

LE CREPE DELLA REALTÀ

Andrej Platonov oltre la *lakirovka*

Rukya MANDRILE

ABSTRACT • *The Cracks of Soviet Reality. Andrei Platonov beyond the “lakirovka”.* Andrei Platonov (1899-1951), whose main writings *Čevengur* (1930) and *Kotlovan* (*The foundation Pit*, 1929) are traditionally characterized by a biting interpretation of Soviet reality, is rarely associated with socialist realism. But in his incomplete novel *Sčastlivaja Moskva* (*Happy Moscow*, 1932-1936), he attempted to adopt the stylistic features and motifs belonging to this literary movement. Unable to abandon a critical view of the contemporary world, he provided his own interpretation of Stalinist reality by combining real-socialist themes with an energetic vision, drawn from Alexander Bogdanov’s *Tektology*, a philosophical theory. In the article, the ways in which the author combines the two elements to distort and problematise the main features of the Stalinist reality are analysed by highlighting its limits and contradictions. He undermines the foundations of Stalin’s ideological structures by unmasking existential anxiety among Soviet citizens, arising from the relationship with the harsh reality hidden behind the Stalin’s motto ‘living has become better, living has become more joyful’. The counterpart to the construction of socialism is indeed the disintegration of the individual, interpreted according to the energy dynamics suggested by Aleksandr Bogdanov. What opposes progress and historical materialism is instead the static nature of the protagonists or their escape from the capital, Moscow, now ideologically transformed. By subverting the rules of ideology, the author demonstrates the precariousness of a system built from above and imposed on the individual, who puts his own identity at stake and discovers the distance between it and his role in society.

KEYWORDS • Platonov; Andrej; lakirovka; Happy Moscow; socialist realism.

1. Il realismo socialista platonoviano

Poco prima della parata che avrebbe celebrato la sconfitta dell’esercito tedesco e l’ingresso dell’Armata rossa a Berlino¹, Stalin propose un brindisi in onore degli uomini che avevano permesso quella vittoria che avrebbe acquisito tratti mitici nella liturgia sovietica del secondo dopoguerra. Il brindisi non era dedicato solo ai soldati, ma anche ai piccoli ingranaggi che supportavano lo stato tramite le loro attività in vari ambiti come l’agricoltura o la scienza²: a essi

¹ L’ingresso nella capitale tedesca avvenne il 2 maggio 1945 dopo una serie di scontri che iniziarono il 16 aprile. La parata si tenne invece il 22 giugno e, in memoria della vittoria sulla Germania nazista, una parata simile si svolge sulla piazza Rossa il 9 maggio, giorno in cui, nel 1945, venne firmata la resa della Germania.

² In russo *vintiki* (lett. piccole viti), termine utilizzato da Stalin e divenuto sinonimo della condizione del singolo nello stato totalitario sovietico.

andava la gratitudine del leader. Pur riconoscendo il loro spirito di abnegazione per la costruzione del comunismo, egli li riduceva a un insieme di ingranaggi di cui la storia e la letteratura non si occupano: “Никто о них не пишет, званий у них нет, но это люди, которые держат нас, как основание держит вершину”³ (Pichoja 2019, 16), dichiarò Stalin durante il brindisi. Essi appaiono completamente assorbiti e livellati dal loro compito: sorreggere lo stato. Da questa “fragorosa ressa di meccanismi in movimento” (Platonov 1996, 25) emerge lo scrittore Andrej Platonov, come ingranaggio che trova la forza di rivolgersi all’intera macchina, oscillando continuamente tra la volontà di sostenerla e di smascherarne le contraddizioni che la rendono così imperfetta. Se nella prima fase della sua produzione egli rivolse il proprio atteggiamento critico alle conquiste della tecnica postrivoluzionaria sottolineando la disumanizzazione del singolo che si sacrifica per abbracciare l’universo come una sposa⁴, durante la collettivizzazione forzata questo sguardo che non poteva rimanere indifferente alla sofferenza e allo sfruttamento del popolo lo portò quasi alla follia; esso trovò sfogo nel racconto lungo *Kotlovan (Lo sterro, 1930)* in cui “вещи названы своими именами”⁵ (Varlamov 2013, 220), attraverso un realismo che sfiora il *pulp* e si colora di note esistenziali. La franchezza che caratterizza l’approccio dello scrittore alla realtà sociale che lo circonda non venne apprezzata dalla stampa ufficiale, nonostante le numerose richieste di intercessione rivolte a Gor’kij, e gran parte delle sue opere dedicate alla collettivizzazione vennero aspramente criticate e alcune di esse non videro mai la luce⁶: questo costrinse l’autore a lavorare a ciò che Andrej Ždanov definì “arsenale ideologico”⁷.

³ “Nessuno scrive di loro, non vantano alcun grado, ma sono le persone che ci supportano, così come la base supporta la cima” [Ove non altrimenti indicato le traduzioni sono mie].

⁴ Il riferimento è al componimento *Večer mira [La sera del mondo, 1920-21]* in cui si legge: “Мир стоит, печами озаренный, / Как невесту, человек его обнял”. (Il mondo si erge, illuminato dalle fornaci, /come una sposa, l’uomo lo abbracciò). Nella raccolta poetica del 1921 *Golubaja glubina (La profondità azzurra)* l’autore si fa cantore delle imprese dell’umanità postrivoluzionaria che, grazie alla tecnologia, si accinge a ripulmare il cosmo a propria immagine.

⁵ “Le cose sono chiamate con il proprio nome”.

⁶ Tra le opere criticate sono annoverati i racconti lunghi *Usomnivšijsja Makar* e (*Makar il dubbioso, 1929*) ed *Epifanskije šljuzi (Le chiuse di Epifan, 1927)*. Non videro mai la luce il romanzo *Čevengur (1930)* e il racconto lungo *Kotlovan (Lo sterro, 1929)*, che furono invece pubblicati rispettivamente nel 1988 (rivista *Družba narodu*) e nel 1969 (rivista *Grani*). Un caso particolare è invece rappresentato dal racconto lungo *Vprok (A buon pro, 1931)*, pubblicato sulla rivista *Krasnaja Nov’* nel marzo 1931. Venuto a conoscenza del contenuto del racconto, Stalin convocò il redattore Aleksandr Fadeev, il quale ammise la propria responsabilità. Parallelamente venne attivata una campagna di critica contro l’autore guidata dai membri delle maggiori testate giornalistiche vicine al partito (*Na literaturnomy postu, Pravda, Izvestija*) che spinse Platonov a scrivere una lettera di pentimento a Stalin e un’altra copia destinata alla stampa sulle riviste *Pravda* e *Literaturnaja gazeta*. L’ondata di critiche continuò nell’estate del 1931, esaurendosi con l’articolo di P. Berezov “*Pod maskoj*” (*Sotto la maschera*), comparso con n. 2 della rivista *Proletarskij avangard*: Platonov veniva accomunato ad altri scrittori “compagni di strada” (non iscritti al partito e caratterizzati da un approccio ambiguo nei confronti del regime) come V. Kaverin e B. Pasternak. A proposito della storia di pubblicazione delle opere citate si veda Varlamov, Aleksej (2013), *Andrej Platonov*, Moskva, Molodaja Gvardija, p. 197ss; 122ss; 150ss.

