

Scrivere il trauma

Narrazioni dall'ex Jugoslavia e dall'ex Unione Sovietica

A cura di
M. Gatti Racah, M. Greco, N. Merčep, G. Scalzini





Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E FIDUCIA



UNIVERSITÀ DI PADOVA
Dipartimento
di Studi linguistici
e letterari

P.R.I.N. 2022

“From Post-Trauma to Ecology: Contemporary Gender Narratives in Slavic Cultural Texts”

*PRIN finanziato dall'Unione europea- Next Generation EU, Missione 4 Componente 1
CUP C53D23006950006, Prot. 2022S3XZZ5*

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari
dell'Università di Padova*

Prima edizione 2026, Padova University Press

Titolo originale: *Scrivere il trauma. Narrazioni dall'ex Jugoslavia e dall'ex
Unione Sovietica*

© 2026 Padova University Press

Università di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Redazione Padova University Press

Progetto grafico Padova University Press

ISBN 978-88-6938-528-5



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Scrivere il trauma

Narrazioni dall'ex Jugoslavia e dall'ex Unione Sovietica

A cura di

M. Gatti Racah, M. Greco, N. Merčep, G. Scalzini

PADOVA
UP

Indice

| | |
|--|-----|
| «Give sorrow words». Tra silenzio e parola. Considerazioni introduttive | 7 |
| <i>Gabriella Elina Imposti</i> | |
| Saved by the Sea: Violence and Trauma in Jasminka Petrović's Fiction | 21 |
| <i>Biljana Dojčinović</i> | |
| Elvira Mujčić Between the Cycles of Lives: A Poetics of Childhood and Exile | 37 |
| <i>Neira Merčep</i> | |
| Il romanzo <i>Trieste</i> di Daša Drndić e il problema della globalizzazione della memoria | 57 |
| <i>Natka Badurina</i> | |
| I <i>Tableaux Vivants</i> di Polina Barskova: il trauma ai confini tra <i>memoir</i>, <i>fiction</i> e <i>autofiction</i> | 73 |
| <i>Donatella Possamai e Maria Vittoria Rossi</i> | |
| «Possa il tuo cuore essere più vasto del cielo»: il paesaggio del trauma in <i>Aniko</i> di Anna Nerkagi | 89 |
| <i>Maria Gatti Racah</i> | |
| La sottile differenza tra giustificare e comprendere: Vladimir Šarov e il trauma sovietico | 109 |
| <i>Martina Greco</i> | |
| Калейдоскоп реальностей: альтернативная история в русской литературе начала 1990-х гг. | 127 |
| <i>Дмитрий Новохатский</i> | |

| | |
|--|------------|
| Ecocritica e letteratura russa tra cosmismo, fantascienza sovietica e distopie del nuovo millennio: <i>Chlorofilija</i> di Andrej Rubanov | 149 |
| <i>Alessandro Cifariello</i> | |
| Tra Volkodav e Košcej l'Immortale: dualismi identitari nella fantasy slava in lingua russa | 171 |
| <i>Giorgio Scalzini</i> | |
| Book of abstracts | 189 |

**«Give sorrow words». Tra silenzio e parola.
Considerazioni introduttive**

Gabriella Elina Imposti
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

«Give sorrow words. The grief that does not speak /
Whispers the o'erfraught heart and bids it break»
(W. Shakespeare, *Macbeth*, IV. iii).

Il titolo del presente volume – *Scrivere il trauma. Narrazioni dall'ex Jugoslavia e dall'ex Unione Sovietica* – richiama alla mente quello di un libro fondamentale nei *trauma studies*, *Writing History, Writing Trauma*, nel quale Dominick LaCapra discute su come la storiografia debba trattare il trauma, distinguendo tra «scrivere il trauma e scrivere *del* trauma»¹:

Scrivere del trauma è un aspetto della storiografia connesso al progetto di ricostruire il passato nel modo più obiettivo possibile [...] Scrivere il trauma è una metafora in quanto la scrittura indica una certa distanza dal trauma (anche quando l'esperienza della scrittura è intimamente legata al trauma), e non esiste lo scrivere il trauma stesso se non altro perché il trauma, sebbene a volte correlato a eventi particolari, non può essere localizzato in termini di esperienza discreta e datata. Il trauma indica una rottura sconvolgente o una cesura nell'esperienza che ha effetti tardivi².

¹ «Writing trauma and writing *about* trauma». Mia enfasi. Salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni dall'inglese sono dell'autrice del presente articolo.

² «Writing about trauma is an aspect of historiography related to the project of reconstructing the past as objectively as possible [...] Writing trauma is a metaphor in that writing indicates some distance from trauma (even when the expe-

Da questa citazione emerge una posizione che si allinea con quella espressa da Cathy Caruth nel suo fondamentale studio per lo sviluppo dei *trauma studies*, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, secondo il quale il trauma sarebbe un problema insolubile dell'inconscio, un senso ricorrente di assenza che mette in luce le contraddizioni dell'esperienza e del linguaggio, che sfida la possibilità di comprensione, proprio mentre la rivendica³. Tuttavia, la studiosa stessa nei capitoli del libro dedicati alla letteratura e alla teoria della letteratura sembra superare (o smentire?) questo presupposto di indicibilità del trauma, proprio mettendo in evidenza come la narrazione letteraria «perseveri ostinatamente nel testimoniare una qualche ferita dimenticata»⁴.

In tutto ciò è cruciale il ruolo della memoria e del linguaggio, che permette di esercitare un controllo consapevole e di stabilire una distanza e una prospettiva critica relativamente al trauma, nozione che viene estesa per comprendere, oltre alla Shoah, principale protagonista dei *trauma studies*, altri tipi di trauma: catastrofe nucleare, guerre, schiavitù, apartheid, abusi sessuali, e così via. Diventa così possibile iniziare il difficile processo di elaborazione (*working through*) del trauma. «Questi processi sono cruciali per placare i fantasmi, prendere le distanze dalla persecuzione dei *revenants*, rinnovare un interesse per la vita ed essere in grado di impegnare la memoria in sensi testati più criticamente»⁵. È

rience of writing is itself intimately bound with trauma), and there is no such thing as writing trauma itself if only because trauma, while at times related to particular events, cannot be localized in terms of a discrete, dated experience. Trauma indicates a shattering break or cesura in experience which has belated effects», D. LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2001, p. 186.

³ C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 5; cfr. anche M. BALAEV, *Literary Trauma Theory Reconsidered*, in *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*, a cura di M. Balaev, Palgrave Macmillan, London, 2014, pp. 1-14.

⁴ «Stubbornly persists in bearing witness to some forgotten wound», C. CARUTH, *Unclaimed Experience*, cit., p. 5.

⁵ «These processes are crucial for laying ghosts to rest, distancing oneself from

dunque possibile, secondo LaCapra, un approccio teoricamente e storicamente fondato che, pur riconoscendo come questo passato traumatico continui a plasmare il nostro presente esperienziale e concettuale, commemori la particolarità delle ferite storiche e i suoi lutti sottoponendole a un processo collettivo di elaborazione e di superamento del lutto, che può finalmente liberare dal circolo vizioso di perpetua ri-traumatizzazione e permettere di dedicarsi a progetti etici e politici orientati verso il futuro. Secondo LaCapra, la letteratura, come l'arte in generale, è il luogo principale per dare voce al trauma ed esplorare l'eccesso⁶:

A volte l'arte si allontana dalla realtà normale per produrre situazioni surreali o prospettive radicalmente giocose che sembrano essere estremamente irrilevanti per la realtà normale, ma possono per qualche strano motivo fornire commenti indiretti o intuizioni su quella realtà. Altre volte, l'arte può coinvolgere e illuminare più direttamente la realtà sociale e stabilire una relazione reciprocamente provocatoria con essa: esplorare i suoi problemi e le sue possibilità, testare le sue norme e convenzioni, venendo a sua volta messa alla prova da essa. Si potrebbe persino parlare dell'emergere di un realismo traumatico che si differenzia dalle concezioni stereotipate della mimesi e consente invece un'esplorazione spesso sconcertante del disorientamento, delle sue dimensioni sintomatiche e delle possibili modalità di risposta ad esse⁷.

haunting revenants, renewing an interest in life, and being able to engage memory in more critically tested senses», D. LACAPRA, *Writing History*, cit., p. 90.

⁶ *Ibid.*, p. 190.

⁷ «At times art departs from ordinary reality to produce surrealist situations or radically playful openings that seem to be sublimely irrelevant to ordinary reality but may uncannily provide indirect commentary or insight into that reality. At other times, art may more directly engage and illuminate social reality and have a mutually provocative relation to it – exploring its problems and possibilities, testing its norms and conventions, and being tested by it. One might even speak of the emergence of a traumatic realism that differs from stereotypical conceptions of mimesis and enables instead an often disconcerting exploration of disorientation, its symptomatic dimensions, and possible ways to respond to them», *Ibid.*, pp. 185-186.

La crisi della rappresentazione che viene di solito attribuita al trauma non genera però solo impossibilità, ma anche possibilità narrative⁸. Il linguaggio letterario, grazie alla sua flessibilità e alla varietà dei modi e delle tecniche narrative ha un grande potenziale “traumatomimetico”⁹ che gli permette di esplorare eventi estremi, ambigui, illogici, paradossali e frammentati come nel trauma.

A favore della letteratura va detto che essa condivide con il trauma un linguaggio che il discorso legale, medico, sociologico o persino quello storico non condividono – che cioè, in breve, manifesta una capacità unica per ciò che potremmo chiamare “traumatomimesi”. [...] Perché non concepire la “traumatomimesi” come l’atto letterario di tradurre o trasfigurare il trauma, piuttosto che il mero processo di rappresentarlo? [...] Questo tipo di approccio ci rende liberi di considerare il potenziale trasformativo del linguaggio letterario, di pensare alla possibilità di trasfigurare il trauma attraverso la letteratura¹⁰.

Come spiega Michelle Balaev, i *trauma studies* nel secondo decennio del XXI secolo si sono mossi su un percorso di “pluralismo teoretico” (*theoretical pluralism*)¹¹ che supera il modello post-strutturalista creato da Cathy Caruth e restato dominante per oltre un decennio dagli anni novanta. Si sono, cioè, allontanati da una posizione concentrata sulla frammentazione patologica del trauma e dai suoi effetti dissociativi sulla coscienza e la memoria per mettere

⁸ R. LUCKHURST, *The Trauma Question*, Routledge, New York, 2008, p. 83.

⁹ Per il termine *traumatomimetic* si veda: J.R. KURTZ, *Traumatomimesis and the Moral of Imagination*, in ID., *Trauma and Transformation in African Literature*, Routledge, New York, 2021, pp. 59-83.

¹⁰ «The claim for literature is that it shares a language with trauma that legal, or medical, or sociological, or even historical discourse do not – in short, that it manifests a unique capacity for what we might term traumatomimesis. [...] What if we think of traumatomimesis as the literary act of translating or transfiguring trauma, rather than the process of purely representing it? [...] this type of approach frees us to consider the transformational potential of literary language, to think of the possibility of transfiguring trauma through literature», *Ibid.*, pp. 64, 72-73.

¹¹ M. BALAEV, *Trauma Studies*, in *A Companion to Literary Theory*, a cura di D.H. Richter, Wiley & Sons-Blackwell, Oxford, 2018, pp. 360-371: 366. Cfr. anche M. BALAEV, *Literary Trauma Theory Reconsidered*, cit., pp. 1-14.

in rilievo le dimensioni culturali e sociali del trauma, scoprendo nuove relazioni tra esperienza, linguaggio e conoscenza. Benché non si neghi che il trauma alteri la percezione e l'identità, si vede in ciò anche la possibilità di formare una nuova conoscenza di sé e del mondo circostante. Questo modello pluralistico enfatizza il concetto che il trauma si verifica in corpi, periodi di tempo, culture e luoghi specifici, ognuno dei quali influenza il significato e la rappresentazione dell'esperienza traumatica. Si supera così il rischio di essenzializzare gli effetti del trauma in senso universalistico e ci si apre nel contempo a una maggiore attenzione per la variabilità delle sue rappresentazioni narrative. Vengono messi a fuoco i fattori esterni, sociali e culturali che contribuiscono a dare significato al processo di ricordo e a creare una conoscenza del passato. La memoria rimane centrale nel descrivere l'impatto del trauma, ma non viene concepita come una sorta di deposito di esperienze traumatiche congelate in uno stato spettrale e senza tempo. È vista piuttosto come un processo fluido di ricostruzione che si crea e ricrea mentre si ricorda, e che può essere anche il risultato di fattori culturali e sociali, come sottolinea Laurence Kirmayer:

Registrazione, reiterazione e richiamo sono governati da contesti sociali e modelli culturali per memorie, narrazioni e storie di vita. Tali modelli culturali influenzano cosa viene visto come saliente, come viene interpretato e codificato al momento della registrazione e, soprattutto per le memorie a lungo termine che hanno funzioni autobiografiche, ciò di cui è socialmente possibile parlare e ciò che deve invece rimanere nascosto e non riconosciuto. [...] Come è un atto sociale il ricordare, così lo è anche il dimenticare. Il paesaggio contemporaneo della memoria è creato attraverso la moderna *ars memoriae* che comporta non tanto gesta di ipermnesia quanto di dimenticanza strategica¹².

¹² «Registration, rehearsal and recall are governed by social contexts and cultural models for memories, narratives, and life stories. Such cultural models influence what is viewed as salient, how it is interpreted and encoded at the time of registration, and, most important for long-term memories that serve autobiographical functions, what is socially possible to speak of and what must remain hidden and unacknowledged. [...] As remembering is a social act, so too is for-

Grazie allo spostamento dell'accento sulla specificità del trauma e al rapporto tra esperienza collettiva e individuale del trauma, si è registrato un rinnovato interesse per gli studi culturali che ha permesso un ampliamento del campo dei *trauma studies* a metodi e approcci offerti dagli studi di genere, etnici, antropologici, postcoloniali e di ecocritica¹³.

È dunque nell'ambito del quadro teorico qui sopra brevemente delineato che rientrano i saggi raccolti nel presente volume, esito di un progetto di ricerca (PRIN 2022), il quale ha visto la collaborazione di studiosi di atenei italiani e stranieri sul tema delle narrazioni che, in area slava a partire dalla caduta del Muro di Berlino, hanno rappresentato traumi individuali e collettivi, in primo luogo quelli collegati alla disgregazione del blocco socialista e dell'Unione Sovietica e dei conflitti derivatine. Tali narrazioni sono state analizzate adottando un'ampia gamma di metodologie: dai *trauma studies* agli studi di genere, dalla ecocritica alle discipline storico-sociali e antropologiche, senza tralasciare gli stimoli degli studi di narrativa.

L'area slava di cui si occupano i contributi raccolti nel presente volume, ex Unione Sovietica ed ex Jugoslavia, è stata e tuttora è coinvolta in una serie di eventi traumatici, come guerre, massacri, pulizia e stupri etnici, distruzioni, sconvolgimenti naturali, economici e sociali. Il disgregarsi dell'universo dell'Unione Sovietica e di un "Paese non allineato", come nel caso della Jugoslavia, ha fatto sì che gli orizzonti individuali e sociali si siano ritrovati improvvisamente dis-localati. Si è passati da luoghi omogenei, chiusi e famiglia-

getting. The contemporary landscape of memory is created through the modern *ars memoriae* which involve not so much feats of hypermnesia as of strategic forgetting», L. KIRMAYER, *Landscapes of Memory: Trauma, Narrative, and Dissociation*, in *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, a cura di P. Antze, M. Lambek, Routledge, New York, 1996, p. 191.

