoi compagni umani martellandoli con il ghiaccio sacro. Alcuni sono completamente trasformati, ma molti vengono uccisi in corso d'opera. Il Popolo del Ghiaccio si apre la strada verso il centro del sistema sovietico che sfrutta per il loro tornaconto. A modo suo, la *fantasy* di Sorokin incarna la stessa disperata ricerca di significato che ispirava *Opravdanie* di Bykov. Il Popolo del Ghiaccio si infila nel NKVD e partecipa alla costruzione di un sistema di Gulag che viene usato come piantagione per selezionare e coltivare la loro comunione di sentimenti.

---

<sup>25</sup> Vladimir Sorokin, *Tridcataja ljubov' Mariny* (Moskva: AST, 1999), 122.

La *fantasy* apocalittica di Sorokin è molto diversa da quella di Pelevin, ma entrambi convergono nel dipingere i loro protagonisti come superumani che diventano parassiti degli umani. Contrariamente ai vampiri di Pelevin, il Popolo del Ghiaccio non succhia sangue; infatti, sono vegetariani. Eseguendo manipolazioni sacre su corpi umani, il Popolo del Ghiaccio si sforza di lottare per raggiungere un numero magico di confratelli, che provocherà la agognata fine del mondo.<sup>26</sup> Entrambi inventano storie alternative con toni che ricordano la narrativa russe religiosa, iniziando dal grande scrittore dello Scisma Russo, Avvakum. Come molti dei loro predecessori, i settari di Sorokin lottano per superare la storia ma inevitabilmente vi ritornano. [...]

È imbarazzante per lo storico che la memoria post-catastrofica spesso comporti allegorie anziché fatti e narrativa di immaginazione anziché documentazione d'archivio. Come abbiamo visto, nella condizione post-sovietica, i generi della cultura alta come il romanzo, giocano un ruolo centrale nei processi a doppio taglio del lutto e dell'ammonimento.<sup>27</sup> Immaginando umani come animali, mostri o bisticche viaggianti, gli autori post-sovietici rappresentano sia la loro vergogna per il passato che la paura per il futuro. Come la coscienza post-traumatica, la cultura post-catastrofica ciclicamente ritorna agli eventi sconvolgenti del passato. Vi ritorna sia volontariamente che involontariamente, a volte persino inconsciamente, senza riflessione o riconoscimento. Queste ri-presentazioni sono cicliche, ma naturalmente, non eterne. Come ogni memoria, la memoria intergenerazionale ha i suoi limiti. Tuttavia non sappiamo quando il processo del lutto finirà.

### ***Pochod na Kremľ'* (Processione al Cremlino) di Aleksej Slapovskij**

Molti si trovano a disagio nella la cultura russa post-sovietica, nei suoi aspetti corrotti, anti-intellettuali, ipermaschili, di solito violenti. Nel 2011-12 migliaia di moscoviti presero parte ai cortei di protesta contro il regime di Putin. Guidati a turno da un poeta, un avvocato, un grande giocatore di scacchi, un attivista ecologico, un autore di romanzi gialli, queste manifestazioni si presentavano come la protesta della

---

<sup>26</sup> Questa costruzione – riuscire a produrre un'apocalisse mutilando un numero mirato di uomini e donne – probabilmente deriva dal mito fondamentale della setta degli *skopcy* (castrati). Già *Šatuny* (1988) di Mamleev presentava un personaggio che era uno *skopec*; più tardi le sette russe hanno avuto rilevanza per le riflessioni filosofiche di Aleksander Dugin. *Zoloto Bunda* (2005) di Aleksej Ivanov descrive la lotta fra le comunità di Vecchi Credenti per impadronirsi del tesoro che Pugačev, il ribelle del diciottesimo secolo, si presume abbandonasse prima del suo arresto. In *Ukus angela* (2000) di Pavel Krusanov un Vecchio Credente vagante ispira un dittatore emergente citando Sigmund Freud e Johann Jakob Bachofen. Per il ruolo che i temi legati alle sette occupano nella letteratura e nel pensiero russo del tardo diciannovesimo secolo e nei primi anni del ventesimo, vedi Etkind, *Chlyst. Sekty, literatura i revoljucija*. Il risveglio di temi settari nella letteratura post-sovietica merita uno studio a parte.

<sup>27</sup> Vedi Alexander Etkind. *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied* (Stanford: Stanford University Press, 2013).

“classe creativa” contro la coalizione governativa di burocrati, oligarchi, funzionari della difesa. Due gruppi sovrapposti hanno guidato questo movimento contro l'*establishment*. La partecipazione delle donne in questi raduni fu numericamente forte, ma l'aspetto simbolico delle loro manifestazioni sono state più importanti dei numeri. Strumentalizzando la loro femminilità nel nome della protesta politica, gruppi di donne radicali, come le ucraine Femen e le russe Pussy Riot, sconcertano e dominano il campo politico in entrambi i paesi. [...]