⁷ Termine utilizzato da Andrej Ždanov nel suo discorso “*Sovetskaja literatura – samaja idejnaja, samaja peredovaja literatura v mire. Reč*” in *Pravda*, N. 229, 20.08.1934 p. 2, riportato in Maurizio, Massimo (2011), *Prossima fermata Cremlino. Percorsi reali ed immaginari nella Mosca letteraria*, Roma, Bonanno Editore, p. 27.

Per Platonov ciò significava ripensare al proprio percorso come scrittore e come uomo: avrebbe dovuto abbandonare gli slanci utopici dei primi anni Venti e le ricerche metafisiche che caratterizzavano i suoi personaggi e costituivano l'essenza delle sue produzioni. La volontà di adesione ai canoni del realismo socialista si manifesta nel romanzo, rimasto incompiuto, *Sčastlivaja Moskva* (*Mosca felice*, 1932-1936), nel quale l'autore descrive la vita dei "migliori rappresentanti"⁸, i membri dell'élite staliniana: egli segue le vicissitudini amorose di Moskva Čestnova, donna attiva, rappresentazione dello slancio verso il futuro, e dei suoi amanti, anch'essi uomini volitivi intrappolati nelle contraddizioni dello spazio culturale staliniano, una capitale che dovrebbe assicurare la felicità, come indica il titolo. Attraverso l'*escamotage* narrativo e la sua inconfondibile espressività l'autore mette in luce le contraddizioni della realtà laccata nella quale vivono i "felici" moscoviti⁹. Il processo di incrinatura della *lakirovka* avviene attraverso una lettura energetica delle interazioni tra i personaggi e l'ambiente che li circonda, prendendo le mosse dalla tectologia elaborata da Aleksandr Bogdanov (1873-1928): scienziato, rivoluzionario e sodale di Lenin, egli riteneva che solo concependo la realtà come un fascio energetico sarebbe stato possibile per il proletariato modificarne le caratteristiche e adattarla alle proprie esigenze, così da ricostruire il mondo a propria immagine¹⁰. Secondo Nina Malygina, Platonov si avvicinò alle teorie bogdanoviane nella prima metà degli anni Venti attraverso la lettura degli articoli di Nikolaj Čužak, pubblicati sulla rivista LEF, nei quali veniva esposta la visione energetista di Bogdanov, sottolineando il ruolo fondamentale della macchina nella trasformazione del flusso energetico¹¹. L'energia, sotto forma di elettricità, calore ed elettromagnetismo, rappresenta il marchio di fabbrica della prima prosa platonoviana, che ben esprime l'afflato titanico della ricostruzione del mondo che segue la Rivoluzione d'ottobre. In *Mosca felice* lo scrittore invece abbandona la retorica della macchina per avvicinarsi allo studio dei meccanismi umani, spostando il suo focus dall'energia elettrica all'energia vitale. In questo modo agli ingranaggi viene donata una nuova umanità e la tectologia diventa un'arma per smascherare le contraddizioni della grande macchina sovietica.

⁸ Espressione ripresa dall'omonimo pannello realizzato dall'artista Vassilij Efanov (1900-1978) ed esposto alla Fiera mondiale di New York del 1939. L'opera rappresenta i membri dell'élite staliniana, ritratti fedelmente, mentre scendono una scalinata in direzione dell'osservatore.

⁹ Il termine laccatura (in russo *lakirovka*) è utilizzato da G.P. Piretto per indicare le operazioni ideologiche messe in atto dal regime per trasmettere al cittadino sovietico un'immagine perfetta della realtà. Questo meccanismo socioculturale si basa sulla capacità di scorgere nella realtà il futuro, momento in cui questa verrà portata a compimento, come sintomo dell'avvento del comunismo. A tale rappresentazione il cittadino partecipava attivamente, interagendo con essa e creandone quindi un riverbero continuo. Si tratta di un fenomeno che si realizzò nelle sue forme più articolate nel secondo dopoguerra, ma le prime sperimentazioni risalgono al primo Piano quinquennale. Esso si esprimeva anche a livello letterario attraverso il realismo socialista, movimento letterario che si proponeva di rappresentare una realtà ideologicamente corretta: i protagonisti, costruiti secondo stereotipi ideologici, erano fautori e testimoni del progresso della società socialista, inserendosi in trame ripetitive nel loro intento pedagogico e celebrativo. A tal proposito, cfr. Piretto, Gian Piero (2018), *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, Raffaello Cortina Editore, pp. 323-350.

¹⁰ Il termine deriva dal greco *tekton* (costruttore). Tale disciplina era per Bogdanov la dimostrazione dell'applicabilità della filosofia secondo un approccio costruttivista alla realtà. Dalla fiducia nell'attività demiurgica dell'uomo si originarono le correnti produttivista e proletkul'tista, che costituirono alcuni dei primi tentativi di sperimentazione artistica postrivoluzionaria.

Nonostante ciò, l'autore non si esime dal presentare una descrizione di stampo realsocialista della capitale, in cui è ambientata l'azione, creando un fondale rassicurante per il lettore a lui contemporaneo e facendosi cantore dell'innovazione tecnologica sovietica. In tal modo egli riattiva il meccanismo culturale della laccatura della realtà staliniana, che consiste nella promozione del radioso avvenire come già realizzato nel presente e nel mascheramento dei difetti della realtà sovietica, prediligendo in prima battuta l'articolazione di tale concetto sul piano estetico che coinvolgeva la pianificazione della città come spazio addomesticato dall'uomo. Platonov descrive queste dinamiche con estrema precisione: "la capitale rinasce dalla carcassa di un villaggio asiatico" (De Magistris 1995, 54) e diventa un elemento controllabile grazie alla riprogettazione urbanistica trasposta nel romanzo tramite la figura dell'ingegnere Viktor Božko che porta a termine "il circostanziato progetto di una nuova strada residenziale, calcolando le superfici destinate al verde, ai campi da gioco, allo stadio rionale" (Platonov 1996, 17). L'aggettivo originale russo *tščatel'nyj* (scrupoloso), riferito al progetto, indica la cura con cui ogni metro quadrato della città viene studiato: Božko, come tecnico esecutore, plasma una nuova Mosca razionale in cui "Le piazze, gli incroci, il parco sono disegnati con tratto preciso e fermo. Si sente che il giovane architetto padroneggia la materia" (Papernyj 2017, 92). L'ingegnere non è altro che un piccolo ingranaggio della macchina staliniana, e diventa una propaggine tramite la quale lo stesso leader rimodella la città. La scelta delle luci di scena e dei toni dei colori è un altro passaggio sottolineato sia dall'autore che da Stalin stesso attraverso una vera e propria "riclimatizzazione della città" (Piretto 2010, 144): Mosca, nuova capitale, si appropria anche dell'appellativo di "Palmira del Nord", che precedentemente designava Pietroburgo, almeno per quanto concerne l'afa che la pervade; la protagonista stessa è abbronzata e "i suoi capelli erano schiariti dal sole" (Platonov 1996, 20). "Il sole brilla in tutto il suo realsocialista luccichio sopra il porto sul canale Mosca-Volga" (Piretto 2010, 147), rendendo Mosca la città dei cinque mari e annunciando la venuta dell'era staliniana, segnata, come dichiara Platonov nei suoi diari, dalla "великая жара мира"¹² (Platonov 2000, 94): vengono realizzati i sogni utopici degli ingegneri platonoviani degli anni Venti legati alla sottomissione del sole¹³. Sempre come a realizzare le fantasie del primo Platonov,