¹³ Cfr. M. BALAEV, *Trauma Studies*, cit., p. 369. Cfr. anche D. BUELENS, S. DURRANT, R. EAGLESTONE (a cura di), *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, Routledge, New York, 2014; J.R. KURTZ (a cura di), *Trauma and Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2018.

ri a luoghi diventati frammentati ed estranei, dai confini alterati e irriconoscibili, senza che intere comunità o singoli individui avessero gli strumenti per affrontare e interpretare queste nuove realtà, di riconoscerle e riconoscersi in esse. Questo comune denominatore, al di là delle variabili più o meno tragiche che hanno investito le singole realtà, permette di applicare un approccio comparatistico alle narrazioni che ne provengono e di mettere a confronto le strategie narrative che legano il passato al presente, spesso proiettando nel futuro gli esiti di tali eventi traumatici, ma anche sottoponendoli a una rilettura storica. Va da sé che la stragrande maggioranza dei testi analizzati sia di assoluta contemporaneità e attualità e che in molti casi la letteratura critica su di essi e sugli autori sia ancora molto esigua. Ciò rende particolarmente sfidante affrontare le loro strutture narrative che sono complesse, sorprendenti e spesso ibride, con frequenti commistioni tra dato fattuale e finzionale, tra poesia e prosa, o con incursioni in generi tradizionalmente ritenuti appartenenti alla letteratura di massa, come la fantasy e la fantascienza, o “di nicchia”, come la letteratura per l’infanzia. Tuttavia, anche laddove la narrazione si presenta frammentaria, lacunosa e contraddittoria, imitando in tal senso la fenomenologia del trauma (o forse proprio per questa sua caratteristica “traumatomimetica”), essa riesce a trasformare l’esperienza traumatica e a dotarla di senso, per quanto parziale, offrendo una prospettiva terapeutica a individui e comunità¹⁴.

I contributi di Biljana Dojčinović e Neira Merčep, oltre a trattare da due fronti opposti, quello serbo e quello bosniaco, il trauma della guerra interetnica che contrassegnò l’implosione della Jugoslavia, condividono anche l’adozione del punto di vista infantile nell’affrontarne la memoria. Biljana Dojčinović analizza due opere della scrittrice serba Jasminka Petrović, specializzata in letteratura per l’infanzia, da cui sono stati tratti film e spettacoli teatrali di un certo successo: un racconto, *Giga pravi more* (*Giga fa il mare*, 1996 e ripubblicato nel 2024) e un romanzo, *Leto kada sam naučila da*

¹⁴ Cfr. J.R. KURTZ, *Traumatomimesis*, cit., p. 75.

letim (*L'estate in cui ho imparato a volare*, 2015), scritti a circa venti anni di distanza l'uno dall'altro. Nel primo, attraverso una narrazione che riprende le cadenze della fiaba, la guerra in corso emerge gradualmente nella vita e nella consapevolezza di un bambino che cerca di porvi rimedio creando nella sua fantasia un immaginario mare colmo di pesci variopinti, uccelli acquatici e barche. Nel secondo, adottando le modalità narrative di un tipico "romanzo per ragazze", una ragazzina adolescente serba che va in vacanza dai parenti su un'isola della costa croata scopre una storia di passate divisioni e rancori tra familiari, causati dalla guerra ormai finita da anni, che finalmente sfociano nella riconciliazione.

Neira Merčep mette a confronto due libri, scritti anch'essi a circa venti anni di distanza l'uno dall'altro, *Al di là del caos* (2007) e *La stagione che non c'era* (2025) della scrittrice bosniaca Elvira Mujčić, originaria di Srebrenica e rifugiata in Italia ancora bambina poco dopo lo scoppio del conflitto in Bosnia. L'autrice ha sperimentato in prima persona il trauma della perdita della propria patria e della morte del padre e di uno zio durante il genocidio di Srebrenica, scontandone di persona le pesanti conseguenze psicologiche ed emotive. Il percorso di superamento del trauma è stato lungo e faticoso, ed è avvenuto anche grazie alla scrittura come forma di "auto-terapia": «Lo scrivere, quindi, ha significato produrre una prova, un certificato di esistenza» dice l'autrice, e l'adozione di una lingua altra, l'italiano, è nata «nella spaccatura tra questi due mondi, in quel buco nero che inghiottiva la maggior parte delle sfumature che non ero in grado di esprimere»¹⁵. Mentre il primo libro si presenta come un *memoir* dei drammatici mesi dell'inizio del conflitto, della fuga della piccola Elvira con la madre e i fratelli, il secondo libro adotta il punto di vista finzionale di Eliza, una bambina di otto anni, alla vigilia dell'implosione della Jugoslavia, utilizzando una modalità ibrida di narrazione, la cosiddetta "faction", che, come

¹⁵ Intervento di E. MUJČIĆ in M. RICHTER, *Scritture Scrittrici Migranti. Con interventi di Dunja Badnjević, Enisa Bukvić, Elvira Mujčić [sic], Azra Nuhefendić*, «Diaspore. Quaderni di ricerca», 2016, 5, p. 82.

afferma l'autrice stessa, è «un misto di *fact* e *fiction*, che restituisce luoghi, memorie, persone attraverso il racconto e cura attraverso l'atto creativo»¹⁶.

Con il romanzo della scrittrice croata Daša Drndić *Trieste* (titolo originale *Sonnenschein*, 2007), Natka Badurina – nel terzo contributo concentrato sull'area slava meridionale – torna invece al secondo conflitto mondiale per ricostruire le persecuzioni razziali durante l'occupazione nazista del Litorale Adriatico e in particolare le vicende della tristemente famosa Risiera di San Sabba, viste attraverso la memoria dell'anziana ebrea goriziana Haya Tedeschi, che all'epoca aveva avuto una storia con il criminale nazista Kurt Franz. Il romanzo, che viene definito nel sottotitolo come “romanzo documentario”, si serve di documenti autentici e fittizi mescolati tra loro e manipolati in modo da mettere in questione i metodi e i materiali su cui opera la storiografia ufficiale. La narrazione polifonica e frammentaria, tipica del romanzo postmoderno, introduce numerosi personaggi con identità incerte, multiple e fluide, ma al contempo è dominata dalla voce dell'autrice implicita e dal suo atto di accusa verso l'oblio storico delle persecuzioni razziali. Si tratta qui anche il tema, spesso censurato nella memoria ufficiale, del collaborazionismo e della complicità tra vittime e carnefici, di cui il rapporto amoroso tra Haya e Kurt Franz è un esempio.

A questi primi tre saggi che si concentrano su traumi collettivi come la guerra, esplorati però da un punto di vista individuale, spostandosi in area russa è possibile accostarne altri due in virtù di modalità narrative affini. Donatella Possamai e Maria Vittoria Rossi affrontano l'opera di Polina Barskova, emigrata negli USA alcuni anni dopo la dissoluzione dell'Unione Sovietica, e autrice anche di pubblicazioni accademiche sull'assedio di Leningrado e di numerosi volumi di poesia e narrativa. In particolare in *Živye kartiny* (*Tableaux Vivants*, 2014), Polina Barskova affianca eventi traumatici collettivi, come l'assedio di Leningrado, l'Olocausto e la dissoluzione dell'Unione Sovietica, e personali, come l'impos-

¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

sibilità di un rapporto con il padre biologico e la perdita del padre adottivo, presentando il trauma attraverso strategie narrative che ibridano *memoir*, *fiction* e *autofiction*, combinate con una prosa poetica frammentata e ricca di fitti richiami intertestuali, non sempre facilmente interpretabile, che ricorda la *proèsia* di Saša Sokolov¹⁷.

Maria Gatti Racah, infine, si occupa della scrittrice neneč Anna Nerkagi che – con i romanzi *Aniko* (1977) e *Ilir* (1978), e in testi successivi come *Belyj jagel’* (*Muschio bianco*, 1995) e *Molčaščij* (*Così che tace*, 1996) – ha raccontato la storia del trauma (post)coloniale sperimentato dalle popolazioni autoctone del Nord della Russia. Al centro di questa esperienza vi è la politica sovietica di “acculturazione”, che impose lo sradicamento dei bambini neneč dalle famiglie nomadi della tundra e il loro trasferimento nelle città per ricevere un’istruzione considerata “moderna”. In particolare, a partire dal romanzo *Aniko* e dalla focalizzazione sulla protagonista, tornata dopo molti anni al luogo di origine, l’articolo analizza le disarticolazioni affettive, linguistiche ed ecologiche che attraversano l’opera di Nerkagi, mostrando come la tundra con i suoi animali e le sue piante contribuisca – attraverso il riaffiorare di credenze ancestrali – all’elaborazione del trauma e alla costruzione di una memoria relazionale.

Accanto ai saggi elencati sopra, in questo volume sono presenti altri contributi che studiano come nella letteratura venga adottato un punto di vista collettivo e sociale¹⁸, e siano proposte visioni del passato storico o mitico o di un futuro distopico o ideale che riscattano i traumi della storia sovietica, della disgregazione dell’Unione Sovietica e del successivo periodo post-sovietico, eventi che, come sottolinea Helena Goscilo, «costituirono un trauma di massa/na-

¹⁷ *Proèsia* è un neologismo sincratico tra prosa e poesia creato da Sokolov per riflettere il tentativo di trovare una lingua ideale che superi il confine tra poesia e prosa lirica.

¹⁸ Come argomenta Jeffrey Alexander: «For *collectivities*, [...] it is a matter of symbolic reconstruction and framing, of creating stories and characters, and moving along from there», J. ALEXANDER, *Trauma: A Social Theory*, Polity Press, Cambridge, 2012, p. 3.

zionale che inevitabilmente comportò l'espropriazione dell'identità collettiva che per decenni aveva informato il senso del sé individuale dei russi, sia per identificazione che per opposizione»¹⁹.

La riscrittura della storia passata alla luce di teorie storiografiche o di storia alternativa accomuna gli autori trattati da Martina Greco e Dmitry Novokhatskiy. Greco analizza il romanzo *Do i vo vremja* (*Prima e durante*, 1993) di Vladimir Šarov, che a ridosso della disgregazione dell'Unione Sovietica propone una riscrittura alternativa, talvolta paradossale e grottesca, della storia russa e dei suoi personaggi più controversi, come Stalin, passandola al setaccio del millenarismo, qui incarnato da Nikolaj Fëdorov e dalle sue teorie, mettendo così in luce le insidie e i pericoli insiti nel tentativo di rintracciare le origini dei traumi che gravano sull'inconscio collettivo russo per favorirne il riconoscimento, primo passo verso la cura.

Dmitry Novokhatskiy illustra come nella letteratura russa degli anni novanta progressivamente ci si distacchi dai modelli della fantascienza sovietica per sperimentare trame e modalità narrative proprie della storia alternativa, dalla saga storiografica *Reka Chronos* (*Il fiume Chronos*, 1992) di Kir Bulyčëv, a *Gravilët "Cesarevič"* (*Gravivolo "Cesarevič"*, 1993) di Vjačeslav Rybakov, nel quale si descrive una Russia utopica che continua ad essere un prospero Impero multinazionale e non ha conosciuto né la rivoluzione bolscevica, né le guerre mondiali; esamina poi il ciclo di ventidue romanzi fantascientifici e di avventura *Odissej pokidaet Itaku* (*Odisseo lascia Itaca*, 1988-2016) di Vjačeslav Zvjagincev, che esplora universi paralleli con storie alternative e ha influenzato decisamente la formazione di una nuova fantascienza post-sovietica. Attraverso questi romanzi, alcuni dei quali hanno avuto vasto successo di pubblico, si elabora collettivamente il trauma della rivoluzione e dell'epoca sovietica, inizialmente attraverso una riscrittura della storia che can-

¹⁹ «Constituted a mass/national trauma inevitably entailing dispossession of the collective identity that for decades had informed Russians' sense of the individual self – whether by identification or opposition», H. GOSCILO, *Narrating Trauma*, in *Russian Literature since 1991*, a cura di E. Dobrenko, M. Lipovetsky, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, p. 169.

cella l'esperienza rivoluzionaria e sovietica, idealizzando la Russia imperiale ottocentesca. Tuttavia, negli ultimi volumi della saga di Zvjagincev si assiste al ritorno nostalgico ad un'immagine idealizzata del periodo sovietico con addirittura la rivalutazione della figura di Stalin.

Alla fantascienza sovietica di Aleksandr Beljaev ed Evgenij Zamjatin e al cosmismo di Nikolaj Fëdorov e Vladimir Vernadskij, concentrandosi sui concetti di biosfera, noosfera e resurrezione cosmica, si ricollega la distopia ecocritica *Chlorofilija* (*Clorofilia*, 2009) di Andrej Rubanov analizzata da Alessandro Cifariello. Nel romanzo viene rappresentata una società post-umana e verticalizzata che popola una Mosca del XXII secolo dominata da una pianta invasiva con effetti psicoattivi, che si nutre della luce solare e trasforma l'uomo in vegetale. Proprio attraverso questa immagine, nel romanzo vengono fusi diversi temi cruciali come il disastro ambientale, la crisi demografica, la dipendenza economica, la perdita di memoria storica e il disfacimento dello spazio geografico e spirituale della Russia. L'opposizione verticale tra luce e buio, torri e bassifondi, assume un valore metafisico e sociale, simboleggiando non solo la stratificazione urbana, ma anche la tensione tra redenzione/resurrezione e oblio/decomposizione che converge nella trasformazione uomo-pianta. L'assimilazione vegetale rappresenta un'alternativa alla distruzione: non una regressione, bensì una mutazione, una riscrittura ecologica e post-umana dell'essere umano.

Dalla distopia si passa nel saggio di Giorgio Scalzini alla fantasy slava in lingua russa, che invece di rappresentare un distopico futuro tecnologico torna indietro nel tempo per attingere alla mitologia slava e al folklore sul modello del noto ciclo di Tolkien e costruire un mondo ancestrale immaginario. Il ciclo in sei volumi *Volkodav* di Marija Semënova, uscito tra il 1995 e il 2014, è decisamente un prodotto della cultura di massa con versioni in video giochi, un film e un serial che ad esso si ispirano. Rappresenta la variante eroica della fantasy slava e utilizza il mito slavo per costruire una identità post-sovietica di impronta apologetica e revanscista che

riscatti il trauma della disgregazione dell'Unione Sovietica e le umiliazioni subite nei "selvaggi anni novanta". A questa variante si oppone quella comica, con il romanzo breve di Ol'ga Gromyko, *O bednom Koščee zamolvite slovo* (*Spendete una buona parola per il povero Koščej*, 2003), che invece riprende i personaggi della fiaba popolare russa per decostruirne in chiave satirica i tratti caratteristici, offrendo una interpretazione della realtà attuale più critica e smaliziata.

Saved by the Sea: Violence and Trauma in Jasminka Petrović's Fiction

Biljana Dojčinović
University of Belgrade

Introduction

This paper was presented at a workshop on the relationship between trauma and writing, *La scrittura del trauma. Il trauma della scrittura*, on December 5, 2024, at the University of Padua. A few days prior to the event, student protests began in Serbia. The cause of these protests was the collapse of the canopy at the railway station in Novi Sad on November 1, 2024, which killed fourteen people. At the end of November, the fifteenth victim died, and a few months later, another injured person succumbed to their injuries in hospital.