Benché le previsioni allarmate di rivoluzioni imminenti non siano mai mancate in Russia, il popolare drammaturgo e romanziere Aleksei Slapovskij anticipò la portesta anti-Putin nel suo *Pochod na Kremľ* (2010) con dettagliata e sorprendente precisione. L'assassinio di un giovane poeta scatena l'azione; la polizia di Mosca lo uccide senza ragione, dopo il lancio del suo primo libro di poesie. Gradualmente, e inaspettatamente, il suo funerale si trasforma in una processione politica di massa, in un evento magico che abbatte l'odiato regime del Cremlino. La processione funeraria va dai sobborghi fino alla Piazza Rossa, guidata dalla madre del poeta con il giovane fra le braccia. Dietro la madre, la processione accoglie e mescola persone molto diverse che Slapovskij descrive con coloriti dettagli, aggiungendo un pizzico di realismo sociale a un intreccio che è largamente magico e storicista, benché proiettato nel futuro. La processione è animata dal lutto, come ogni funerale; ma i cimiteri di Mosca non offrono posto per un poeta squattrinato, perciò la processione sceglie il Cremlino come destinazione, trasformando il lutto in protesta. Mentre la folla cresce, il rituale del lutto si unisce a una protesta improvvisata e questa combinazione ha un'efficacia così forte che tutti, persino i poliziotti, gli assassini, le forze di sicurezza, e infine, il gruppo dirigente del paese si uniscono alla madre in lutto e al figlio morto. Alla fine del romanzo, quando la Piazza Rossa è occupata dai manifestanti in lutto e il presidente si pente dei suoi crimini, dalla cima del mausoleo il poeta assassinato risorge miracolosamente.

In questo vangelo post-sovietico Cristo è un poeta, i miracoli sono politici e il potere fondamentale appartiene alla vittima. È istruttivo notare che per portare la processione al Cremlino e per costringere il Cremlino ad ascoltare la rabbia del popolo, Slapovskij abbia bisogno della magia: non appartiene al genere *fantasy* presentare plausibilmente il progetto di un abbattimento del regime che sia politico anziché magico. Ugualmente importante è l'accento che Slapovskij pone sul lutto come causa e motore propulsore della protesta politica. È una perdita personale che fa sì che il personaggio trovi la simpatia e il sostegno di molta gente, russa e non-russa, per guidare una manifestazione imponente e per iniziare una rivoluzione pacifica. In questa versione la formula “Siamo in lutto, ma non siamo schiocchi” deve leggersi diversamente: “Siamo sciocchi, perciò soltanto il lutto ci porterà al Cremlino”. Ed è la donna in lutto a condurre la processione vittoriosa al Cremlino.

Data la precisione realistica di molti dettagli, grandi e piccoli, della storia, si potrebbe leggere nei suoi orientamenti magici un commento triste e critico nei confronti del movimento di protesta. In molti modi quest'opera *fantasy* anticipò i

raduni di protesta del 2011 e 2012, articolandone l'obiettivo, l'itinerario, e la dimensione. Credo che nessuno fra gli scrittori più noti, persino quelli che guidarono la protesta, come Dmitrij Bykov o Boris Akunin, abbiano descritto gli eventi imminenti con uguale passione e precisione.

La polizia russa mostra poco rammarico per i milioni che perirono sotto il terrore sovietico. Tuttavia, la cultura post-sovietica ha prodotto forme di memoria inusuali, forse anche perverse. Come abbiamo visto due processi si uniscono su questa scena di trasformazione luttuosa post-catastrofica: lo straniamento del passato e il ritorno del rimosso. Scavando nel passato sepolto nel presente, lo studioso della cultura post-catastrofica osserva la memoria trasformarsi in immaginazione. In Russia molti autori e lettori sembrano condividere il desiderio di una ri-presentazione del passato catastrofico. È mia convinzione che si tratti di melanconia anziché di nostalgia. Nella famosa contrapposizione freudiana rispetto al "lutto sano", la logica della melanconia comprende la confusione tra presente e passato, la ripetizione ossessiva della perdita, e l'interruzione dei rapporti con il presente. "L'inibizione del melanconico ci pare sconcertante perché non riusciamo a vedere che cosa sia ad assorbirlo così interamente", Freud scrive.<sup>28</sup> La dialettica di ri-presentazione e straniamento produce un campo di immagini ricco, ma disorientante che assorbe la soggettività melanconica post-sovietica.