¹¹ A tal proposito, cfr. Malygina, Nina (1995), *Chudožestvennyj mir Andreja Platonova*, Moskva, Moskovskij Pedagogičeskij Universitet, p. 21. Alla base della tectologia vi è la rielaborazione della visione di Wilhelm Ostwald (1853-1932), padre dell'energetismo, secondo il quale l'universo è percorso da flussi di energia sotto forme differenti. A tal proposito, cfr. Rispoli, Giulia (2012), *Dall'empiriomonismo alla Tectologia. Organizzazione, complessità e approccio sistemico nel pensiero di Aleksandr Bogdanov*, Roma, Aracne, p. 133. Platonov stesso pare riecheggiare tali teorie nei suoi appunti del 1921:

В каждом явлении вселенной мы имеем налицо все формы энергии (в сущности, единую), но воспринимаем эти формы соответственно устройству своих органов чувств и поэтому воспринимаем явление то как звук, то как цвет, то как раздражение (ток), цвет и т. п. (Platonov 2000, 18).

In ogni fenomeno dell'universo ci si presentano con evidenza diverse forme di energia (in sostanza, una sola), ma noi percepiamo queste forme secondo la struttura dei nostri organi di senso e perciò percepiamo un fenomeno talvolta come un suono, oppure come un colore o un'eccitazione (corrente elettrica), un colore e simili.

¹² "Grande calura mondiale". Tratto dagli appunti del 1931-32.

¹³ Il riferimento è a Egor Kirpičnikov, protagonista del racconto lungo *Efirnyj trakt (Attraverso l'etere)*, 1927) che riesce a incanalare l'energia solare per nutrire gli atomi, permettendo così la coltivazione artificiale di

in continua lotta contro il deserto, Stalin ha provveduto a contrastare l'afa introducendo i giardini come eco del giardino dell'Eden, simbolo dell'epoca d'oro perduta. La restaurazione di questo mito, cantato nella poesia di Stal'skij¹⁴, non comporta solo benessere fisico, ma vera e propria gioia, rendendo il leader "Садовник солнечной страны"¹⁵ (Kornienko 1996, 236).

2. L'aprirsi delle crepe

La realtà staliniana però, più che un semplice e "democratico" giardino, ricorda piuttosto i giardini pensili di Babilonia, inaccessibili al popolo in quanto localizzati secondo una progressione verticale che richiama la verticalità di quella che Vladimir Papernyj definisce "Cultura-2"¹⁶. Se la Mosca nei primi anni Venti era pensata come la città perfetta per l'essere umano come specie, diventa negli anni Trenta l'habitat per un particolare tipo di essere umano, l'attore sulla scena di Stalin, acquisendo il carattere dell'"eterotopia" (Piretto 2010, 144)¹⁷, sottolineata dall'autore nei suoi appunti tramite l'espressione "мир локален"¹⁸ (Platonov 2000, 112). D'altronde, sarebbe stato difficile, se non impossibile, evitare il sorgere di un centro e di una periferia: la pianta medievale della città si sviluppa su cerchi concentrici e il più interno di essi contiene il Cremlino e quindi l'ufficio di Stalin come regia e cuore pulsante della città. L'autore sfrutta la topografia della capitale per costruire una spazialità che si basa sulla dicotomia tra negazione del dolore, ulteriore aspetto della laccatura della realtà, e accettazione di esso. I membri dell'élite, che vivono nell'illusione che la vita sia perfetta così com'è (o come viene da loro percepita), trascorrono un'esistenza gioiosa e priva di preoccupazioni nei cerchi interni; il popolo è invece relegato nella periferia, dove conduce una vita misera, segnata dal dolore e dalla sofferenza¹⁹. Questa "doppia

ortaggi di maggiori dimensioni. Un esempio simile è rappresentato dal racconto *Satana mysli* (*Un satana del pensiero*, 1922), in cui lo scienziato Vogulov converte i raggi solari in energia elettrica a sua volta trasformata in ultra-luce, talmente potente da permettergli di distruggere i Carpazi e poi l'intero pianeta nella speranza della palingenesi.

¹⁴ Sulejman Stal'skij (1869-1937), poeta originario del Daghestan, definito da Gor'kij l'Omero del Ventesimo secolo, prese parte al primo Congresso degli scrittori sovietici nel 1934 e venne insignito dell'Ordine Lenin nel 1938. componeva in lingua azera e le traduzioni delle sue poesie erano pubblicate sulle principali riviste sovietiche, come *Pravda* o *Izvestija*.

¹⁵ "Giardiniere di uno stato in cui regna il sole".

¹⁶ Termine elaborato da Vladimir Papernyj (1944) e utilizzato per indicare l'insieme di espressioni culturali, politiche e sociali dell'ideologia degli anni Trenta, orientate alla costruzione dell'utopia staliniana concepita come conclusione della storia e quindi completa conquista dello spazio naturale, in contrasto con la furia iconoclasta dei primi anni postrivoluzionari (Cultura-1). La verticalità della "Cultura-2" si manifesta nei grattacieli moscoviti (le cosiddette "Sette sorelle") e viene ripresa nel romanzo di Platonov dallo slancio utopico della protagonista Moskva.

¹⁷ Gian Piero Piretto utilizza il concetto foucaultiano di eterotopia per indicare luoghi che, nelle parole del filosofo francese, "hanno il compito di creare uno spazio illusorio che denuncia come ancora più illusorio l'intero spazio reale. [...] Oppure creano un altro spazio, un altro spazio reale, tanto perfetto, meticoloso e ben sistemato, quanto il nostro è disordinato, mal disposto e caotico" (Piretto 2020, 232). Sfruttando il potere emotivo dell'eterotopia Stalin creò l'illusione di una realtà felice, definita da Piretto come *Stalinland*, ricalcando il nome del famoso parco divertimenti americano.

¹⁸ "Il mondo è locale". Tratto dagli appunti del 1931-1932.

¹⁹ A differenziare i comuni cittadini sovietici rispetto ai "migliori rappresentanti" era proprio lo stile di vita agiato, concepito come concessione da parte del leader: egli poteva garantire appartamenti spaziosi e

Mosca” non è però costruita sul sistema dei vasi comunicanti e il benessere e la gioia della Mosca interna non invadono la realtà dei cerchi più esterni, dove le persone ancora si rivolgono a Dio, pregandolo di donare loro qualcosa, ma che sia reale: nell’oscurità delle *kommunalki*, gli appartamenti delle case in coabitazione, si sente infatti una preghiera che recita “Ricordami Signore nel tuo regno, giacché anch’io ti ricordo, dammi qualcosa di effettivo: ti prego, per favore!” (Platonov 1996, 122). In contrasto con la periferia, Platonov dipinge la città real socialista creando coreografie proprie della vulgata sovietica, trasposte in pellicole come *Svetlyj put’ (Il cammino luminoso)* (1940), mettendo in luce l’avanzamento tecnologico degli anni Trenta e la realizzazione di un nuovo *byt*²⁰: “Sui binari di accesso di un cantiere non lontano fischiavano le locomotive, in cielo minuscoli aeroplani compivano voli di addestramento, camion della portata di cinque tonnellate trasportavano legname da costruzione tritutando in polvere il terreno – era mattino, e per la terra si diffondevano calura e lavoro” (Ibidem, 65).