As I am finishing this text in May 2025, student and civil protests are still ongoing because the government has not met their demands for the exposure of corruption. The accident at the railway station was the second mass accident in the past two years – the first occurred in May 2023, when eighteen young people died in shooting sprees. These events also caused a series of protests against violence, which, however, died down after a while.

This time, the energy of the present protests is not abating. During this six-month period, the commemoration of the workers (sixteen mostly young employees) killed on April 23, 1999, in the Radio Television of Serbia building as a result of the NATO bombing, was held. And they are not the only victims of bombings or other crises in the past twenty-six years in Serbia. The result is

not only lives lost, but also deeply imprinted scars of fear, sadness, anxiety, and anger: in a word – traumas.

Trauma and Literature

Trauma means a wound. In medical language, it can refer to both a physical and a psychological wound, while in colloquial speech we more often think of it as an emotional response which can, if neglected, take a bodily form, i.e., manifest as a physical illness. Trauma ought to be taken care of in order for it to be healed, if possible; or, at least, it ought to be acknowledged so that the sufferer becomes aware of it. Being aware of it should help in coping with it, even if the healing process is extremely slow or will never result in the suturing of the wound.

One of the best-known examples of a deep psychological wound in twentieth-century literature is the case of Septimus Warren Smith, a character from Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* (1925)¹. Septimus fought in the front lines in World War I and saw his friend killed. This seemed to have left him untouched in his appearance, while it made him deeply disturbed and, because he was not adequately treated for shellshock, he tragically ends his life.

Another, less known but very similar literary case from the same period and culture, is a character from Rebecca West's short novel *The Return of the Soldier* (1918)². A young soldier experiences trauma in World War I and forgets everything about the previous fifteen years of his life – the period during which he had married and started a family. When he returns from the front, he lives in the past: he is again in love with his former lover while he dislikes his lawful wife. Although his wound is not visible, it is real. Rebecca West, in contrast to Virginia Woolf, heals her protagonist, but only to bring him back into a socially regulated life that he clearly hates. The method used in his recovery is influenced by Freud's psychoanalysis, which was a hallmark of the time.

¹ V. WOOLF, *Mrs. Dalloway*, Hogarth Press, London, 1925.

² R. WEST, *The Return of the Soldier*, The Century Company, New York, 1918.

It is interesting that in both of these novels about soldiers from World War I, written by women, the traumas of war are dealt with in the postwar period and within the private sphere – within the home. In both cases, the wound is invisible, yet deep and incurable. Both novels represent a fierce criticism of society, its rules, and its marginalization of the sick, treating traumatized persons as those who do not belong to that place or time.

A similar perspective is taken by several post-Yugoslav women authors – such as Lana Bastašić, Tanja Stupar Trifunović, and Asja Bakić – whose accounts arise from private spheres and whose stories concern wounds that cannot be perceived at a glance. Following the wars of the 1990s, the destruction of socialist Yugoslavia (the Socialist Federative Republic of Yugoslavia, SFRY), and the collapse of the ideals on which it had been built, post-Yugoslav literature seeks to deconstruct both the direct and indirect consequences of the violent breakup.

For instance, Lana Bastašić's novel *Uhvati zeca* (*Catch the Rabbit*, 2018)³, is an “on-the-road” narrative about two young women. Their journey is presented as a search for the brother of one of them, who was lost in the atrocities many years before. Tanja Stupar Trifunović's novel *Duž oštrog noža ptica leti* (*Along the Sharp Knife a Bird is Flying*, 2024)⁴ uses war and violence as its background, while Asja Bakić's short-story collections *Sladostrašće* (*Sexual Pleasure*, 2020)⁵ and *Mars* (*Mars*, 2021)⁶ explore futuristic and “new weird” ways of coping with various traumas and problems.

It is true that literary works rarely focus on happy lives and lucky events. For literature, trauma is a fertile ground, a mine full of ore. One of the unresolved questions about literature and trauma may be whether literature could help in healing trauma or, at least, understanding it. Moreover, how does it appear from the side of the author as opposed to the side of the reader? When thinking about

³ L. BASTAŠIĆ, *Uhvati zeca*, Booka, Beograd, 2020.

⁴ T. STUPAR TRIFUNOVIĆ, *Duž oštrog noža ptica leti*, Laguna, Beograd, 2024.

⁵ A. BAKIĆ, *Sladostrašće*, Štrik, Beograd, 2020.

⁶ ID., *Mars*, Štrik, Beograd, 2021.

literature for and about children and young adults, the question – can trauma be used as the material? – becomes important.

Trauma leaves a deep impact on people, especially young and unprotected ones like children. In some psychological schools of thought the vulnerable part of every person is called “a child”. This is where trauma leaves its scars and it is what the healing should be aimed at. Children’s literature is, however, specific. Here I refer to the modern understanding of childhood which has been prevalent since the second half of the twentieth century, and which is “child-centered”⁷. This means that whole industries have been created for fulfilling children’s needs: from special toys to comic books with “happiness” as the key word because «You are only a child once, and this is it»⁸. Shulamith Firestone deconstructs the idea of childhood in twentieth-century capitalism: «A major bulwark for this myth of happiness is the continued rigid segregation from the rest of society; the exaggeration of their distinctive features has made of them, as it was designed to, almost another race»⁹.

Firestone has a just case against exaggerated or imagined needs of children. However, even if we completely agree with her, we should admit that the authors who write for children should be more cautious when using a traumatic experience for their works, as opposed to those writing for adults. Should violence and war be part of stories in which children are both the protagonists and the audience? Many folktales, in various cultures, such as the famous tales collected by Jacob and Wilhelm Grimm, or those written by Hans Christian Andersen, are full of violence, death, poverty, social and other injustice. Yet, they have become literature for children: in some cases, even these stories are retold (take, for example, Disney versions as the most prevalent) and many graphic details are “cleansed”, although remaining rather harsh. Will only such interventions help bridge the “rigid segregation” between children’s and adult lives? If this method of “cleansing” is not applied, what

⁷ S. FIRESTONE, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, Bantam Books, New York, 1972, p. 76.

⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁹ *Ibid.*, p. 93.

narrative means can be used to bring up the painful issues and at the same time protect the protagonists and readers?

I will try to answer some of these questions by discussing two works written by a well-known and widely-translated Serbian author, Jasminka Petrović. Born in 1960, she has written more than thirty books which have been translated into thirty languages. Her books were twice in the selection of the two hundred best works of international children's and youth literature, called *The White Ravens*, published by International Jugendbibliothek in Munich. A significant number of her books have been turned into plays and movies¹⁰.

I will focus on a story which was published in 1996 as her first book – *Giga pravi more* (*Giga Makes the Sea*)¹¹. Its second edition, published in 2024, won the first prize for the most beautiful book at the Book Fair in Belgrade the same year. Although there are almost thirty years between the two editions, the book has only recently been made into a puppet show. And now, a movie based on it is planned. Jasminka Petrović says that she considers this book to be her best one¹². The second book I will focus on is her novel for teenagers, *Leto kada sam naučila da letim* (*The Summer I Learnt to Fly*), from 2015, which won many awards, was translated into a number of languages, including Italian, was made into a very popular movie, and was also turned into a number of theatre plays, and even a radio-play.

Giga Makes the Sea

Giga Makes the Sea is a children's picture book characterized by its brevity and first-person narration. The narrator, a boy nicknamed Cricket (*Cvrčak*), recounts events from his own perspective. All other children mentioned in the story have nicknames – Freck-

¹⁰ More about Jasminka Petrović (in Serbian) at <https://sr.wikipedia.org/wiki/Јасминка_Петровић#cite_note-Skaska_-_CV-5> (May 24, 2025).

¹¹ J. PETROVIĆ, *Giga pravi more*, illustrated by A. Petrović, Kreativni centar, Beograd, 2024.

¹² J. PETROVIĆ, unpublished interview with B. Dojčinović, November 2024.

led (*Pegava*), Pancake (*Palačinka*), Bear (*Medved*) – none of which signal national, religious, or other forms of identity-based difference¹³.

The principal character, Giga – the only one whose nickname is semantically neutral – becomes Cricket's closest friend. This relationship is established at the outset, and the narrative subsequently reveals how it had developed. Initially, Giga appears as a poor and neglected boy; however, over the course of the story he gains the narrator's trust and affection. Central to this transformation is Giga's extraordinary birthday gift for Cricket.

If the protagonists of *Giga Makes the Sea* were adults, the text could be classified as a surreal or fantastic narrative employing a Kafkaesque dream technique and a realized metaphor – a rhetorical device in which resemblance between two phenomena is treated as literal identity¹⁴. As a children's story, however, the narrative unfolds through a mode of imaginative, dreamlike storytelling. Certain elements evoke the logic of a fairy tale, despite the story's realist opening.

The first sentence succinctly foreshadows the entire narrative: «This is my best friend Giga. And this is how it all began»¹⁵. Realism is underscored through the meticulous precision of time and place: «On Thursday, sometime around 11:17 a.m., I found a truck tire behind the baker's garage»¹⁶.

This *in medias res* opening, seemingly grounded in everyday detail, soon gives way to an eruption of fantasy. Cricket explains that he invited “everyone” to his birthday party the day after (precisely at eighteen minutes after five p.m.), except for Giga, whose unwashed face and perceived dishonesty had put him off. The plot

¹³ I am translating all the nicknames because their meaning is crucial for this point. Unless otherwise indicated, all translations from Serbian are by the author of this article.

¹⁴ The most vivid example is Gregor Samsa from Kafka's story *Metamorphosis*, in which he is turned into a bug, to point out that he has lived like one.

¹⁵ «Ovo je moj najbolji drug Giga. A evo kako je sve počelo», J. PETROVIĆ, *Giga pravi more*, cit., p. 5.

¹⁶ «U četvrtak, negde oko 11 i 17, našem gumu od kamiona iza pekarove garaže», *Ibid.*, p. 6.

then takes an unexpected turn: Giga joins him and announces that he has arranged an extraordinary gift – a sea. Cricket dismisses the claim as absurd until he witnesses the miraculous event himself:

I woke up around 7:10 a.m. and was stunned! Huge water tanks were filling the huge hole with salty water. The children from the whole world had come, and journalists and reporters too, and the grown-ups from all over the world, and Granny Stana and the baker, and cameramen, and everybody. All of them were standing and watching Giga create the sea. And Giga was doing it as if he had done it seventeen times before. He knew exactly how deep, how wide, and how long it should be, how many cubic meters of water it would take, how many kilos of salt, how many small, medium, big, and biggest fish, how many sharks, whales, dolphins, how many seagulls, how many ships, and what kind of ships¹⁷.

This moment marks the reader's and the narrator's joint entry into the imaginative realm of the story. The precise, almost journalistic detail – from the specific time of waking to the quantitative enumeration of marine elements – does not oppose the fantastic, but rather substantiates it. The specificity of time and measurement imbues the narrative with an illusion of realism. The imagery of the sea's construction, accompanied by the repetition of syntactic patterns ("how deep, how wide, how many, how much"), evokes the rhythmic cadence of a nursery rhyme or fairy tale. Once both Cricket and the reader begin to accept the reality of the sea, the narrative's imaginative logic is complete.

As the story progresses, Giga continues to refine his gift – adding sand, decorating the beach, and requesting more time – behaving as though the creation of a sea were an achievable task within a few hours. Subsequent sections are divided by subtitles.

¹⁷ «Probudio sam se negde u 7 i 10, kad imam šta i da vidim! Ogromne cisterne sa slanom vodom pune ogromnu rupu. Došla deca iz celog svega, i još novinari i reporteri, i još odrasli iz celog sveta, i baba Stana je došla, i pekar, i kamermani, i svi. Svi stoje i gledaju kako Giga pravi more. A Giga pravi more kao da mu je osamnaesto po redu. Tačno zna kolike treba da budu dubina, širina, dužina, koliko kubika vode ide, koliko kilograma soli, koliko malih, srednjih, velikih i najvećih riba, koliko ajkula, kitova, delfina, koliko galebova, koliko brodova i kakvih brodova», *Ibid.*, p. 11.

The chapter *The Birthday (Rođendan)* describes the celebration itself. The countdown to twelve minutes after six p.m. culminates in Giga's arrival – now neatly dressed (in clothes he usually wears to visit his hospitalized mother)¹⁸ and wearing new shoes – to take Cricket to the sea. The boys swim together, and Cricket loses track of time, returning home late and consequently being punished by his mother¹⁹. The following chapter, *The Official Opening (Svečano otvaranje)*, extends the scope of the fantasy to include mothers, journalists, other children, and collective festivity.

The chapter *At the Open Sea (Na pučini)* recounts Cricket and Giga's journey by boat into open waters, where they fish for starfish and encounter a dolphin. Giga falls asleep and dreams of his father, who has returned from war as an aggressive alcoholic: «– And he really does drink? / – Boy, he really does, and kicks»²⁰.

Upon their return to shore, in *What Happened Then (Šta je dalje bilo)*, the boys learn that Giga's mother has died and that his father, in a drunken rage, has destroyed their home. The children's coping mechanism is subtly depicted through their contrasting reactions – laughing during the funeral and afterwards, until Giga's grief is displaced onto a broken starfish, which prompts him to cry so intensely that Cricket remarks it could «tear someone's soul apart»²¹. The emotional transference underscores the profound impact of loss experienced through a child's perception.

Subsequent chapters – *I Am Narrating Further (Pričam dalje)* and *About Fish (Reč-dve o ribama)* – continue to explore the boys' friendship, until *The Most Horrible Reality (Najstrašnija stvarnost)* intrudes. Here, the reader realizes that the war persists: the boys' houses have been burned, and they are now refugees. Separated onto different buses, they are taken in opposite directions, implying their belonging to opposing ethnic communities. The final

¹⁸ Mentioning Giga's visits to the hospital subtly points to the fact that his mother is sick.

¹⁹ This is one of the rare moments when the narrator does not note the precise time, which suggests an extremely strong emotional reaction.

²⁰ «– Je li, a on baš pije? / – Baš pije i šutira», J. PETROVIĆ, *Giga pravi more*, cit., p. 33.

²¹ «[...] duša mu se cepa», *Ibid.*, p. 39.

chapter, *Not an End Because There Is No End (Kraja nema jer kraj ne postoji)*, serves as an epilogue. The narrator expresses his hope of reuniting with Giga one day to create «a sea that is bigger, and deeper, and more ours»²², concluding with the statement «The end does not exist»²³.

The narrative thus constitutes an exploration of trauma and the processes of healing. Jasminka Petrović has spoken about the autobiographical and historical context that inspired it. In an interview, she recalled that the story emerged from her son's imaginative play with his friend Giga during the 1990s. The boys would "build" a mountain, a forest, or a sea in the playground, yet when the author went to see their creations, she found only three small wooden sticks crossed on the ground²⁴. This minimal structure represented the boundless imaginative world they inhabited:

It was at the beginning of those war years. My son Igor was playing behind the building with his friend Giga. Every day they would make something new – a mountain, a rainforest, the sea... One day I wanted to see their empire. I went to the meadow behind the building and found three wooden sticks leaning on each other. The boys were running around them excitedly, explaining to me: «Here is the beach! Here is the sea! And on this side is the mountain! You see, there's snow on it! Now come here so we can show you where the rainforest is...». I nodded, my eyes filling with tears. I felt that at that moment, in that field, I understood the infinity of a child's imagination and innocence. And then brutal images of war appeared before my eyes, along with the question: «Where do adults get the right to trample on childhood with military boots?». The story of Giga and Cricket was created as my response to the great injustice done to children. I wrote it almost in one sitting, and it took me years to gather the courage to publish it²⁵.