Le visioni spettrali di scrittori, registi, critici, e persino politici, russi allargano il lavoro del lutto fino a quegli spazi che disconoscono modi più razionali di comprendere il passato. In un paese dove milioni rimangono insepolti, i morti ritornano come non-morti. Lo fanno in romanzi, film e altre forme di cultura che riflettono, danno forma e prendono possesso della memoria delle persone. In Russia una visione condivisa del passato non si è mai sviluppata. Monumenti alle vittime del terrore sovietico e dell'avventurismo post-sovietico non sono stati innalzati. La memoria senza monumenti è vulnerabile, può essere vanificata da un processo ciclico e ricorrente di refutazioni e dinieghi. I sentimenti di colpa si possono lenire e placare con nuove voci, e anche i testi più influenti possono essere messi in discussione da nuovi testi. Fantasmi, vampiri, mostri e altre specie di non-morti si aggirano librandosi nello spazio pubblico, a disposizione dell'osservatore e a portata della conversazione condivisa con qualsiasi consumatore della strada. Rifiutano di abbandonare i vivi, finché coloro che furono illegalmente uccisi non siano stati ricordati dalla cultura alta e bassa, ufficiale e popolare, nazionalista e cosmopolita. Soltanto con questi atti multipli, infinitamente numerosi, di ri-cordo (riportare al cuore) e di re-integrazione la cultura russa potrà riacquistare la propria coerenza e integrità.

---

<sup>28</sup> Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia", 245-68.

**BIBLIOGRAFIA**

- BOWERS, Maggie Ann. (2004) *Magic(al) Realism*. London: Routledge.
- BYKOV, Dmitry. "Terc i synov'ja", *Toronto Slavic Quarterly* 15 (Winter 2006), <http://sites.utoronto.ca/tsq/15/bykov15.shtml>.
- CHERNETSKY, Vitaly. (2007) *Mapping Postcommunist Cultures. Russia and Ukraine in the Context of Globalization*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- ČUPRININ, Sergej. (2006) "Ešče raz k voprosu o kartografii vymysla", *Znamja* 11.
- COATES, Paul (1991) *The Gorgon's Gaze. German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DE MAN, Paul. (1984) "Autobiography as De-Facement". *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press [trad. it. *La retorica del romanticismo*, tr. di A. CArosso, Einaudi, Torino di prossima pubblicazione].
- DURIX, Jean-Pierre. (1998) *Mimesis, Genres, and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magical Realism*. London: Macmillan.
- ESTERHÁZY, Peter. (2002) *Javított kiadás. Melléklet a Harmonia coelestishez*. Budapest: Magvető. [trad. it. *L'edizione corretta*, trad. di M. D'Alessandro, Feltrinelli, Milano, 2005]
- ETKIND, Alexander, LIPOVETSKY Mark. (2010) "The Salamander's Return: The Soviet Catastrophe and the Post-Soviet Novel" *Russian Studies in Literature* 46:4, Fall.
- ETKIND, Alexander. (2013) *Warped Mourning. Stories of the Undead in the Land of the Unburied*. Stanford: Stanford University Press.
- FARIS, Wendy B.. (2004) *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- FREUD, Sigmund. (1984) "Mourning and Melancholia". *Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis – Beyond the Pleasure Principle, the Ego and the Id, and Other Works*. The Pelican Freud Library. trans. James Strachey, vol. 11. New York: Penguin.
- FRITZSCHE, Peter (2004) *Stranded in the Present: Modern Time and the Melancholy of History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- HABER, Erika. (2003) *The Myth of the Non-Russian. Iskander and Aitmatov's Magical Universe* Lanham: Lexington Books.
- IVANOV, Aleksej. (2012) *Kom'juniti*. Moscow: Azbuka.
- LA CAPRA, Dominick. (2001) *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press
- LOWENSTEIN, Adam (2005) *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. New York: Columbia University Press.
- PELEVIN, Viktor. (1994) "Zombifikacija", *Den' i noč'* Krasnojarsk, 4.
- PELEVIN, Viktor. (2005) *Relics. Rannee i neizdannoe*. Moskva: Eksmo.
- RUSHDIE, Salman (1982) *Midnight's Children*. London: Picador.
- REVZIN, Grigorii "O Caricynskom dvorce i Jurii Lužkove", <http://www.gq.ru/exclusive/columnists/152/44235/>.
- ŠAROV, Vladimir. (2000) "Eto ja prožil žizn'," *Družba narodov*, 12.
- ŠAROV, Vladimir. (2004) "Ja ne čuvstvujju sebja ni učitelem, ni prorokom," *Družba narodov* 8.
- ŠAROV, Vladimir (2009) "Istorii moego otca", *Znamja*, 19.
- ŠAROV, Vladimir. (2008) Intervista a Častnyi korrespondent, 3 December.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor (1925) *O teorii prozy*. Moskva: Krug. [trad. it. *Teoria della prosa*, tr. di C.G. de Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976]
- SOROKIN, Vladimir. (1999) *Tridcataja ljubov' Mariny*. Moscow: AST
- WOOD, Michael. (2002) "In Reality", *Janus Head*, 5, no. 2, Fall.

ZOR'KIN, Valerij. "Konstitucija protiv kriminala", *Rossijskaja gazeta*, 10 December 2010, <http://www.rg.ru/2010/12/10/zorkin.html>.)