Soffermandosi sul concetto di “realizzazione”, occorre sottolineare come esso indichi sia il processo che il risultato, entrambi presenti nel romanzo. Platonov riesce a coniugare questi elementi contrastanti e su tale perno lessicale costruisce lo smascheramento della realtà laccata staliniana. Lo sguardo analitico dell’autore è rivolto all’Istituto di Medicina Sperimentale dove esercita uno dei protagonisti, il chirurgo Sambikin, una struttura tutta cemento e vetro che ricorda “l’edificio eterno, fatto di ferro, cemento, acciaio e vetro trasparente” (Platonov 1989, 27) del quale il protagonista del racconto *Usomnivšijsja Makar (Makar il dubbioso)*, (1929) vedeva solo il cantiere. L’istituto è però ancora in costruzione: infatti “dietro lo steccato stavano scaricando delle assi e si sentivano affondare nel terreno le pale” (Platonov 1996, 31). Questa frase, nella quale riecheggiano alcune righe de *Lo sterro*²¹, lascia emergere la processualità della realizzazione dello spettacolo staliniano, in contrasto con “la forza del dinamismo dialettico rivoluzionario, che autorizzava a raffigurare le cose ... come sarebbero diventate nell’imminente radioso avvenire” (Piretto 2010, 177). La recita del regime viene così messa in crisi sottolineando la realizzazione in quanto processo, movimento verso l’utopia, piuttosto che illustrando la Mosca staliniana come realizzazione avvenuta della città ideale²². Allo stesso modo anche l’estetica del corpo viene privata

automobili a coloro che si distinguevano per la dedizione al regime. La radicale differenza tra lo stile di vita dei normali cittadini e dei protagonisti di *Mosca Felice* è motivata dalla penuria di beni materiali caratteristica del primo Piano quinquennale che portò alla nascita di negozi dedicati all’élite sovietica, riforniti di prodotti anche esteri, ma comunque secondo un sistema di razionamento: a tal proposito si veda Fitzparick, Sheila (1999), *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s*, Oxford (US), Oxford University Press, pp. 95-98.

²⁰ Termine russo che indica lo stile di vita inteso come costruito culturale condiviso dai membri di una società e determinante l’identità della stessa. In esso si raccolgono valori etici, visioni del mondo, concezioni artistiche e orientamenti ideologici. Gian Piero Piretto fa rientrare nel termine “componenti non solo quotidiane, ma più profonde e importanti: politica, rivoluzione, delusione, sviluppi, aggiungendovi ... alcuni aggettivi (bolševico, rivoluzionario, socialista, staliniano)” (Piretto 2004, 83). Il riferimento cinematografico è alla pellicola di Aleksandrov e in particolare alle scene in cui la protagonista sorvola la capitale a bordo di una macchina volante dalla quale osserva la città e l’Esposizione delle conquiste dell’economia nazionale, che raccoglieva tutte le innovazioni realizzate in Urss durante i primi piani quinquennali.

²¹ La somiglianza tra le due frasi viene sottolineata da N. Malygina nel saggio *Roman Platonova kak motivnaja struktura*, in N. Kornienko (a cura di), *Strana filosofov. Andreja Platonova: problemy tvorčestva*, Nasledie, Moskva, 1995, n. 2, pp. 212-222.

²² Un simile effetto viene ottenuto sul piano lessicale nella seguente frase: “L’antica città rumoreggiava, rischiarata da luci come un cantiere” (Platonov 1933, 49). Il termine russo *novostrojka* (cantiere) indica sia

di quel velo di perfezione mitologica che lo avvolgeva nella laccatura della realtà: a fare i conti con questo strappo è la protagonista, Moskva, che vede la propria identità fisica sgretolarsi, privandola dell'identità personale.

Lei, che rappresenta la spinta vitale della società staliniana, si scontra con la realtà quando tenta di unirsi a essa, sia quest'ultima costituita dal cielo o dalla terra. Il suo primo incidente si verifica durante un lancio con il paracadute: nel tentativo di accendersi una sigaretta, incendia involontariamente l'intera struttura che la sostiene durante la discesa e si schianta al suolo. Amante del vento e del cielo, sogna di avvicinarsi a quest'ultimo in quanto "simbolo della luce uniforme, bianca e inaccessibile della perfezione suprema" (Papernyj 2017, 94). La volta celeste è per Moskva un elemento facilmente conquistabile, tanto da potersi accendere una sigaretta, ma viene riportata alla "dura" verità mentre precipita ed esclama: "Sei morbido [mondo] solo quando non ti si tocca!" (Platonov 1996, 23). Il tentativo di conquista fallisce, ma questo non ferma la protagonista, che continua la propria ricerca rivolgendosi questa volta direttamente verso la terra: dà fiducia al cartello che la invita a partecipare alla costruzione della metropolitana e decide di entrare nel cantiere. Purtroppo, non farà mai il proprio ingresso nella metropolitana come cittadina: il buio delle viscere della terra e lo schianto contro un vagone la rendono invalida.

Con l'amputazione della gamba destra ad opera del chirurgo Sambikin, l'integrità del corpo della protagonista viene meno, rendendola vittima e parte della "сталинское общество распадающихся человеческих отношений и тел"²³ (Günther 2012, 93). Questa atomizzazione colpisce Moskva anche a livello psicologico, mostrandosi come un incubo: durante l'operazione, ella sogna di essere inseguita da animali e altre creature che a morsi le strappano parti del corpo, fino a farla quasi scomparire. In forte contrasto con l'ideale del corpo perfetto sovietico "alla Dejneka"²⁴, la distruzione si converte nella sensazione di nullità che attanaglia la protagonista fino alla fine del romanzo, ma che non trova riflesso nel comportamento degli altri uomini, i quali continuano ad ammirarla e amarla. Platonov riesce a ribaltare la teatralità della realtà staliniana, descritta da Vladimir Papernyj: "È probabile che nella Cultura Due la percezione del mondo circostante fosse filtrata da un certo grado di teatralità e le persone recepissero ciò che avveniva intorno a loro come parte di uno spettacolo" (2017, 162).