²² «[...] još veće, i još dublje, i još našije», *Ibid.*, p.54.

²³ «Kraj ne postoji», *Ibid.*, p. 55.

²⁴ J. PETROVIĆ, *Giga pravi more*, A. Manojlović's interview on 11 February 2024, RTS1, <<https://youtu.be/9Im7wtGD4Oc>>; 5'16" – 5'56" (May 24, 2025).

²⁵ «Bilo je to početkom onih ratnih godina. Moj sin Igor igrao se iza zgrade sa svojim drugom Gigom. Svaki dan bi napravili nešto novo – planinu, prašumu, more... Jednog dana sam poželega da vidim to njihovo carstvo. Otišla sam na poljanče iza zgrade i zatekla tri drvca koja su se međusobno oslanjala u jednoj

This testimony makes clear that the book was conceived not only for children – as a representation of their imaginative resilience – but also as a therapeutic act for the author herself. The looming reality of war, the disintegration of the former Yugoslavia, and the attendant fear for the future of family and friends all demanded a creative response, a meaningful escape through art.

Interestingly, the illustrator of the new edition, Ana Petrović – Jasminka Petrović's daughter, who was seven years old when the book was first published in 1996 – has stated that she remembered the original edition as entirely joyful, only later becoming aware of its underlying darkness.

Upon its initial release, the book received almost no critical attention and appeared to function as a private, personal project. It was nearly forgotten as the author turned to other literary works. However, several years ago, the director of a puppet theatre in Zrenjanin rediscovered the text and adapted it for the stage, prompting a second edition. Judging by its renewed reception, it seems that contemporary audiences are now prepared to engage with *Giga Makes the Sea* as a narrative of trauma, imagination, and recovery.

The Summer I Learnt to Fly

Jasminka Petrović's *The Summer I Learnt to Fly*, published in 2015, is a novel centered on reconciliation. Although it can be read – and has predominantly been interpreted – as the coming-of-age

tački. Dečaci su trčkarali oko njih i uzbuđeno mi objašnjavali: «Ovde je plaža! Ovde je more! A sa ove strane je planina! Vidiš, na njoj je sneg! Sad dođi ovamo da ti pokažemo gde je prašuma...». Klimala sam glavom dok su mi se oči punile suzama. Imala sam osećaj da sam tog trenutka, na tom poljančetu, spoznala beskraj dečje mašte i nevinosti. A onda su mi se pred očima pojavile brutalne, ratne slike i pitanje: «Odakle odraslima pravo da vojničkim čizmama gaze po detinjstvu?». Priča o Gigi i Cvrčku nastala je kao moj odgovor na veliku nepravdu prema deci. Napisala sam je gotovo u jednom dahu, a onda su mi bile potrebne godine da sakupim hrabrost i objavim je...», an interview with Jasminka Petrović by Suzana Sudar, 25 March 2024, <<https://nova.rs/kultura/odakle-odraslima-pravo-da-onda-i-sad-vojničkim-cizmama-gaze-po-detinjstvu-jaca-petrovic-o-reizdanju-hita-giga-pravi-more/>> (May 24, 2025).

story of a teenage girl, the text simultaneously addresses issues of intergenerational trauma, memory, and the legacy of the Yugoslav wars. Written in a predominantly humorous register, the narrative follows Sofia, a thirteen-year-old girl from Belgrade, who spends the summer on the Croatian island of Hvar with her maternal grandmother.

At first glance, the central conflict appears to be interpersonal: Sofia, who would prefer to attend a summer camp with her brother Luka and her peers, finds herself constrained by her grandmother Marija (Mare), who appears intent on restricting her freedom and enjoyment. Over the course of three weeks, however, the seemingly ordinary tensions between adolescent and adult gradually reveal a deeper family and historical narrative. Through overheard conversations and fragments of memory, Sofia – and, alongside her, the reader – uncovers a long-suppressed secret. Mare's brother, who still lives on the island, lost his son in the 1990s war. Because Mare had married and started a family in Serbia, her brother accused her of betrayal, severing all contact. Their reconciliation occurs only decades later, on the night when Mare's sister, Luce, is taken to the hospital, dying.

Behind Sofia's personal story of growth thus lies a collective history of war, estrangement, and eventual reconciliation. The novel's idyllic Mediterranean setting contrasts sharply with the invisible shadow of recent violence. Sofia herself remains largely unaware of the full gravity of the past, yet the death of her great-aunt Luce – who has become her «ethical reference point» (*etički orijentir*)²⁶ – transforms past trauma into an opportunity for healing and understanding: «Jasminka Petrović's novel intertwines history and fantasy, humor and tragedy, to depict the circumstances in which a generation of teenagers – unburdened by history but affected by

²⁶ V. GORDIĆ PETKOVIĆ, *Trauma i njene metafore. Kako se srpska proza seća rata*, in *Politike sećanja i zamrznuti konflikt: postjugoslovenski prostor i širi kontekst*, edited by D. Valić Nedeljković, N. Knežević, S. Sremac, D. Gruhonjić, Centar za istraživanje religije, politike i društva, Odsek za medije Filozofskog fakulteta Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad, 2017, pp. 52-61: 56. Through the novel, Luce is referred to as *nona*, from the Italian word *nonna*, meaning “grandma”, also used in Dalmatia. This to distinguish her from grandmother Marija.

social transition – must find a constructive pledge for the future in the memories of older generations, in unhealed wounds, and in the conflicts and prejudices of the present»²⁷.

The central metaphor of the novel is “flying”, a motif especially resonant in the Serbian original due to the alliteration between *let* (summer) and *letim* (I fly). Flight symbolizes growth, self-understanding, and the capacity to assert one’s independence – echoing the allegorical dimension of *Jonathan Livingston Seagull*, a book that Sofia reads during her stay²⁸. At one point she exclaims: «Jonathan offered them a new sense of life, but no one wanted to listen to him!»²⁹. Sofia’s dreams of flight express both liberation and longing, yet they are also imbued with darker undertones. In Mare’s understanding, dreaming of an angel presages death – a belief that materializes when joy and loss intersect in the novel’s conclusion. The motif of flying is thus inseparable from the novel’s other major symbol, the sea: «It seemed to me I had struck upon a very important thought and, just as I was about to utter it aloud, it slipped away – through the window, into the yard, toward the town, and then in the direction of the exit from the Old Town Bay... I followed

²⁷ «Roman Jasminke Petrović se preplitanjem istorije i fantazije, humora i tragike koristi da bi predočio okolnosti u kojima odrasta generacija tinejdžera koji nisu predozirani istorijom ali jesu pogođeni tranzicijom, koji moraju da u individualnim sećanjima starijih generacija, u nezalečenim ranama, u konfliktima i predrasudama vremena sadašnjeg pronađu konstruktivni zalag za budućnost», *Ibid.*, p. 56.

²⁸ «Her confusion in the face of experiences, both historical and ideological, as well as universally formative ones, is sublimated into a fantasy about flying: flight symbolizes power and empowerment, but also the acquisition of a comprehensive perspective from which the reasons and consequences of human actions can be better seen» («Njena zbunjenost pred iskustvima, kako istorijskim i ideološkim, tako i onim univerzalno formativnim, sublimira se u fantaziju o letenju: let simbolizuje moć i osnaženost, ali i sticanje obuhvatne perspektive iz koje se bolje vide razlozi i posledice ljudskih postupaka»), *Ibid.*

²⁹ «Džonatan im je nudio novi smisao života, ali niko ga nije slušao», J. PETROVIĆ, *Leto kada sam naučila da letim*, Kreativni centar, Beograd, 2015, p. 118; J. PETROVIĆ, *The Summer I Learnt to Fly*, translated by Nataša Srdić, Kreativni centar, Beograd, 2020, p.125.

it with my eyes all the way to the ocean. Then I let it go its own way and returned to Grandma's embrace»³⁰.

Here, flight and the sea converge as emblems of transience and the ineffable. Following Luce's death, Sofia experiences a moment of contemplative detachment: her thoughts drift away, and she returns to Mare's comforting embrace. The earlier antagonism between the two dissolves, replaced by recognition and tenderness.

Because *The Summer I Learnt to Fly* traces the moral and emotional development of a young girl, it can be situated within the tradition of the female *Bildungsroman*, known in Serbian literary history as the "girl's novel," after the first work of this kind published at the end of the nineteenth century³¹. Structurally, the novel resembles a diary, composed of roughly twenty-three nightly entries – intimate reflections that mimic the form of letters to an imagined recipient.

However, Sofia's youth precludes the kind of closure characteristic of the classical *Bildungsroman*, in which the protagonist attains a coherent vision of adulthood. Instead, Petrović presents a transitional narrative: a passage from childhood toward adolescence, mediated by the discovery of family history and the comprehension of intergenerational relationships. The dual identity of Sofia's family – Serbian and Croatian – renders this process both poignant and complex. Her belated awareness of the adults' past, marked by love, hatred, and eventual reconciliation, becomes the ground for her moral awakening.

³⁰ J. PETROVIĆ, *The Summer I Learnt to Fly*, cit., p. 142. «Učinilo mi se da sam uhvatila neku vrlo važnu misao i, taman da je izgovorim naglas, ona mi odleti – kroz prozor, pa u dvorište, prema gradu, a onda ka izlazu iz starogradskog zaliva... Pratila sam je pogledom sve dok nije izašla na okean. Onda sam je pustila da ode svojim putam, a ja sam se vratila babi u zagrljaj», J. PETROVIĆ, *Leto kada sam naučila da letim*, cit., p. 134.

³¹ See D. GAVRILOVIĆ, *Devojački roman (A Girl's Novel)*, 1889, <<http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/en/authors/draginja-draga-gavrilovic>> (May 24, 2025). See S. SUDAR, *Žanrovska i naratološka analiza romana Leto kada sam naučila da letim Jasminke Petrović*, «Knjiženstvo, Journal for Studies in Literature, Gender and Culture», 2016, <<http://www.knjizenstvo.rs/en/journals/2016/womens-writing-and-culture/genre-and-narratological-analysis-of-jasminka-petrovic-s-novel-the-summer-when-i-learned-how-to-fly#gsc.tab=0>> (May 24, 2025).

The novel's particular strength lies in its treatment of the Yugoslav conflict and the accompanying rise of ethno-nationalism. Rather than foregrounding historical trauma, Petrović allows it to emerge organically through Sofia's limited yet perceptive narrative. The tone remains light, sustained by humor and curiosity, even as the background story introduces themes of loss and estrangement. As the narrator's youthful vitality absorbs the weight of history, [...] the text maintains an "open," "optimistic" quality. This optimism, often unconscious or unintended, is recognized by nona Luce, whose voice most closely aligns with that of the implied author, in Wayne Booth's terms. Through Luce, the novel articulates its "ethical foundation": forgiveness and tolerance as preconditions for happiness³².

The novel invites reflection on whether the process of recognition – learning about trauma and reconciliation – can produce catharsis in readers who share similar historical experiences. Does the narrative transformation of trauma into understanding bring emotional resolution to its audience?

When the film adaptation of *The Summer I Learnt to Fly* was released, Croatian author Miljenko Jergović commented: «*The Summer I Learnt to Fly* is a film that many in Croatia, whose families were torn apart by war, will identify with. I don't even know what that identification will bring. Because this is a children's film, and such films rarely acquire an aura of moral correctness, nor do they bring catharsis to adults. Or maybe I'm wrong. Maybe this time we will see through the eyes of a child what we failed to see as adults»³³.

³² «Nesumnjiv kvalitet *Leta* jeste u tome što se pitanja oružanog sukoba na teritoriji bivše SFRJ i pratećeg rasta etnonacionalizma obrađuju na takav način da Sofijina pripovijest može da ih 'apsorbuje' u sebe. Osnovni ton romana uvijek ostaje vedar, a junakinjina psihološka tačka gledišta, o kojoj će se kasnije detaljnije izlagati, ukazuje na vitalnost mladosti. [...] u pitanju je 'otvoren' tekst, 'pun optimizma'. Njegovo određujuće svojstvo upravo je vedrina; nju Sofija sobom nosi, često nesvjesno ili čak nasuprot svojim namjerama. Ovakvu junakinjinu ulogu primjećuje i artikuliše nona Luce, lik koji se u svojim stavovima najviše približava, butovskim terminom iskazano, poziciji implicitnog autora. Upravo je bakina sestra nosilac 'ideje' o neophodnosti opraštanja i tolerancije za postizanje sreće u životu», *Ibid.*

³³ «*Leto kada sam naučila da letim* film je s čijom će se pričom identificirati mno-

Jergović's remark was rhetorical, for both the novel and the film indeed evoke a form of catharsis for adult audiences. This became particularly evident in January 2025, when Jasminka Petrović and film director Radivoj Andrić received the *Svetozar Pribićević Award* for their contribution to Serbian-Croatian relations³⁴. In their joint statement, they expressed gratitude for the recognition of both works' shared message of forgiveness, thanking collaborators, readers, and viewers alike. They concluded: «Thanks to the children of our region, who see further and better than we do. And thanks to the youth in Serbia, who these days are teaching us how to fly and how to shine»³⁵. Petrović's continued support for the 2024-2025 student movement inspired students to adapt her title into their slogan: *The Winter We Learnt to Fly* (*Zima kada smo naučili da letimo*). This intertextual echo demonstrates the deep identification the work has provoked among its audiences and the enduring resonance of its symbolic language.

gi u Hrvatskoj, čije je obitelji rascijepio rat. Što će ta identifikacija donijeti, ni to ne znam. Jer ovo je dječji film, a takvi filmovi ne zadobijaju auru moralne ispravnosti, niti donose katarzu odraslima. Ili, možda, nisam u pravu. Možda ćemo ovaj put očima djeteta vidjeti ono što nismo vidjeli kao odrasli ljudi», M. JERGOVIĆ, *Leto kada sam naučila da letim, srpski dječji film o smrti, oprost i hrvatskom pomirenju*, Ajfelov most, 16 March 2022, <<https://www.jergovic.com/ajfelov-most/leto-kada-sam-naucila-da-letim-srpski-djecji-film-o-smrti-oprostu-i-hrvatskom-pomirenju/>> (May 24, 2025).

³⁴ Svetozar Pribićević (1875–1936) was a Croatian Serb politician in Austria-Hungary and the Kingdom of Yugoslavia. He was one of the main proponents of Yugoslavism and a federalized South Slavic state which would later turn out to be Yugoslavia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Svetozar_Pribićević> (May 24, 2025).

³⁵ «Hvala deci širom regiona koja vide dalje i lepše od nas. I hvala mladima u Srbiji koji nas ovih dana uče kako se leti i kako se svetli», M.Ž., «*Jelena Milić nam uradila besplatan PR*»: *Jasminka Petrović i Raša Andrić o ambasadori, nagradi i studentima*, January 9, 2025, <<https://n1info.rs/vesti/jelena-milic-nam-uradila-besplatan-pr-jasminka-petrovic-i-rasa-andric-o-ambasadori-nagradi-i-studentima/>> (May 24, 2025).

Conclusion

In *Giga Makes the Sea*, Petrović employs postponement as a narrative strategy, revealing the “most horrible” reality only at the end. This approach functions on two interpretive levels: for children, who recognize the story’s true meaning only later, and for adults, who grasp its complexity immediately. Artistically, the juxtaposition of light and dark elements intensifies their contrast while softening the impact of the tragic. Moreover, rereading the text nearly three decades later introduces a new emotional dimension, particularly in the context of renewed regional instability.