La bellezza di Moskva sopravvive alla presenza della gamba di legno, rivelando come il popolo scelga deliberatamente di ignorarla in quanto ha fatto della bellezza l'unico attributo possibile della realtà che lo circonda. Nonostante ciò, la protesi non svanisce e la protagonista tenta di nascondersela dalla vista dal suo spasimante Sartorius durante il loro ultimo incontro. Essa riprende infatti l'imperfezione dei corridoi lignei delle *kommunalki* e del legno della Mosca medievale, ormai distrutta: "il riorientamento verso l'eternità iniziò con una serie di editti in merito alla necessità di costruire con la pietra e non con il legno" (Ibidem, 62). Nella Mosca di pietra le protesi sono comunque fatte di legno e lo status di "увечный инвалид"²⁵ (Günther 2012, 85) porta Moskva ad abbandonare il centro della capitale per iniziare una convivenza con Komjagin, emarginato e derelitto, nella periferia. Alla ricerca di conforto nel rapporto umano, non troverà

il cantiere edile che un edificio appena ultimato, mettendo in luce come Platonov si concentri sul processo di costruzione della nuova realtà, piuttosto che sul risultato, che appare ancora lontano e indefinito.

²³ "Società staliniana in cui corpi e relazioni umane si sfaldano".

²⁴ Aleksandr Dejneka (1899-1969), artista sovietico noto per i propri quadri in cui il corpo umano è raffigurato nella sua plastica perfezione. I soggetti da lui preferiti erano sportivi o stachanovisti, a rimarcare il ruolo fondamentale che la fisicità assumeva nel nuovo *byt*.

²⁵ "Invalido mutilato".

altro che possesso materiale: Komjagin vede in lei solo un corpo per soddisfare i propri bisogni e sarà Sartorius ad accettare la sua gamba di legno. Abbandonata anche da quest'ultimo, la protagonista fuggirà oltre i confini della città, fuori dalla sfavillante capitale staliniana, alla ricerca di una vera unione con l'umanità.

La materialità della carne viene però posta in dialogo con lo spirito utopico del primo Platonov, cosicché, prima della sua distruzione, il corpo sovietico segue una parabola ascendente nella prima parte del romanzo in cui è ancora legato a reminiscenze gasteviane²⁶, come il cuore di Moskva che batte con la regolarità di un meccanismo²⁷. Le ispirazioni utopiche arrivano a coinvolgere i sogni del chirurgo, che immagina l'uomo perfetto come alato: anche in questo caso però l'autore sposta l'attenzione sul processo, sottolineando come Sambikin realizzi quanto tempo ci voglia ancora prima di donare all'uomo la capacità di volare, pur intravedendone già le ali nella cassa toracica aperta.

Immergendosi nei sogni e nei timori dei protagonisti, Platonov infrange l'omogeneità nella quale si riconoscono i membri dell'élite staliniana e analizza il loro approccio alla missione acquisendo uno sguardo individuale: viene così ripresa quella analisi della *quête* personale già sviluppata nel romanzo *Čevengur* o nel racconto lungo *Lo sterro*, incastrando, in questo caso, l'esperienza del singolo dentro quella dell'élite che deve costruire il radioso futuro sovietico. Tramite tale operazione l'impresa umana appare svuotata della propria componente metafisica dal regime, ma lo squarciarsi della laccatura permette al singolo di riscoprire questo elemento perduto, che si presenta nella sua ineluttabile problematicità. Platonov si adatta infatti solo in parte ai dettami del realismo socialista, tra cui l'abbandono dell'introspezione psicologica, e questa operazione vede l'autore scontrarsi contro la de-umanizzazione dell'impresa sia ad opera del regime che dello stesso autore: egli costruisce dei personaggi che richiamano gli ingegneri dei suoi primi racconti e ne mette in luce i limiti sfruttando lo psicologismo. A questo riguardo, Natal'ja Kornienko nota come si possa registrare una spinta verso la soppressione dello psicologismo estremo, presente nelle prime bozze del romanzo, e un'altra spinta che invece punta proprio su questo meccanismo per dare profondità a personaggi bidimensionali: un esempio del primo tipo è la protagonista, che nelle bozze originarie era pensata come la figlia di un ingegnere, inviata verso la campagna nel ruolo di *meliorator*²⁸. Allo stesso tempo, nel rispetto del motto "vivere è diventato più bello, vivere è diventato più allegro"²⁹, il tema della sofferenza, che trovava maggiore spazio nelle prime versioni del romanzo rispetto a quella "finale", viene ridimensionato: si prenda ad esempio l'eliminazione della parola *отчаяние* (*otčajanie*, disperazione) nella frase "Самбикин, очевидно

²⁶ Aleksej Gastev (1882-1939), fu artista e scrittore sovietico. Elaborò la NOT (Naučnaja organizacija truda, Organizzazione scientifica del lavoro) allo scopo di ottimizzare i gesti del lavoratore, sulla scia dell'entusiasmo russo per il taylorismo del primo periodo rivoluzionario. Egli concepiva il corpo umano come un organismo che si sarebbe dovuto fondere con la macchina: divenuto un tutt'uno con essa, l'uomo avrebbe perso i propri tratti biologici, acquisendo movenze quasi robotiche.

²⁷ Viene utilizzato l'avverbio *rovno* (regolarmente), a indicare il battito regolare, simile a quello di un orologio.

²⁸ Termine che designa i tecnici (ingegneri, agronomi, e figure simili) che si occuparono di introdurre innovazioni tecnologiche nella campagna russa dai primi anni post-rivoluzionari fino al primo piano quinquennale. Platonov stesso apparteneva a questa categoria e tale esperienza segnò profondamente la sua visione del rapporto uomo-natura.

²⁹ Slogan staliniano pronunciato dal leader il 17 novembre 1935 durante il Discorso agli stachanovisti.

давно не спавший, не евший, изнемог и сел в отчаянии”³⁰, sostituita in una delle bozze con un punto interrogativo e la dicitura “altra parola?” (Kornienko 1993, 211).

3. Vittime energetiche

Questo approccio che pone l’accento sulle conseguenze fisiche della sofferenza spirituale e psichica dà l’opportunità all’autore di soffermarsi sulle modalità con le quali i vari personaggi affrontano l’attrito con la cieca natura: essi vengono raffigurati come complessi (corpi) bogdanoviani immersi in un ambiente che rivela le proprie problematicità. L’attrito, quindi, proviene dalla materialità stessa che circonda i protagonisti e non può essere conquistata del tutto. Considerando la realtà che si rivela ai personaggi come l’ambiente nel quale essi sono immersi, questi soffrono la selezione negativa: perdono energia a favore dell’ambiente che li circonda³¹. Si trovano nella regione di frontiera, sono in prima linea nella lotta contro la natura³², al contrario di Stalin, protetto dalle mura del Cremlino.

Bogdanov distingue due tipi diversi di complessi in relazione all’estensione della regione di frontiera: le strutture compatte, meno suscettibili alla selezione negativa grazie alla loro regione di frontiera limitata, e le strutture diffuse, più sensibili a tale processo a causa di una più ampia regione di frontiera³³. Rimanendo fedeli all’approccio intimistico dell’autore nei confronti dei membri dell’élite, è possibile utilizzare la classificazione bogdanoviana dei complessi per catalogare i vari personaggi: l’ingegnere Božko, rifugiatosi negli scambi epistolari in esperanto e nella relazione con la dattilografa Liza, rappresenta una struttura compatta, mentre Sambikin e Sartorius sono più simili a strutture diffuse, la cui regione di frontiera sembra aumentare nonostante la selezione negativa, perché animati dalla ricerca del vero oltre la laccatura. Questi ultimi sono i primi a cedere alla crisi, in quanto ingaggiano una lotta continua nel tentativo di assoggettare la natura e la sua *stichijnost*³⁴, che la caratterizza come mortifera e quindi nemica dell’uomo. Tale lotta si gioca sul campo della scienza, che si illude di poter eliminare morte e sofferenza, ma si trova a fare i conti con l’impossibilità di correggere i difetti della natura stessa e dell’uomo come suo riflesso. Inizialmente, entrambi vi prendono parte desiderosi di immolarsi per il bene dell’umanità come Vogulov o Kreistkopf³⁵; col tempo si trasformano in vere e proprie vittime di

³⁰ “Sambikin palesemente non dormiva né mangiava da molto tempo; spossato, si sedette in preda alla disperazione” (Platonov 1996, 72). L’autore decise di non eliminare la parola “disperazione” nella bozza finale del romanzo.

³¹ La selezione può essere positiva in caso di aumento dell’energia del sistema, ma nel romanzo di Platonov l’impossibilità della scienza di comprendere l’anima e la morte non garantisce alcuna selezione positiva e la laccatura della realtà si rivela nella sua effimerità.

³² Si tratta di quell’area periferica di un sistema (un insieme di complessi, o corpi) che si trova a diretto contatto con l’ambiente che lo circonda. Considerando la società laccata come un sistema che vede al proprio centro il leader, si possono considerare i membri dell’élite come l’avanguardia che occupa la regione di frontiera di tale sistema.

³³ Si veda a tal proposito Bogdanov, Aleksandr (1988), *Saggi di scienza dell’organizzazione*, Roma, Theoria, p. 129ss.

³⁴ Termine che contiene in sé la parola *stichija* (forza della natura) ed esprime il carattere dionisiaco della realtà che la pianificazione staliniana tenta di sottomettere a sé.

³⁵ Scienziati dei primi racconti platonoviani, entrambi si immolano per poter realizzare i propri piani titanici e riplasmare il mondo.

una realtà che credono ormai compiuta, ma che si mostra loro nella sua problematica costruzione, mettendole in crisi. Risulta quindi accurata la distinzione operata da H. Günther tra “жертва как officium e жертва как victima”³⁶ (2012, 34). Essi vengono investiti da quegli elementi che caratterizzano invece la periferia della capitale che, come un vaso di Pandora, rivela la vera natura al di fuori della gabbia dorata nella quale vivono i protagonisti: il sistema dei vasi comunicanti si realizza, ponendoli davanti all’impossibilità di portare a termine la missione loro assegnata dal leader. A percepire la ruvidezza del mondo oltre la laccatura sono due personaggi, Sartorius e Sambikin, accomunati dallo slancio che li spinge fuori dalla gabbia dorata, con esiti opposti.

Il chirurgo Sambikin sperimenta l’attrito della realtà dopo aver tentato di salvare un bambino colpito da un’infezione al cervello. La morte del piccolo paziente, reminiscenza della morte del bambino nato nell’utopica città comunista del romanzo *Čevengur*, funge da evento scatenante di una crisi che però non spinge lo scienziato a modificare il proprio approccio nei confronti della realtà. Egli continua a percepire la vita come una continua analisi scientifica e sé stesso come una cavia da utilizzare per indagare “tutto l’insieme e ciò che è poco chiaro” (Platonov 1996, 42). La morte rimane una malattia incurabile e l’immortalità è possibile solo tramite la conquista della stratosfera: “Là le condizioni elettromagnetiche e quelle della luce e della temperatura sono tali che nessun organismo vivo si stancherà o morirà e sarà invece capace di un’esistenza eterna nello spazio violetto” (Ibidem, 55).

Anche le dinamiche di conservazione della vita e di funzionamento dell’organismo rimangono un mistero: nonostante Sambikin riesca a curare Moskva usando un liquido miracoloso estratto dal cadavere del bambino, non riesce a individuarne il processo di formazione o l’origine, acuendo il proprio senso di impotenza. In contrasto con una società già interpretata a monte dal leader e dall’ideologia³⁷, nella Mosca platonoviana dai tratti distopici il dubbio regna sovrano e tocca *topoi* esistenziali come la vera natura dell’anima, che emerge negli stati di sofferenza o malattia in cui cervello e midollo spinale cessano di lavorare all’unisono³⁸. Questa inconoscibilità unita alla problematicità dell’anima conduce Božko a paragonare lo spirito alla sporcizia definendolo come qualcosa di rivoltante³⁹, felicitandosi del fatto che gli ingegneri sovietici si stiano già occupando della sua ricostruzione⁴⁰. La stessa fiducia nel progresso viene esemplificata dal brindisi alla tecnica, “la vera anima dell’uomo” (Ibidem, 52), proposto da Sartorius, ma comincia a vacillare quando Sambikin ritiene di aver individuato la posizione dell’anima nei vuoti d’aria

³⁶ “Vittima come *officium* e vittima come *victima*”.

³⁷ La realtà staliniana, nella sua costruzione, si basava su elementi iconici, svuotanti della categoria dell’interpretazione propria del simbolo: era infatti il regime a fornirne un’incontestabile lettura. Il singolo partecipava attraverso la fede: si illudeva di partecipare all’interpretazione di ciò che era già completamente spiegato, divenendone parte. A tal proposito, cfr. Piretto, Gian Piero, (2018), *Quando c’era l’URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano: Raffaello Cortina Editore, p. 236-237.

³⁸ Tale fenomeno viene analizzato da Sartorius, il quale si scontra nuovamente con la problematicità della biologia umana.

³⁹ Si veda la frase originale: “Il nostro stesso corpo, neppure quello è come dovrebbe essere, c’è qualcosa di immondo” (Platonov 1996, 91).

⁴⁰ Gli ingegneri sovietici diventano ingegneri di anime nella nota espressione ripresa dal leader durante un incontro tenutosi a casa di Gor’kij con gli scrittori sovietici il 26 ottobre 1932, ma coniata dallo scrittore sovietico Jurij Oleša durante lo stesso incontro. Tale espressione venne canonizzata dall’organizzatore del Primo Congresso degli scrittori sovietici del 1934 Andrej Ždanov durante il suo intervento di apertura. Si veda a tal proposito: Serov, Vadim (2005), *Enciklopedičeskij slovar’ krylatych slov i vyraženij*, Moskva, Lokid-Press, pp. 314-315.

dell'intestino, senza però sapere come eliminarla. Mentre espone la propria scoperta a Sartorius, quest'ultimo pensa di rimuoverla tramite la nutrizione, ma tale operazione pare inutile in quanto l'assenza dell'anima non permetterebbe l'esistenza delle persone, creando un circolo vizioso: i due scienziati si trovano quindi davanti alla necessaria problematicità dell'anima e all'impossibilità di comprenderla appieno, definendola al massimo come "un animale a sé stante" (Ibidem, 69). L'eliminazione prettamente fisica della sofferenza non cancella la sofferenza spirituale.