In *The Summer I Learnt to Fly*, the strategy differs. Trauma remains implicit, surfacing gradually through the reader’s and the protagonist’s shared process of discovery. The foreground narrative – humorous, tender, and filled with adolescent dilemmas – conceals a darker, war-torn subtext. As Sofia comes to understand the truth of her family’s past, she simultaneously experiences her own loss: the death of the newly-discovered and beloved great aunt Luce. Yet Luce’s gentle influence endures, providing the moral compass that guides Sofia’s emotional maturation.

The sea, as symbol, emblem, and metaphor, is central to Petrović’s poetics. It encompasses the paradoxes of life and death, change and stillness, healing and destruction. As a narrative element, the sea unites disparate experiences: it shelters the boys from domestic and wartime hardship, divides and reunites siblings, and delivers Sofia from superficiality by exposing her to the depths of grief. The sea thus becomes both a literal and metaphorical space of renewal. Flying above the sea – whether in summer or in winter – signifies transcendence: the capacity to rise above pain and trauma, and, ultimately, to shine.

Elvira Mujčić Between the Cycles of Lives: A Poetics of Childhood and Exile

Neira Merčep
Università di Padova

Introduction

This article investigates the literary work of Elvira Mujčić by retracing her biography through a dual lens: on the one hand, factual documentation and historical context; on the other hand, literary fictionalisation. It is precisely from the convergence of these two narrative dimensions that Mujčić begins to articulate her writing, adopting the hybrid form of *faction* – a mode which blurs the boundary between testimony and invention. The decision to write in Italian, her acquired language, is deeply significant: it marks a conscious redefinition of identity through linguistic and cultural realignment, and enables her to narrate trauma from a position of liminality and transformation.

From this starting point, the analysis progresses to a comparative reading of two pivotal works: *Al di là del caos. Il caso Srebrenica* (*Beyond the Chaos. The Srebrenica Case*, 2007) and *La stagione che non c'era* (*The Season That Wasn't*, 2025). These texts serve as entry points to explore the development of recurring literary motifs across Mujčić's oeuvre – motifs which respond to questions of memory, both individual and collective, as well as identity, both personal and cultural. Her writing elaborates a poetics of childhood and anchoring, in which the loss of a homeland is juxtaposed with the gradual emergence of a new sense of belonging in the Italian context. This study argues that her work represents not only

a form of self-repair, but also a critical intervention in the ethics of remembrance and post-conflict narration.

The Life and Literary Trajectory of Elvira Mujčić: «A Collector of Nostalgia»¹

Elvira Mujčić (b. 1980) is an Italian writer and translator of Bosnian origin². Born in Loznica, Serbia, she spent her early childhood in Srebrenica – her family’s place of origin and, today, an emblematic site in the history of late twentieth-century European conflict. The legacy of this place profoundly shapes Mujčić’s biographical and literary trajectory. Following the outbreak of war in 1992, she fled Bosnia and resettled in Italy the following year. There she completed her education, graduating from a language-focused second-

¹ «[...] una collezionista di nostalgia», E. MUJČIĆ, *Al di là del caos. Il caso Srebrenica*, Infinito Edizioni, Roma, 2007, p. 108.

² Numerous labels have been attributed to Mujčić’s identity, along with corresponding definitions of her nationality – nearly as many as the identity frameworks analysed in the essay of the author of this article, *The Trauma of the Yugoslav Dissolution in the Works of Ivana Bodrožić and Elvira Mujčić*, in *Post-trauma, Gender and Ecology: Paths of Slavic Literatures*, edited by A. AMENTA, M. CICCARINI, B. SULPASSO, Peter Lang, Bern et al., 2026, pp. 119-135. Across various biographical sources available online and in printed collections, Mujčić is alternately described as a migrant writer from the former Yugoslavia (M. RICHTER, *Scritture Scrittrici Migranti. Con interventi di Dunja Badnjević, Enisa Bukvić, Elvira Mujčić [sic], Azra Nuhefendić*, «Diaspore. Quaderni di ricerca», 2016, 5, pp. 71-90, <<http://edizionicafoscarei.it/it/edizioni4/libri/978-88-6969-097-6/scritture-scrittrici-migranti/>>, May 7, 2025), a Bosnian naturalised Italian (Italian Wikipedia), or with the conjunction “and” marking a dual affiliation – Bosnian and Italian – in an academic profile prepared by the Nuova Associazione Culturale Accademia in Bologna. Finally, the compound term “Italo-Bosnian”, more commonly used on the web, appears in an interview with Michele Guerra for the online journal «Pulp Magazine», *Intervista a Elvira Mujčić*, December 4, 2019, <<https://www.pulplibri.it/intervista-a-elvira-mujcic/>> (June 28, 2025), as well as in a conversation with the Montenegrin journalist Vesna Šćepanović, published in the independent weekly «Monitor», *Elvira Mujčić, bosansko-italijanska književnica: Šta ostaje nakon Srebrenice*, July 20, 2020, <<https://www.monitor.co.me/elvira-mujcic-bosansko-italijanska-knjizevnica-sta-ostaje-nakon-srebrenice/>> (June 18, 2025) – thus reflecting the same label for both of the writer’s homelands.

ary school and, in 2004, earning a degree in Foreign Languages and Literatures with a thesis examining the role of mass media during the wars in the former Yugoslavia.

Currently based in Cagliari, Mujčić has established herself as both a writer and translator. Her literary debut, *Al di là del Caos. Il caso Srebrenica*, traces the formative experiences of her displacement and coming-of-age, and introduces the central theme of liminality and identity negotiation – motifs which recur throughout her work. Subsequent novels such as *E se Fuad avesse avuto la dinamite?* (*What If Fuad Had Had Dynamite?*, 2009)³ and *Dieci prugne ai fascisti* (*Ten Plums for the Fascists*, 2016)⁴ explore these interstitial spaces further, articulating the complexities of post-Yugoslav diasporic subjectivity. Mujčić's dual role as an insider and outsider – shaped by migration and cultural translation – underpins her sustained literary engagement with the figures of the refugee and economic migrant. Works such as *La lingua di Ana. Chi sei, quando perdi radici e parole?* (*Ana's Language: Who Are You When You Lose Your Roots and Words?*, 2012)⁵ and *Consigli per essere un bravo immigrato* (*Tips for Being a Good Immigrant*, 2019)⁶ foreground marginalized voices and critically interrogate dominant narratives surrounding integration and identity. Giving voice to those typically excluded from public discourse emerges as a central ethical concern across Mujčić's oeuvre. Her more recent titles – *La buona condotta* (*Good Behaviour*, 2023)⁷ and *La stagione che non c'era*⁸ – continue to explore the dynamics of memory, belonging, and historical responsibility. Mujčić's authorial positionality – situated between Italy and the former Yugoslavia, amidst the past and the present, and at the intersection of personal and collective memory – constitutes a recurring locus of inquiry in both her fiction and non-fiction.

³ E. Mujčić, *E se Fuad avesse avuto la dinamite?*, Infinito Edizioni, Roma, 2009.

⁴ ID., *Dieci prugne ai fascisti*, Elliot Edizioni, Roma, 2016.

⁵ ID., *La lingua di Ana. Chi sei, quando perdi radici e parole?*, Infinito edizioni, Roma, 2012.

⁶ ID., *Consigli per essere un bravo immigrato*, Elliot Edizioni, Roma, 2019.

⁷ ID., *La buona condotta*, Crocetti Editore, Milano, 2023.

⁸ ID., *La stagione che non c'era*, Ugo Guanda Editore, Milano, 2025.

In addition to her literary production, Mujčić plays a significant role as a cultural mediator through translation, having introduced Italian audiences to numerous authors from the former Yugoslavia, including Faruk Šehić (*Il mio Fiume*⁹ and *Racconti a Orologeria*¹⁰), Semezdin Mehmedinović (*Me'med, la bandana rossa e il fiocco di neve*¹¹), and Lejla Kalamujić (*Chiamatemi Esteban*¹²). More recently, she has become the trusted translator of the renowned Croatian writer Slavenka Drakulić (*Il letto di Frida*¹³, *La donna invisibile*¹⁴ and *Il tempo incorniciato da un arco in pietra*¹⁵). In doing so, her translations contribute to a broader recontextualization of South Slavic literatures within the Italian cultural sphere¹⁶.

Mujčić also mentors emerging translators through the European project CELA (Connecting Emerging Literary Artists) at the *Scuola Holden*, a Turin academy of storytelling founded by Alessandro Baricco, while participating in various creative writing initiatives throughout Italy. Since November 2023 she has hosted *Pagina3 Internazionale*, a cultural radio programme broadcast on the national station RAI Radio3, which offers in-depth commentary on international cultural issues. Additionally, her social engagement includes participation in the “family” project *Srebrenica – City of Hope*¹⁷, which fosters educational programs centred on the history

⁹ F. ŠEHIĆ, *Il mio fiume*, translated by E. Mujčić, Mimesis Edizioni, Milano, 2017.

¹⁰ ID., *Racconti a Orologeria*, translated by E. Mujčić, Mimesis Edizioni, Milano, 2020.

¹¹ S. MEHMEDINOVIĆ, *Me'med, la bandana rossa e il fiocco di neve*, translated by E. Mujčić, Bottega Errante Edizioni, Udine, 2020.

¹² L. KALAMUJIĆ, *Chiamatemi Esteban*, translated by E. Mujčić, Nutrimenti, Roma, 2022.

¹³ S. DRAKULIĆ, *Il letto di Frida*, translated by E. Mujčić, Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2011.

¹⁴ ID., *La Donna invisibile*, translated by E. Mujčić, Bottega Errante Edizioni, Udine, 2022.

¹⁵ ID., *Il tempo incorniciato da un arco in pietra*, translated by E. Mujčić, «Sotto il Vulcano», 2024, 9, pp. 48-51.

¹⁶ In addition to the authors listed above, Mujčić has also translated works by the Croatian writer Robert Perišić, Montenegrin Stefan Bošković, and Bosnian Senka Marić.

¹⁷ The project *Srebrenica – City of Hope* was founded following a meeting between

and cultural heritage of Eastern Bosnia and the Drina River region, made literarily famous by Ivo Andrić's *Na Drini ćuprija*¹⁸ (*The Bridge on the Drina*).

From Childhood – A Season That Was – to the End of the Game

Elvira Mujčić was born “by chance”¹⁹ in Loznica, a small town situated on the federal Yugoslav border between western Serbia and eastern Bosnia. Her mother, a native of Srebrenica, was working temporarily in Loznica, and returned home just a few days after giving birth. Mujčić's peaceful Bosnian childhood – marked

en the Italian Group of NatureFriends and a young returnee in Srebrenica, Irvin Mujčić. Today the project is run by the NGO *Prijatelji Prirode – Oaza Mira*, the Bosnian member of NatureFriends International.

¹⁸ I. ANDRIĆ, *Na Drini ćuprija*, Prosveta, Beograd, 1945.

¹⁹ The contingency of birthplace is foregrounded in the presentation of Elvira Mujčić to a Bosnian readership, following the publication of the Bosnian translation of her novel *Dieci prugne ai fascisti (Deset šljiva za fašiste, 2020)*, translated by Jasenka Kratović. The brief biographical note opens with the statement: «ELVIRA MUJČIĆ rođena je 1980. godine sasvim slučajno u Loznici u Srbiji, dok je njena majka putovala kući u Srebrenicu» («Elvira Mujčić was born in 1980, entirely by chance in Loznica, Serbia, while her mother was traveling home to Srebrenica»). It is likely that this formulation originates with the author herself, as a similarly reflexive thematization of her birthplace appears in *Consigli per essere un bravo immigrato*, as well as in an interview with Faruk Šehić, an editor at Buybook – the publishing house responsible for Mujčić's Bosnian translation, and an author she has herself translated. There, she reflects: «Moja knjiga počinje zbog jedne moje lažne priče kad smo došli u ratu iz raspadnute Jugoslavije. Ja sam rođena u Srbiji, ali nisam znala kako da im objasnim da sam Bosanka, pa sam samo u dokumentima napisala da sam rođena u Loznici u Bosni i Hercegovini» («My book begins with one of my false stories, from when we arrived in Italy from disintegrating Yugoslavia during the war. I was born in Serbia, but I didn't know how to explain to them that I was Bosnian, so I simply wrote in the documents that I was born in Loznica, in Bosnia and Herzegovina»), see F. ŠEHIĆ, *Elvira Mujčić: Jesi li ikad vidio Bosnu kroz ženske oči?*, «Kosovo 2.0», December 24, 2020, <<https://kosovotwopointzero.com/sr/elvira-mujcic-jesi-li-ikad-vidio-bosnu-kroz-zenske-oci/>> (April 27, 2025).

by her own self-description as a “little earthquake”²⁰, because as she writes, «I scream, I cry, I drive everyone crazy with my shrill voice»²¹ – was shaped above all by her close relationship with her maternal grandfather. A man of strong character, he revealed his gentler, more imaginative side only through his bond with his granddaughter, becoming the “storyteller” who nurtured her vivid imagination. Her maternal grandmother took on the role of a second mother during Mujčić’s upbringing, while the presence of her two younger brothers and her cousin Venesa – the author’s exact opposite, described as quiet and calm – provided her with constant companionship. Among them, Venesa was her favourite playmate, the one with whom she would «fly high, holding hands»²² on the swings built by their grandfather, sharing the childhood wish that «Venesa and I would live together forever, even as adults. I wanted us to do everything together. And so it would surely be»²³.

But it was a “short-lived game”: Mujčić’s childhood ended abruptly with her flight from Srebrenica in the spring of 1992, more precisely «on a day in April, a Bosnian April of snow and biting frost»²⁴. The opening of *Al di là del caos*, in the first chapter entitled *La libertà (Freedom)*, begins with a poem of the same name, which thematizes the end of that once serene and sheltered age:

The blood-soaked land
flowed beneath my feet.
My people, made of pain,
paraded before my eyes.
In the silence of despair
I heard the laughter of children,

²⁰ Unless otherwise indicated, all translations from Italian and BCSM (The term BCSM refers to the four standard varieties derived from the former Serbo-Croatian: Bosnian, Croatian, Serbian, and Montenegrin) are by the author of this article.

²¹ «Urlo, piango, faccio impazzire tutti con la mia voce stridula», E. MUJČIĆ, *Al di là del caos*, cit., pp. 21-22.

²² «[...] volare in alto tenendoci per mano», *Ibid.*, p. 21.

²³ «[...] vivere sempre con Venesa, anche da grandi. Vorrei che facessimo sempre tutto insieme. Così sicuramente sarà», *Ibid.*, p. 23.

²⁴ «[...] un giorno di aprile, un aprile bosniaco di neve e gelo», *Ibid.*, p. 30.

or was it my childhood
chasing after me, laughing?²⁵

The poem closes with a reflection on the steep price paid in the name of freedom – one that leaves all of the survivors «a little orphaned, a little widowed, and a little dead»²⁶. This reckoning with familial loss recurs throughout Mujčić's writing, particularly in moments when the absence of the dead becomes an unresolved presence. Twenty years after the genocide, recalling the deaths of her father and uncle she writes:

They had all perished through human violence. Yet they had not even really died – at least not for us, who still hadn't come to know resignation. They had vanished, disappeared, become untraceable. Their disappearance was worse than death itself, and we were in desperate need of re-establishing the limits of bearable through the clarity of awareness²⁷.