Si costruisce quindi una dicotomia tra materiale e immateriale, tra fisico e metafisico, che viene però subito distrutta da una livella che cancella ogni differenza tra i due piani del reale: in entrambi i casi a mancare è la vera comprensione della realtà, sia essa fatta di carne oppure di aria. Sambikin perpetua questa dicotomia nella relazione che tenta di instaurare con Moskva: prova un'attrazione per il suo corpo priva dei tratti dell'erotismo, ma piuttosto vicina a un feticismo scientifico che gli permette di baciare Moskva solo poco prima di operarla, quando è già sotto anestesia. Per questo motivo abbandona la ragazza e si pone una nuova missione: razionalizzare l'amore attraverso una formula matematica. L'abbandono della professione medica e la scelta di questa attività quasi contemplativa mettono in luce come l'attrito bogdanoviano agisca secondo vere e proprie leggi fisiche: il chirurgo, similmente a un corpo in movimento in un fluido viscoso, gradualmente diminuisce la propria velocità, fino al completo arresto. Il suo slancio, rappresentato dalle notti trascorse al tavolo operatorio, inizia a esaurirsi dopo la morte del bambino quando, durante una serata di gala, viene descritto come "oppresso dalla pena per la struttura del corpo umano, che tra le sue ossa stringe assai più sofferenza e morte che vita e movimento" (Ibidem, 46); infine il movimento si azzerava nel momento in cui la crisi e il desiderio utopico di razionalizzare l'amore inchiodano Sambikin al tavolo dal quale invece si alza Sartorius, accorso a supportare l'amico, ma deciso invece a raggiungere Moskva.

4. Sartorius: la metamorfosi della vittima

Quest'ultimo, pur supportando Sambikin nei suoi tentativi di imbrigliare la realtà nelle maglie della scienza, accetta la sconfitta dell'approccio razionale e sceglie di abbracciare la selezione negativa, immergendosi nella realtà della periferia. Egli riesce a fare della dicotomia materiale/immateriale una sorta di transizione naturale, ispirato dalla ricerca di Moskva della "felice calca umana" (Ibidem, 14), il *quid* che dovrebbe unire gli individui nella realtà atomizzata delle "superstructural people"⁴¹ (Wark 2015, 89) che popolano la Mosca interna. Abbandonando la capitale laccata, egli si avvicina al popolo, portatore di una concezione della materialità che si fonda sull'accettazione dell'attrito: la sua meta è il *Krestovskij rynok (mercato Krestovskij)*, luogo in cui, in contrasto con l'eterotopia della Mosca interna, "la morte esisteva" (Platonov 1996, 125). A distinguere questo tipo di morte da quella "clinica" studiata da Sambikin è l'assenza di ogni senso di mistero: è solo il veicolo tramite cui l'energia viene trasmessa da un individuo all'altro. Anche l'anima viene ridotta alla pura natura biologica teorizzata da Sambikin, ma spogliata della sua scientifica sacralità: "Il cibo a buon mercato veniva digerito dalla gente, per questo ognuno avvertiva sé stesso con penosa stanchezza, come un complesso stabilimento e l'aria sporca saliva in alto come il fumo sopra il Donbass" (Ibidem, 127).

Tramite questa sovrapposizione di immagini, che ricorda il montaggio di Ejzenštein, Platonov segue il percorso dell'anima che nasce nello stomaco come teorizzato dal chirurgo e ne esce come

⁴¹ "Persone superstrutturali".

risultato della digestione: il cibo agisce da palliativo, ma non rappresenta una cura per la problematicità dell'anima, che pare riformarsi. Tra le bancarelle, stretto tra i corpi di altre persone, Sartorius assiste a furti e omicidi, dando senso alla riflessione dell'autore che nei suoi appunti del 1933 riporta: "Толпа, это туча, — пойдём на тучу"⁴² (Platonov 2000, 119). La viscosità di questa nube si materializza nel gioco di parole tra i *trudjaščiesja* (lavoratori) che diventano *truščiesja* (coloro che si sfregano) e proprio lo sfregarsi dei corpi nella materialità della sofferenza rivela il vero significato della "felice calca umana"⁴³ (Platonov 1996, 14): quell'unione panica ricercata da Moskva prende le mosse proprio dall'attrito che la caratterizza e in esso si concretizza. L'attrito che si manifesta nella morte, nel dolore e nella loro ineluttabilità è l'unica base possibile per concepire i rapporti umani e Sartorius si adatta completamente a questa nuova realtà: egli cambia identità, assumendo i connotati di Ivan Stepanovič Grunjachin, venditore di Novyj Oskol, e si unisce in matrimonio con Matrena Čerbukova, una donna segnata dal dolore per il tradimento dell'ex-marito e il conseguente suicidio del primogenito. Solo tramite la condivisione del dolore egli riesce a trovare un punto di contatto con la moglie, nonostante il carattere burbero di quest'ultima: il matrimonio e l'amore assumono tratti più realistici rispetto alle fantasie di Sartorius su una possibile vita coniugale con Moskva, tratti che si conserveranno nel racconto lungo *Reka Potudan'* (*Il fiume Potudan'*, 1936)⁴⁴.

Assumendo il dolore come elemento ineluttabile della realtà e facendone una base su cui ricostruirsi, Sartorius lo trasforma nell'elemento che permette la tenera intimità con la moglie: "A Grunjakin faceva addirittura piacere quando Matrëna Filippovna si metteva improvvisamente a piangere per il figlioletto morto: allora anche a Ivan Stepanovič toccava qualche gesto di tenerezza o qualche privilegio" (Ibidem, 136).

La metamorfosi di Sartorius, la completa rinegoziazione della sua identità, coincidono con la realizzazione di quel salto da quantità a qualità descritto da Engels nell'*Antidühring* (1878). Lo stesso principio venne ribadito da Stalin in *Storia del Partito comunista* (1938) e messo in relazione con la Rivoluzione come evento che segna il salto da quantità a qualità, facendo in modo che tale concetto fosse poi ripreso nella retorica letteraria e di partito della seconda metà degli anni Trenta e riutilizzato per descrivere le imprese degli stachanovisti: "i loro sforzi consentivano di compiere quel salto che portava al completo soggiogamento delle forze naturali e al trionfo della forza e della volontà umane" (Clark 1981, 136). Platonov anche in questo caso compie un importante ribaltamento: mentre lo stachanovista Sambikin smette quasi di battere le palpebre per concentrarsi sulla sua missione, col solo risultato di fermarsi e annichilirsi, Sartorius invece si immerge nel dolore con la volontà di assorbirlo e farlo proprio, fino al momento in cui l'attrito non lo cambia. Egli diventa elemento duttile e malleabile: la stessa etimologia del nome Sartorius indica proprio la sua capacità di adattamento alle condizioni esterne, come dimostra Irina Spiridonova che sostiene derivi dal latino *sartor* (sarto) (1995, 304-305).

⁴² "La folla è una nuvola: andiamoci".

⁴³ Nell'originale russo viene utilizzato il termine *tesnota*, derivante dall'aggettivo *tesnyj* (stretto) che trasmette in modo efficace lo sfregarsi dei corpi nella calca del mercato.