Missing from the final family tally was her grandfather, who had passed away in the meantime. Yet unlike Allah – whose presence the author did not feel during the Srebrenica siege, because «He was not in the tears of the mothers, nor in the madness of hatred. [...] He had nothing to do with the misery we brought upon ourselves»²⁸ – her grandfather continued to be a felt presence throughout her life. Mujčić recalls sensing him near in both

²⁵ «La terra fatta di sangue/ scorreva sotto i miei piedi./ La mia gente fatta di dolore/ sfilava davanti ai miei occhi./ Nel silenzio della disperazione/ sentivo le risate dei bambini,/ o forse era la mia infanzia/ che mi inseguiva ridendo?», *Ibid.*, p. 19.

²⁶ «[...] un po' orfani, un po' vedove e un po' morti», *Ibid.*

²⁷ «Erano tutti morti per mano violenta. Non erano neppure morti per davvero, almeno non per noi che ancora non conoscevamo la rassegnazione. Erano scomparsi, dispersi, introvabili. La loro sparizione era peggiore della morte stessa e noi avevamo un disperato bisogno di ristabilire i confini del sopportabile attraverso la consapevolezza», E. MUJČIĆ, *Dieci prugne ai fascisti*, cit., p. 22.

²⁸ «[...] non era nelle lacrime delle madri, non era nella follia dell'odio. [...] Lui non aveva nulla a che fare con la miseria che ci siamo tirati addosso», *Id.*, *Al di là del caos*, cit., pp. 29-30.

the small and great victories that followed: «I saw him smile at my successes; I felt his hand rest on my head on the worst of days»²⁹.

In fact, the author fled Srebrenica alongside her mother, grandmother and two younger brothers. She writes: «Standing on the bus, I waved at those family faces I would never see again»³⁰. This precise moment marks the beginning of Mujčić's *via crucis* – her first point of no return, as she herself describes it: «My uncle and father stared at a spot on the asphalt in order to avoid looking at us, to hide their fear. [...] In my memory I have imprinted the last image of their faces, of our street, our house, our belongings»³¹.

The first location where the author and her family experience a relative sense of safety is Tešanj, in the Zenica-Doboj Canton (northern Bosnia), where they find shelter with relatives. However, as the conflict extends to this region as well, Mujčić begins to internalize the surrounding violence by transforming the sounds of war into a kind of mental game: «The initial bang meant a grenade had been launched, then would come the harrowing whistle of a shell in flight. And in my head I would chant: “Where it will fall, who knows – this way or that way it blows”»³². This coping strategy signals a significant shift in the child's psychological landscape, marking the transition from passive victimhood to an attempt – however fragile – to exert imaginative control over her trauma.

During the summer of 1992 the family relocated to Podgora, a town on the Croatian coast. Initially hosted by *barba* Branko and *teta* Dalma³³ – acquaintances from previous family holidays

²⁹ «Lo vidi sorridere dei miei successi, sentii la sua mano posarsi sulla mia testa nei giorni peggiori», *Ibid.*, p. 30.

³⁰ «In piedi sull'autobus salutai con la mano quei volti della mia famiglia che mai più avrei rivisto», *Ibid.*

³¹ «Mio zio e mio padre fissavano un punto dell'asfalto per evitare di guardarci, per nascondere la loro paura. [...] Nella memoria mi impressi l'ultima foto dei loro volti, della nostra via, della nostra casa, delle nostre cose», *Ibid.*

³² «Il botto iniziale significava che era stata lanciata la granata, poi c'era il fischio angosciante dell'ordigno in volo. E nella mente mi canticchiavo: “Chissà dove cadrà, di qua o di là”», *Ibid.*, p. 59.

³³ In Dalmatian dialect, the term *barba* refers to either a paternal or maternal uncle, and serves as a respectful form of address for an elderly man from the community or an older acquaintance – typically accompanied by the use of the

– their stay is later transferred to a nearby refugee camp in Dalmatia. Within this provisional context, Mujčić seeks to restore a semblance of normalcy by attending a local Croatian school. This gesture is significant: for her education becomes a symbol of resistance and continuity, a way of «feeling normal again, of having a normal life again – doing homework, studying, and pretending that nothing had changed, that everything was just like [...] when we were really alive»³⁴. Yet this temporary re-stabilization is disrupted when the school principal intervenes, revoking her access on the grounds that, as a Bosnian Muslim, she is not a legitimate student: «You are not a student with Croatian citizenship, and you're not even a Catholic»³⁵. This moment underscores the intersection of institutional exclusion and national identity, themes which will become central in Mujčić's later literary explorations.

Through the help of “uncle” Branko's contacts, the family gains access to an international resettlement program, and is eventually relocated to northern Italy, settling in a small town in Val Camonica, in the province of Brescia. In this new context, Mujčić is once again granted access to formal education, completing her high school diploma and enrolling at the Università Cattolica del Sacro Cuore in Brescia. Reflecting upon this outcome she notes: «Ironic, isn't it?»³⁶, a remark which underscores the paradox of finding educational refuge in Catholic Italy, after having been excluded from a Croatian public school on the basis of her nationality and religious identity.

second-person plural pronoun as a form of politeness. A corresponding usage is found in the appellation *teta*, denoting an aunt or, more generally, an elderly woman. When a Bosnian speaker adopts these dialectal forms of address, they signal a high degree of familiarity and affection, often embedded within intimate or long-standing interpersonal relationships.

³⁴ «[...] tornare a sentirsi così normale, tornare ad avere una vita normale, fare i compiti, studiare e fare finta che non fosse cambiato niente, che tutto fosse come [...] quando eravamo davvero vivi», E. Mujčić, *Al di là del caos*, cit., p. 30.

³⁵ «[...] non sei un'alunna di cittadinanza croata e non sei nemmeno cattolica», *Ibid.*, p. 50.

³⁶ «Ironico, eh?», *Ibid.*, p. 51.

The Italian Season: The Age of Writing

Mujčić's initial encounter with Italy is marked by resistance and estrangement: «I spoke to almost no one for a year³⁷ and hated Italy – not in itself, but as something that was not Bosnia»³⁸. This experience of suspended temporality, emblematic of refugee life, evokes what Giorgio Agamben in *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (*Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*) defines as the “bare life”³⁹, and marks the liminal phase in which the author gradually distances herself from Bosnia and makes a conscious decision:

To dedicate myself to mastering Italian perfectly, even shedding my annoying Eastern accent; I felt my mother tongue was entirely expendable since it no longer served any purpose, and no one even knew what to call it anymore, given that the country I came from had fallen apart – along with the language, the memory and the sense of belonging⁴⁰.

This moment of linguistic rupture and realignment, along with the loss of «the memory and the sense of belonging», illustrates a central dynamic in Mujčić's work: the tension between loss and reinvention. The dissolution of her native land leads to a perceived obsolescence of her original language and identity, prompting a reconfiguration of self through the acquisition of a new linguistic and cultural framework. This decision to embrace Italian – both as

³⁷ The aspect of Mujčić's mutism has been explored in depth by Melita Richter and Sanja Kobilj Čuić, particularly in the context of post-war trauma and refugee narratives. See *The Trauma of the Yugoslav Dissolution*, cit.

³⁸ «Non parlai quasi con nessuno per un anno e odiai l'Italia non in sé, ma in quanto non Bosnia», E. MUJČIĆ, *Al di là del caos*, cit., p. 103.

³⁹ See G. AGAMBEN, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi Editore, Torino, 2005, pp. 11-13.

⁴⁰ «[...] di impegnarmi per imparare perfettamente l'italiano, liberandomi anche del mio fastidioso accento dell'est, pensai che fosse del tutto sacrificabile la mia lingua madre, visto che non serviva più a nulla e non si sapeva nemmeno più come chiamarla, dato che il Paese dal quale provenivo era andato a rotoli e assieme a esso, la lingua, la memoria, l'appartenenza», M. RICHTER, *Scritture Scrittrici Migranti*, cit., p. 81.

a means of integration and as a future medium of literary expression – marks the beginning of what could be termed her “season of writing”.

In the meantime, almost imperceptibly, life in Italy begins to take shape. The day of her graduation was the moment when she saw pride in her mother’s eyes, prompting her to reflect: «Maybe she too thought: “To hell with everything! We made it anyway!” [...] Then I thought of my father and uncle, and the thought hit me like a punch in the gut»⁴¹.

On the very night of her graduation, the author’s alter ego falls into depression: «Then I wasn’t alive for over a year»⁴², until «it was mainly my mother who made me realize that my problems were mental, not physical»⁴³. This realization initiates a course of psychotherapy, during which Mujčić returns to Srebrenica for the first time, on the tenth anniversary of the massacre. The relationship that begins to emerge between the author and her hometown is rooted in collective memory – that is, in a sense of belonging to a broader social framework, anchored within the familial sphere, as the Italian sociologist Martino Doni sees it⁴⁴. Her return home is subsequently shaped by a renewed anxiety tied to ethnic belonging: «I looked at the people on the bus and I could tell the Serbs from the Muslims, and I was afraid. It had been years since I had dealt with these differences»⁴⁵.

Since Srebrenica is now part of the Republika Srpska – the Serbian entity created by the Dayton Accords – the former Muslim majority lives in a state of constant existential precariousness,

⁴¹ «Forse pure lei ha pensato: “Fanculo tutto! Noi ci siamo lo stesso!” [...] Poi avevo pensato a mio padre e a mio zio e il pensiero mi ha colpita allo stomaco», E. Mujčić, *Al di là del caos*, cit., p. 81.

⁴² «[...] poi non sono stata viva per più di un anno», *Ibid.*, p. 79.

⁴³ «[...] fu soprattutto mia madre a farmi realizzare che i miei erano problemi mentali e non fisici», *Ibid.*, p. 83.

⁴⁴ Cfr. M. DONI, *La vita sociale dell’oblio. Trauma collettivo e costruzione simbolica*, in *La forza sociale della memoria, esperienze, culture, confini*, edited by M. Doni, L. Migliorati, Carocci editore, Roma, 2010, pp. 13-24.

⁴⁵ «[...] osservavo le persone sull’autobus e sapevo riconoscere i serbi dai musulmani e avevo paura. Erano anni che non avevo a che fare con queste differenze», E. Mujčić, *Al di là del caos*, cit., p. 91.

marked by isolation: «It was not advisable for Muslims to go out in the evening, as the conditions did not guarantee their safety»⁴⁶. There is no mention of justice for the massacre, even after the war has ended, leading the narrator to state: «The era in which I had hoped for intervention from the world had ended»⁴⁷. Within such a family framework, individual memory must confront traditions, cultural memory and memorial memory. It is within this last type – as Pierre Nora argues in his seminal theory of *lieux de mémoire*, explaining how monuments serve as tangible anchors of collective memory, especially when direct, lived memory is no longer available⁴⁸ – that individual and collective remembrance can merge, and reverence is expressed in front of its symbol:

It had been 10 years since my father, uncle and 8,000 other men had been massacred, deported, or who knows what else. [...] I had the images I had seen on television in my head, the nights spent calling everyone in Bosnia and asking if they knew anything about my father or uncle. [...] The green reflection on the marble of the Memorial was beautiful. Everything around it was peaceful, as if it were just nature, as if it were simply normality. I was trembling, but the tears didn't come, there were none; there was only an incurable sadness that couldn't manifest itself in any way⁴⁹.

Although the return brings «an incurable sadness», the new psychiatrist links the obsessive fear of death to the guilt of having survived the massacre, a phenomenon widely discussed in trau-

⁴⁶ «[...] la sera non era consigliabile per i musulmani uscire, le condizioni non erano tali da garantire la sicurezza», *Ibid.*, p. 99.

⁴⁷ «[...] era finita l'epoca in cui avevo sperato in un intervento del mondo», *Ibid.*

⁴⁸ P. NORA, *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, translated by Marc Roudebush, «Representations», 1989, 26, pp. 7-24: 12-13.

⁴⁹ «Erano passati dieci anni da quando mio padre, mio zio e altri 8.000 uomini erano stati massacrati, deportati o chissà cosa. [...] Avevo in testa le immagini viste in televisione, le serate passate a chiamare chiunque in Bosnia e chiedere se sapevano qualcosa del papà o dello zio. [...] Era bello il riflesso verde sul marmo del Memoriale. Era pacifico tutto intorno, come se fosse solo natura, come se fosse solo normalità. Tremavo ma le lacrime non uscivano, non ce n'erano; vi era soltanto una tristezza inguaribile che non sapeva manifestarsi in nessun modo», E. Mujčić, *Al di là del caos*, cit., pp. 90-91.

ma studies⁵⁰. Additionally, the persistent anxiety and distress are explained by the life stages which were skipped and not properly lived: «What would be right for you is to live the ages you have not lived. Why can't you be a teenager? Why can't you be a child? Just because you're twenty four years old?»⁵¹.

If, as Doni suggests, oblivion is a cultural process capable of harmonizing the lived present, a present upon which to build a shared system of identity, «not only because together we remember the values and bonds that identify us, but also because together we forget»⁵², documenting one's traumatic experience becomes an imperative, and the only way to preserve and pass on individual memory while simultaneously fulfilling collective memory. This also means opening the chest of writing, which will put the individual trauma and the belonging to a social framework and ethnicity into black and white, reclaiming the lost age – one that didn't exist – and recreating it along the fine line between fiction and fact.

The Function of Writing: to Heal and to Remember

«My writing did not arise from the richness of the worlds which merge within me [...] but rather from the rift between those two worlds, from that black hole which swallowed most of the nuances

⁵⁰ For a more in-depth examination of the subject, refer to the following authors and works: J. LEWIS HERMAN, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence. From Domestic Abuse to Political Terror*, Basic Books, New York, 1992; S. FELMAN, D. LAUB (eds.), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York-London, 1992; C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1996; D. LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000.

⁵¹ «Ciò che sarebbe giusto per te è vivere le età che non hai vissuto. Perché non puoi essere un adolescente? Perché non puoi essere una bambina? Solo perché hai 24 anni?», E. MUJČIĆ, *Al di là del caos*, cit., p. 105.

⁵² «[...] non soltanto perché insieme ricordiamo i valori e i vincoli che ci identificano, ma anche perché insieme dimentichiamo», M. DONI, *La vita sociale dell'oblio*, cit., p. 18.

I was unable to express»⁵³. These words best illustrate the identity entanglement and existential fragmentation at the origin of Elvira Mujčić's literary production. For her, writing functions as a technique to "stitch together" the past and present through use of the Italian language – a deliberate linguistic choice which serves both as a means of trauma mitigation, and as an opportunity for the construction of a new self: «I felt I had a great opportunity: to invent a new Elvira in a new language. I believe this is the foundation of my writing»⁵⁴.

From the outset, writing for Mujčić signifies the need to «produce evidence, a certificate of existence»⁵⁵ and to process trauma: «There had been a spatial and temporal rupture in my life, an open wound which I had the opportunity to mend through narration»⁵⁶. Her writing becomes a form of successful self-therapy, even if, as she admits, «it was not a complete recovery – probably because a full recovery is not possible»⁵⁷.

The author chooses the mode of faction⁵⁸ when writing about Srebrenica, precisely because this hybrid narrative form, which blends factual testimony with fictional techniques, allows her to navigate the complexity of trauma representation. Mujčić identifies

⁵³ «La mia scrittura non nacque nella ricchezza dei mondi che si amalgamano dentro di me [...] bensì nacque nella spaccatura tra questi due mondi, in quel buco nero che inghiottiva la maggior parte delle sfumature che non ero in grado di esprimere», M. RICHTER, *Scritture Scrittrici Migranti*, cit., p. 84.

⁵⁴ «[...] osjetila sam da imam odličnu priliku: da izmislim novu Elviru na novom jeziku, mislim da je to osnova mog pisanja», V. ŠĆEPANOVIĆ, *Elvira Mujčić, bosansko-italijanska književnica*, cit.

⁵⁵ «[...] produrre una prova, un certificato di esistenza», M. RICHTER, *Scritture Scrittrici Migranti*, cit., p. 84.

⁵⁶ «C'era stata un'interruzione spaziale e temporale nella mia vita, una ferita aperta che avevo la possibilità di rimarginare attraverso il racconto», *Ibid.*, p. 84.

⁵⁷ «[...] anche se non è stata una guarigione, probabilmente perché una guarigione definitiva non è possibile», *Ibid.*

⁵⁸ For a more in-depth examination of the subject, refer to the following authors and works: J.H. HELLMANN, *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1981; L. HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, London-New York, 1988; A. WHITEHEAD, *Trauma Fiction*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.

faction as a form particularly suited to achieving two interrelated aims: to recover memories suppressed by trauma and to perform a redemptive function. As Mujčić puts it, faction «restores places, memories and people through storytelling, and heals through the creative act»⁵⁹. This approach resonates with theoretical perspectives on trauma narrative, particularly Cathy Caruth's assertion that trauma is not simply located in the event itself, but in its repeated return through narrative, where it becomes accessible only belatedly and through indirect means⁶⁰. Positioned within a broader tradition of post-conflict and diasporic writing, faction offers a means of connecting personal testimony and collective memory. For example, Anne Whitehead's concept of trauma fiction proves relevant to Mujčić's narrative strategies, as a genre which exists between testimony and narrative invention: «Trauma fiction is a mode that negotiates the limits of representation, often combining factual elements with fictional structures in an effort to register the effects of traumatic experience»⁶¹.

Following *Al di là del caos*, *Consigli per essere un buon immigrato* and *Dieci prugne ai fascisti*, Elvira Mujčić further develops her engagement with memory and identity in her most recent novel, *La stagione che non c'era*. Written thirty years after the Srebrenica massacre, the novel revisits a formative moment in the author's early life: the Yugoslavia of 1990, a nation on the verge of disintegration, yet still marked by everyday routines and residual ideals. Through this return, Mujčić constructs a narrative which intertwines the imaginative world of childhood with the political and symbolic collapse of the Yugoslav project. The novel foregrounds the role of artistic imagination and storytelling in negotiating historical rupture, while thematically charting the erosion of innocence – understood both as a personal experience of maturation, and as a broader loss of collective idealism and identity.

⁵⁹ «[...] restituisce luoghi, memorie, persone attraverso il racconto e cura attraverso l'atto creativo», M. RICHTER, *Scritture Scrittrici Migranti*, cit., p. 86.

⁶⁰ C. CARUTH, *Unclaimed Experience*, cit., pp. 5-9.

⁶¹ A. WHITEHEAD, *Trauma Fiction*, cit., p. 5.

«On the other side of an impassable divide»: Recurring Narrative Motifs in Mujčić's Aesthetics of Childhood

The protagonists of *La stagione che non c'era* include Nene, a young artist preoccupied with the fear that nothing will remain of the world around him as it unravels; Merima, a mother and politically engaged activist who undertakes a quixotic struggle against the resurgence of nationalism; and Eliza, the author's fictional alter ego – an eight-year-old girl whose *naïveté* is matched by a stubborn desire to stop time and resist the inevitability of growing up. Particularly significant in this context is the character of Nene, who is modelled after Mujčić's own father. However, in the fictional universe this paternal figure is displaced: he becomes a neighbour who accompanies Eliza on a metaphorical and literal quest to find her biological father, an Albanian Montenegrin of Christian faith. This narrative technique not only blurs the boundaries between autobiographical memory and invention, it also underscores the complex intersections of identity, belonging and cultural plurality within the disintegrating Yugoslav landscape.

A comparative reading of *Al di là del caos* and *La stagione che non c'era* reveals a series of recurring motifs that are further developed in the latter, a more expansive novel centred on the theme of childhood reconstructed in retrospect. In *Al di là del caos*, the father is introduced as a figure who distances himself from both political and religious ideologies – a position the narrator admires and seeks to emulate: «My father had been right not to follow any party, and to laugh at my mother's excessive communist zeal. I wish I were like him, believing only in my own ideals, in literature and music»⁶². This line of thought is continued in *La stagione che non c'era*, where Nene similarly expresses scepticism in regards to political fervour: «“But look at you”, Nene took her hands, “you're still as fired up as when we were in first grade and swore to defend our

⁶² «Aveva avuto ragione mio padre a non seguire nessun partito e ridere dell'esagerata fede comunista di mia madre. Vorrei essere come lui, credere soltanto nei miei ideali, nella letteratura e nella musica», E. Mujčić, *Al di là del caos*, cit., p. 94.

dear and beloved homeland!”»⁶³. This same oath of allegiance⁶⁴ was already thematized in *Al di là del caos*, this time from the author’s own perspective as a child: «All of the first graders’ parents were present in the gym where the ceremony was held. [...] I didn’t want to make a mistake on that day, because it really mattered a lot to my mother»⁶⁵. The ideological continuity between the mother figures – both in the autobiographical and fictional registers – is embodied in Merima, for whom *Bratstvo i jedinstvo* (Brotherhood and Unity) is not merely a Yugoslav communist slogan, but a personal and existential imperative, as can be seen in this dialogue with Nene: «“Do you think we’ll ever believe again in that tired old talk? In brotherhood? In socialist equality? I mean, do you think it was ever real?” “I still believe in it, and for me it was real – and it still is”»⁶⁶.

⁶³ «“Ma guardati” Nene la prese per le mani, “sei ancora infervorata come quando in prima elementare giuravamo di difendere la nostra cara e amata patria!”», *Id.*, *La stagione che non c’era*, cit., p. 38.

⁶⁴ The Union of Pioneers of Yugoslavia (*Savez pionira Jugoslavije – SPJ*), informally known as “Tito’s Pioneers”, was a youth organisation for primary school children in Yugoslavia. It was established in 1942 by the Communist Party of Yugoslavia, and modelled on the Soviet pioneer organisations. New members were inducted in the first grade during a Republic Day ceremony, where they would take the “pioneer oath” and receive their uniform: a blue cap (the *titovka*) with a red star, a white shirt with a red neckerchief, and blue shorts. The last generation of pioneers was born in 1982. One of the earliest versions of the official pioneer oath in the Federal People’s Republic of Yugoslavia, in use until 1972, was comparatively modest: «I pledge before the pioneer flag and my fellow pioneers that I will study and live as a faithful son of my homeland – the Federal People’s Republic of Yugoslavia. I pledge to uphold the brotherhood and unity of our peoples, and the freedom of our homeland, won through the blood of its finest sons. For the homeland with Tito – forward!», in Wikipedia, <https://sh.wikipedia.org/wiki/Savez_pionira_Jugoslavije> (May 7, 2025).

⁶⁵ «Tutti i genitori dei primini erano presenti nella palestra dove si svolgeva la cerimonia. [...] Non volevo sfigurare, quel giorno, perché per la mamma era davvero importante», E. Mujčić, *Al di là del caos*, cit., p. 22.

⁶⁶ «“Tu pensi che torneremo ad avere fede in quei discorsi triti? Nella fratellanza? Nell’uguaglianza socialista? Voglio dire, secondo te era vero?” “Io ci credo ancora e per me era vero, è vero”», *Id.*, *La stagione che non c’era*, cit., p. 45.

Similarly, several recurring motifs can be identified in the two novels. Among them are the peace petitions that Elvira-Eliza collects for a school project with her friends; the emergence of neighbourhood patrols, which mark the onset of ethnic hostilities between Muslim and Serbian Bosnians at the outbreak of the war; and finally, the pervasive fear of the Other, which begins to insinuate itself into individual consciousness. This last motif is already present in the previously mentioned bus episode from *Al di là del caos*⁶⁷, and reappears in *La stagione che non c'era* in the following reflection: «“Yes, every day there’s a new article, book or interview which tells how Croats have killed Serbs, how Serbs have killed Muslims [...] Until yesterday no one thought twice about it – and now all of a sudden people are afraid of their wives, their husbands, their friends, or their neighbours”»⁶⁸.

Within this climate of generalized fear, the inciting incident which triggers the explosion of ethnic hatred – the murder of Muslim boys attempting to refuel at the Serbian border – is presented differently across the two works. In *Al di là del caos*, it appears merely as an ominous premonition of the violence to come. In *La stagione che non c'era*, however, it serves as a narrative and symbolic threshold: a definitive rupture which marks the end of a shared life and the onset of irreversible division. The passage constructs the moment with a rhythm of repetition and progression which emphasizes the inevitability of descent into violence and separation:

One step.

It ended when we were violently forced to belong to one side or the other.

Another step.

The murder of those three Muslim boys drew a line: us on this side, them on the other.

One more step.

⁶⁷ See note n. 45.

⁶⁸ «Sì, ogni giorno esce un articolo, un libro, un'intervista che racconta come i croati hanno ucciso i serbi, come i serbi hanno ucciso i musulmani [...] Fino a ieri non si ponevano la questione e oggi all'improvviso hanno paura della moglie, del marito, degli amici o dei vicini», E. MUJČIĆ, *La stagione che non c'era*, cit., p. 92.

There's no going back now; from this point forward we'll be killed for being on the wrong side of the line.

One last step.

The end is having to exist on the other side of an impassable divide⁶⁹.

This passage functions as both a personal reckoning and a broader metaphor for the collapse of coexistence. The line invoked is not only geographic or political, but existential – a demarcation of loss, fear and irrevocable othering that will come afterwards.

Conclusion

Elvira Mujčić's literary work exemplifies a sustained negotiation between the factual and the imagined, the autobiographical and the fictional. By adopting the hybrid form of *faction*, she constructs a narrative space in which historical trauma can be re-processed through literary means. The choice of Italian as her literary language is central to this dynamic: it does not merely reflect linguistic assimilation, but functions as an instrument of self-reinvention. Writing in Italian allows Mujčić to position herself at a narrative threshold – between rupture and recovery, exile and re-rooting – where testimony and imagination coalesce.

The comparative reading of *Al di là del caos* and *La stagione che non c'era* reveals a circular narrative logic: while the former begins at the moment of rupture, the latter reconstructs the time which preceded it, offering a retrospective elaboration of lost childhood and fractured identity. Across both texts, recurring motifs – such as absence, memory and the symbolic “line” of division – are reconfigured in light of shifting temporal, emotional and cultural contexts. In doing so, Mujčić not only revisits trauma but narratively reclaims it, transforming loss into a space of creative renewal.

⁶⁹ «Un passo. È finita quando ci costringono con la violenza a dover appartenere all'una o all'altra parte. Un altro passo. L'uccisione di questi tre ragazzi musulmani ha tracciato una linea: noi di qua, loro di là. Un passo ancora. Non si può più tornare indietro, d'ora in poi saremo uccisi perché stiamo al di là di una linea. Un passo in più. La fine è dover stare al di là di una linea invalicabile», *Ibid.*, p. 238.

Her poetics of childhood is inseparable from a broader reflection on identity and cultural belonging. By anchoring her narratives in both individual and collective memory, Mujčić's work resists the erasure implicit in displacement. Instead, it asserts the necessity of narrating from the margins as a form of survival and cultural inscription. Ultimately, her literature demonstrates how the convergence of memory, fiction and language can facilitate not just the preservation of the past, but the imaginative construction of a future self. Like Janus, the two-faced Roman god, Elvira Mujčić looks simultaneously at what has been and what is yet to come – acknowledging and embracing both.

Il romanzo *Trieste* di Daša Drndić e il problema della globalizzazione della memoria

Natka Badurina¹
Università di Udine

Le identità fluide e l'autorità della narratrice

Il procedimento narrativo utilizzato nel romanzo *Trieste* di Daša Drndić² contiene due movimenti apparentemente opposti: da una parte, la narrazione polifonica e frammentaria introduce numerosi personaggi con identità incerte, multiple e fluide; dall'altra, tutto il tessuto narrativo è dominato da un'imponente voce dell'autrice implicita³, la cui identità certa e inequivocabile è fondamentale per il suo atto di accusa verso l'oblio storico delle persecuzioni razziali.

La fluidità identitaria è suggerita anche dal particolare uso di voci narranti. Daša Drndić accosta il tono freddo, distanziato e ben

¹ Il presente contributo è frutto di ricerche svolte nell'ambito del progetto dell'Istituto di etnologia e folclore di Zagabria (IEF) intitolato *Normality and Discomfort: Folkloristic and Interdisciplinary Approaches* (NORMANEL) e finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU.

² D. DRNDIĆ, *Trieste. Un romanzo documentario*, traduzione di Lj. Avirović, Bompiani, Milano, 2020³ (la prima edizione italiana è del 2015). Titolo originale: *Sonnenschein. Dokumentarni roman*, Fraktura, Zagreb, 2007. La scrittrice Daša Drndić (1946-2018) è stata un'importante voce contro i revisionismi storici nel panorama della letteratura croata e post-jugoslava.

³ Per il concetto di "autore implicito" e la sua applicazione ai testi di Daša Drndić si veda: M. LEVANAT-PERIČIĆ, *Kanonske biografije i autobiografski kanon Daše Drndić*, «*Fluminensia*», 2020, 32, I, pp. 72-94: 84.

documentato di una narratrice eterodiegetica al discorso diretto e indiretto libero di personaggi veri e fittizi, e agli appassionati interventi di quella che il lettore percepisce come voce dell'autrice stessa. L'effetto polifonico risulta dalla sovrapposizione di questi livelli discorsivi. Per esempio, attraverso la voce della protagonista, l'ebrea goriziana Haya Tedeschi (personaggio fittizio, anche se basato su alcune fonti biografiche) che, ormai vecchia, cerca di ricordare il suo amore giovanile con il criminale nazista Kurt Franz (basato sul personaggio storico), si fa sentire anche la voce ironica e sarcastica dell'autrice che la accusa di complicità e di immoralità. Hans, il figlio di Haya e Kurt, che da neonato fu rapito nell'ambito del progetto nazista *Lebensborn* e dato in adozione a una famiglia tedesca, verso la fine del romanzo assume la posizione del narratore e parla, quasi in coro, a nome di tutta una generazione di figli che esamina il proprio coinvolgimento con il nazismo. Esplicite affermazioni che suggeriscono il primato della storia sul narratore come funzione e come persona («*Una storia è una storia*, dice Bruno Baar. *Può essere di tutti*»⁴) hanno spesso portato i critici a utilizzare nelle loro analisi strumenti narratologici⁵ e a concludere che in questo romanzo, come pure in altri lavori dell'autrice, il tessuto narrativo appare labile e frammentario, ovvero tipicamente postmoderno.

Dall'altro lato, le interpretazioni del romanzo che, invece delle tecniche narrative, si focalizzano sui suoi aspetti tematici, politici e filosofici, parlano meno della polifonia e più della dominazione di un'unica e autoritaria voce dell'autrice che, accusando tutta l'Europa di oblio e indifferenza, si sente come una "sacerdotessa letteraria" e assume il ruolo di *magistra vitae*⁶. Lo stesso personaggio

⁴ D. DRNDIĆ, *Trieste*, cit., p. 32.