⁴⁴ Si veda il seguente brano del romanzo: "Voleva che la Čestnova [Moskva] tornasse da lui, per vivere nella reciproca fiducia e per sempre come marito e moglie" (Platonov 1996, 65). L'autore dichiara infatti nei suoi appunti del 1935: "Это и есть новая любовь между людьми — сквозь души других" ("Il nuovo amore passa attraverso l'anima degli altri") (Platonov 2000, 158). Rende così esplicita la necessità di penetrazione e condivisione del dolore per costruire nuove relazioni. Nel racconto lungo *Il Fiume Potudan'*, Platonov ripropone una dinamica simile nella relazione tra Nikita e Ljuba: i neosposi imparano a convivere condividendo le difficoltà e adattandosi al carattere del coniuge.

Conclusioni

Attraverso *escamotages* tectologici e ribaltando i *topoi* della mitologia sovietica, Platonov mette in luce una dimensione ignorata nel brindisi del leader in cui gli uomini, ridotti a ingranaggi, venivano spersonalizzati e concepiti come elementi facilmente sostituibili: i *vintiki* possono certamente essere sostituiti, ma la loro crisi non può essere ignorata, anzi. La figura di Sambikin appare come monito contro la fiducia nella tecnica che non può risolvere tutto, al contrario di come dichiarato da Stalin durante la conferenza Pansovietica dei lavoratori dell'industria il 4 febbraio 1931. Egli vive una situazione simile a quella dell'ingegnere Pruševskij de *Lo sterro*, costretto alla conclusione che il marxismo non può risorgere le persone, ed è costretto a scontrarsi con la realtà spogliata della laccatura: “Что бы ни было еще этим поколением искренне думающих новых людей открыто, никакой пользы оно не принесет, потому что их новый серьезный мир оказался по меньшей мере не лучше старого, но уродливее и страшнее”⁴⁵ (Varlamov 2013, 366).

La sconfitta della tecnica e dell'élite nel suo ruolo di avanguardia comporta la vittoria della vecchia Mosca rappresentata dal mercato⁴⁶ e la caduta del mito della capitale come punto di convergenza delle tre sorelle di Čechov, di Makar Ganuškin, e in genere delle “tre classi di persone che popolano l'Unione Sovietica: quelli che vivono a Mosca, quelli che sono sulla strada per Mosca, quelli che sperano di ritrovarsi a Mosca” (Papernyj 2017, 88). La capitale laccata diventa per Platonov il luogo da cui si dipartono gli *stranniki* e non i *melioratory* come avveniva nei suoi primi racconti. Nato come pellegrino in cerca della verità spirituale, lo *strannik* platonoviano che in *Mosca Felice* abbandona la capitale rappresenta la sconfitta della “Cultura-2” in quanto cultura che vede in sé stessa il compimento della storia. Egli acquisisce però la forza di ricostruire sé stesso: Sartorius sconfigge la *lakirovka* intesa come realizzazione della felicità imposta dall'alto e di cui il leader è l'unico garante, ridando la possibilità al singolo di divenire fautore del proprio destino. Il finale aperto del romanzo e la sua incompiutezza sembrano indicare la strada allo *strannik/vintik*, che si sviluppa secondo percorsi imprevedibili, sfuggendo al meccanismo nel quale si sente intrappolato.

BIBLIOGRAFIA

- Bogdanov, Aleksandr (1988), *Saggi di scienza dell'organizzazione*, Roma, Theoria.
- Clark, Katerina (1981), *The Soviet Novel. History as a Ritual*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- De Magistris, Alessandro (1995), *La costruzione della città totalitaria*, Milano, CittàStudi edizioni.
- Fitzpatrick, Sheila (1999), *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s*, Oxford (US), Oxford University Press
- Günther, Hans (2021), *Po obe storony ot utopii. Konteksty tvorčestva A. Platonova*, Moskva, Novoe litraturnoe obozrenie.

⁴⁵ “Per quante scoperte fossero compiute da quella generazione di uomini nuovi e onesti che riflettevano [sulla realtà], nessuna di esse potrà essere loro utile perché il loro nuovo e serio mondo non si era rivelato meglio del precedente ma, per usare un eufemismo, più ripugnante e spaventoso”.

⁴⁶ Tale vittoria viene ripresa nel film di Aleksandr Medvedkin *Novaja Moskva* (*La nuova Mosca*, 1938). In una sequenza il progettista Aleksej Konopljannikov mostra un diorama in cui i palazzi sovietici scompaiono, facendo riemergere le cupole a cipolla e la vecchia Mosca di legno. La curiosa sequenza è dovuta a un problema tecnico che viene risolto, riportando la tranquillità in sala.

- Kornienko, Natal'ja (1993), *Istorija teksta i biografija A. P. Platonova (1926-1946)* in *Zdes' i teper': filosofija. Literatura. Kul'tura*, № 1, Moskva.
- Malygina, Nina (1995), *Chudožestvennyj mir Andreja Platonova*, Moskva, Moskovskij Pedagogičeskij Universitet.
- Maurizio, Massimo (2011), *Prossima fermata Cremlino. Percorsi reali ed immaginari nella Mosca letteraria*, Roma, Bonanno Editore.
- Papernyj, Vladimir (2017), *Cultura Due. L'Architettura ai tempi di Stalin*, Roma, Artemide Edizioni. Tr. it. a cura di Elisa Baglioni.
- Pichoja, Rudolf (2019), *Sovetskij sojuz. Istorija vlasti. 1945-1991*, Moskva-Berlin, DirectMEDIA.
- Piretto, Gian Piero (2004), *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi.
- (2010), *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- (2018), *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, Raffaello Cortina Editore
- Platonov, Andrej (1989), *La primavera della morte*, Milano, Spirali. Tr. it. a cura di Lorenzo Pacini.
- (1996), *Mosca felice*, Milano, Adelphi. Tr. it. a cura di Serena Vitale.
- (2000), *Zapisnye knižki. Materialy k biografii*, Moskva, Nasledie. A cura di N. Kornienko.
- (2011), *Tom 2. Efirnyj trakt (Sobranie sočinenij)*, Moskva, Vremja. A cura di N. Kornienko.
- (2011), *Tom 4. Ščastlivaja Moskva (Sobranie sočinenij)*, Moskva, Vremja. A cura di N. Kornienko.
- Rispoli, Giulia (2012), *Dall'empiriomonismo alla Tectologia. Organizzazione, complessità e approccio sistemico nel pensiero di Aleksandr Bogdanov*, Roma, Aracne.
- Serov, Vadim (2005), *Enciklopedičeskij slovar' krylatych slov i vyraženiij*, Moskva, Lokid-Press.
- Spiridova, Irina (1995), *Uznik: obraz sartoriusa*, in Natal'ja Kornienko (ed.) *“Strana filosofov” Andreja Platonova: problemy tvorčestva*, Vyp. 3, Moskva, IMLI RAN - Nasledie, pp. 303-311.
- Varlamov, Aleksej (2013), *Andrej Platonov*, Moskva, Molodaja Gvardija.
- Wark, McKenzie (2015), *Molecular Red. Theory for the antropocene*, London, Verso.

RUKYA MANDRILE • Graduate in Modern Languages and Literatures (M.A.) at the University of Turin, with a final thesis on the influence of Aleksandr Bogdanov philosophy on Andrej Platonov's writing and thought. Her research interests include Soviet popular culture in the Stalin period and the development of Proletarian poetry and the Soviet novel.

E-MAIL • rukya.mandrile@edu.unito.it