⁵ Si veda il blocco tematico dedicato all'autrice sulla rivista «Fluminensia», 2020, 32, I, in particolare i contributi di Z. BOŽIĆ-BLANUŠA, *Svjedočanstvo i bliskost*. Sonnenschein *Daše Drndić*, pp. 53-71; M. LEVANAT-PERIČIĆ, *Kanonske biografije*, cit.; I. ŽUŽUL, *Format bez formata*. Čitateljsko iskustvo oslabljenih pripovjednih nadležnosti u romanu Leica Format, pp. 95-114; I. KOSMOS, *Politika književnosti i narativna konstrukcija prošlosti u romanu Totenwande Daše Drndić*, pp. 115-137.

⁶ M. LEVANAT-PERIČIĆ, *Kanonske biografije*, cit., p. 87. Si veda anche: V. BERONJA,

di Haya Tedeschi porta con sé questa ambivalenza: da una parte, è immersa fra ritagli di giornali, carte geografiche, vecchie fotografie e altri resti del passato che non la aiutano a trovare una risposta alla domanda sulla propria identità e responsabilità; dall'altra, è l'esempio negativo centrale del romanzo e oggetto di accusa da parte dell'istanza narrativa dominante. Metaforicamente parlando, Haya sta seduta sul banco degli imputati, e di conseguenza deve assumere una qualche identità, magari fittizia, ma abbastanza definita da poter supportare l'esame morale. Dal punto di vista della prassi postcoloniale, la stessa desoggettivazione può essere vista come un atto di violenza verso il soggetto che vuole uscire dallo stato di subalternità⁷. Tale violenza avviene quando si tratta di un soggetto che desidera ricordare il proprio passato⁸, ma anche quando si tratta di un soggetto che deve esaminare la propria coscienza perché è sotto accusa per qualcosa che ha commesso. È comunque chiaro che, affrontando il tema della responsabilità, il romanzo di Daša Drndić abbandona la "morte dell'autore", la desoggettivazione e la sottomissione del parlante al linguaggio, per poter svolgere il compito che si è posto: un confronto individuale e collettivo con il passato.

Il rapporto con la storia e la memoria

Il sottotitolo di *Trieste* è *Un romanzo documentario* ed esso si serve abbondantemente di materiale archivistico e storiografico,

Shards of broken glass: Daša Drndić's archival poetics, «Fluminensia», 2020, 32, I, pp. 11-37; S. VERVAET, *Holocaust, War and Transnational Memory. Testimony from Yugoslav and Post-Yugoslav Literature*, Routledge, London, 2018, pp. 129-135; N. BADURINA, *Kraj povijesti i hrvatski novopovijesni roman*, «Slavica tergestina», 2012, 14, pp. 8-37.

⁷ V. BITI, *Teorija i postkolonijalno stanje*, in *Prošla sadašnjost. Znakovi povijesti u Hrvatskoj*, a cura di V. Biti, N. Ivić, Naklada MD, Zagreb, 2003, pp. 446-488.

⁸ ID., *Historia magistra vitae. Ivan Aralica i egzemplarna pri/povijest*, in *Čovjek/prostor/vrijeme*, a cura di Ž. Benčić, D. Fališevac, Disput, Zagreb, 2006, pp. 389-406, si veda in particolare p. 397.

inserendo all'interno della narrazione fotografie, spartiti, alberi genealogici, voci d'enciclopedia e altro. Questi documenti sono utilizzati in maniera simile a quella che Danilo Kiš aveva introdotto nella letteratura jugoslava negli anni settanta, ovvero senza alcuna garanzia della loro veridicità. Documenti veri sono modificati con elementi finzionali e mescolati a documenti inventati. La tecnica del montaggio e la creazione di collage nel lavoro di Daša Drndić mette in questione l'oggettività dei fatti, la capacità dei documenti di corroborarli, sostituendo la fiducia nelle prove con l'interesse per il modo in cui sono state costruite⁹. Ciò riflette un particolare rapporto verso la storiografia ufficiale, la cui competenza esclusiva a interpretare i dati d'archivio viene messa in questione in un atto di ribellione, di "disubbidienza civile" della scrittrice¹⁰.

Il romanzo contiene numerosi riferimenti a poeti e filosofi (Michelstaedter, Heidegger, Wittgenstein) il cui tratto comune è la riflessione sui limiti del linguaggio. Essi sono spesso evocati come "complici" da Haya che, acquistando lentamente in tarda età la consapevolezza della propria storia, ripudia la tradizione logocentrica occidentale che non è stata in grado di guidare l'umanità ad affrontare le proprie colpe. Nell'arte e nella filosofia Haya cerca «i motivi della propria rabbia nei confronti della lingua» e vuole ritrovare una non-identità pre-linguistica, la quale è comunque irraggiungibile perché accessibile unicamente attraverso il linguaggio:

Per molti anni dopo la guerra, e fino a poco tempo fa, Haya Tedeschi ha letto ogni genere di testi, pure quelli di Michelstaedter, ha

⁹ La letteratura documentaria, secondo Milka Car, si manifesta in due tipologie principali: da una parte, quella che utilizza il documento per ottenere l'effetto di autenticità, e dall'altra, quella che se ne serve per riflettere sui labili confini tra realtà e finzione. I romanzi di Daša Drndić sono un tipico esempio di questa seconda tipologia. Inoltre, Car ricorda che è stato proprio il romanzo *Sonnenschein* a introdurre nel 2007 il termine "romanzo documentario" nella letteratura croata. M. CAR, *Uvod u dokumentarnu književnost*, Leykam International, Zagreb, 2016, pp. 144-148.

¹⁰ K. KOBOLT, *Književnost sećanja Daše Drndić ili dijagnostika predela sećanja na Balkanu*, «ProFemina», 2007-2008, 46-50, pp. 142-149: 143.

letto opere di Heidegger e di Wittgenstein, ha studiato i quadri di Kokoschka, Kirchner e Heckel, cercando in essi i motivi della propria rabbia nei confronti della lingua, la conferma del senso di ripugnanza che prova nei confronti della tradizione logocentrica europea, dimostratasi profondamente vacua, sempre che la vacuità possa dirsi profonda, e cercando in esse, in quelle opere, le complici per una campagna contro la lingua, perché da una simile resa dei conti, dolorosa quanto sterile, e durata anni, lei ne è uscita perdente, questo le è chiaro, e consapevole che il suo odio verso la lingua si sta risolvendo in uno scisma simile a una ferita aperta, nel cui cuore vortica un silenzio terrificante, una morte riformulata. La vita è una delusione per coloro che procedono in modo retorico, per gli scienziati e i mercanti, per gli insegnanti, i preti e i profeti, dice Michelstaedter, e Haya è d'accordo con lui, e si domanda come ritrovare ciò che si è perso nel corso della vita, ciò che è scomparso, ciò che forse non è mai stato, il *nulla* che comincia a ragionare e dice a se stesso, *possiedo un mio essere interiore che non conosco*. Quando lo spirito non trova più in alcun luogo la propria identità, quando ogni continuità e ogni valore spariscono nei fenomeni esterni, esso va in cerca di un'unica identità sopravvissuta, della *fonte* di tutti i valori. Se l'esperienza degli eventi storici è essenzialmente esperienza di sé, possedere se stessi significa possedere ogni cosa, dice Michelstaedter, e Haya è d'accordo con lui. Ma la coscienza di sé è una chimera, irraggiungibile e irrealizzabile. La conoscenza di sé conduce all'autodistruzione¹¹.

Questa linea di pensiero avvicina la protagonista al concetto di "indicibile", elaborato dagli studi del discorso traumatico¹², nei quali il trauma vissuto rappresenta la crisi della testimonianza stessa perché colui che ha vissuto l'evento traumatico non può parlare; di conseguenza, l'Olocausto diventa un evento senza testimoni¹³.

¹¹ D. DRNDIĆ, *Trieste*, cit., pp. 136-137.

¹² Anche se questi studi non sono direttamente citati nel romanzo, le loro idee sono chiaramente riconoscibili. Mi riferisco in particolare a C. CARUTH, *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1996; S. FELMAN, *The Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge-London, 2002; G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

¹³ «L'aporia di Auschwitz è, infatti, la stessa aporia della conoscenza storica: la

La teoria del discorso traumatico si fonda sulla psicanalisi (la quale studia il legame tra il trauma e il linguaggio e, nel caso dell'impossibilità dell'elaborazione linguistica, esamina il fenomeno in cui l'evento traumatico è rivissuto all'infinito tramite gesti, immagini e suoni senza parole, ovvero l'*acting out*) e, inoltre, sulla decostruzione. Quest'ultima, in particolare nei lavori di Paul de Man, ci riporta alla questione della desoggettivizzazione¹⁴, collegabile, anche se a un livello più semiotico che retorico, all'idea del soggetto come prodotto del discorso, e del testo come luogo di perdita del sé, elaborata da Roland Barthes¹⁵. Il concetto di "stato medio" di Barthes è stato ripreso nel campo degli studi sul discorso traumatico da Hayden White e sviluppato in una tesi estrema e provocatoria. White parte dal fatto che le lingue moderne non conoscono il modo verbale dello stato medio, il quale sarebbe ottimale per l'espressione del trauma. Ne deduce che non solo non esiste un modo per dire il trauma, ma, quasi al contrario, e in linea con le sue idee sulla retoricità del linguaggio storiografico, non esiste *un unico* modo per dirlo. In altre parole, per esprimere il vissuto traumatico sono a disposizione tutti i possibili generi del discorso¹⁶. È stato questo il senso di libertà che ha ispirato Drndić mentre scriveva di Haya, nauseata dal linguaggio, ma immersa nei documenti scritti?

Le tesi di White sono state lungamente dibattute. Esse sono certamente servite alla storiografia per sviluppare una maggiore consapevolezza del proprio rapporto con il linguaggio e delle modalità retoriche che subentrano nell'interpretazione degli eventi passati. Nonostante questo, sembra che oggi le due "scuole" siano rimaste

non-coincidenza fra fatti e verità, fra costatazione e comprensione», G. AGAMBEN, *Quel che resta*, cit., p. 8.

¹⁴ P. DE MAN, *The Rethoric of Romanticism*, Columbia, New York, 1984; mi riferisco al capitolo *Autobiography as De-Facement*, pp. 67-81.

¹⁵ R. BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi Editore, Torino, 1988; si vedano i capitoli: *La morte dell'autore*, pp. 51-56 e *Scrivere, un verbo intransitivo?*, pp. 13-20.

¹⁶ H. WHITE, *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1999.

ferme sulle loro posizioni¹⁷: la teoria del trauma insiste sull'impossibilità di dire la verità sull'orrore e la storiografia sulla necessità di documentare e conoscere la verità – anzi, sul pericolo rappresentato dalla sacralizzazione dell'indicibile¹⁸. Proprio una storica, Anna Foa, nella sua recensione del romanzo di Daša Drndić, ha messo in risalto le incongruenze della trama rispetto alla probabilità storica e il pericolo che tale narrativizzazione e creazione di “favole” influisca negativamente sulla memoria dell'Olocausto¹⁹.

Drndić quindi rigetta le regole metodologiche riguardanti l'uso del materiale archivistico e utilizza la narrazione letteraria per ottenere ciò che non la soddisfa nel discorso storiografico. Questa insoddisfazione riguarda soprattutto il fatto che nonostante gli importanti risultati della storiografia, dell'etica e della scienza e prassi giuridica, la memoria dei crimini nazisti non è stata adeguatamente elaborata e non è abbastanza presente nella consapevolezza dei cittadini europei di oggi. Il tema ricorrente di Drndić è l'indifferenza. A questo proposito è utile ricordare gli studi di Guri Schwarz sull'uso recente del concetto di “indifferenza”. Questi studi si basano soprattutto sugli esempi tratti dalla memoria italiana dell'Olocausto, ma in linea di massima sono applicabili alla memoria europea in generale. Schwarz dimostra come il concetto di “indifferenza” nell'uso odierno sia legato a una visione apolitica e post-ideologica del passato, a una certa rinuncia alla comprensione storica, sostituita dal senso di superiorità morale e dall'impossibilità di agire²⁰. Nella sua accusa morale Drndić è vicina a ciò che successivamente Micha-

¹⁷ Per un recente riassunto dei dibattiti, impegnato nella difesa delle posizioni di White, si veda N. Ivić, *Gradanski rat riječi. Književnost i povijest*, Mizantrop, Zagreb, 2021.

¹⁸ V. PISANTY, *Abusi di memoria. Negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*, Mondadori, Milano, 2012; W. BUSCH, *Testimonianza, trauma e memoria*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di E. Agazzi, V. Fortunati, Meltemi, Roma, 2007, pp. 547-564.

¹⁹ A. FOA, *Una commistione inquietante*, «Moked», 23 gennaio 2015, <<https://moked.it/blog/2015/01/23/una-commistione-inquietante/>> (9 maggio 2025).

²⁰ G. SCHWARZ, *Un antirazzismo commemorativo. La Shoah, i migranti e i demoni dell'analogia*, «Italia contemporanea», 2021, 297, pp. 145-179.

el Rothberg ha definito con il termine di “soggetti implicati”, che suggerisce, diversamente dalle categorie finora in uso negli studi sull’Olocausto, ovvero quelle dei perpetratori, delle vittime e degli osservatori (*bystanders*), che l’implicazione nei crimini è considerata come assoluta e comprendente ciascuno di noi, in quanto parte della società che beneficia del proprio passato criminale. L’autrice non rifugge da modi provocatori e a volte scioccanti per risvegliare il proprio pubblico di lettori, con il rischio di paralizzarli e, contrariamente all’intenzione iniziale, renderli incapaci di intervenire nella memoria collettiva²¹.

Per la presente analisi è di particolare importanza il fatto che, nel descrivere l’amplissima rete di implicazioni nel crimine, l’autrice si allontana dall’area in cui si svolge l’intreccio del romanzo (Gorizia e Trieste, Alto Adriatico) e parla di tutti i campi nazisti e dell’Olocausto in generale. A metà romanzo inserisce 50 pagine con un fitto elenco di nomi, introdotti da una didascalia piuttosto imprecisa dal punto di vista storico: «I nomi dei circa 9000 ebrei deportati dall’Italia, oppure uccisi in Italia e nei Paesi che l’Italia ha occupato tra il 1943 e il 1945»²². In questo modo la narrazione passa dalla storia locale a un’idea globale e universale dell’Olocausto. Ciò non è raro²³, e neanche sbagliato in sé, ma comporta una

²¹ S. VERVAET, *Holocaust*, cit., p. 132.

²² D. DRNDIĆ, *Trieste*, cit., p. 166. A proposito di questo elenco, e sulle tracce di Eelco Runia, Vlad Beronja (*Shards*, cit., p. 21) parla di un procedimento metonimico: invece di una memoria metaforica che rappresenta l’evento attraverso l’utilizzo di qualcos’altro, il procedimento metonimico inserisce nella narrazione il fatto stesso, la sua pura presenza, il suo sublime negativo, distruttivo e tragico, che testimonia per se stesso.

²³ A. ASSMANN, *The Holocaust – a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community*, in *Memory in a Global Age. Discourses, practices and trajectories*, a cura di A. Assmann, S. Conrad, Palgrave Macmillan, London, 2010, pp. 97-118. Tra i sostenitori dell’interpretazione dell’Olocausto in chiave del consenso globale sui diritti umani e della lotta contro le discriminazioni c’erano Daniel Levy, Nathan Sznajder, Jeffrey C. Alexander e la stessa organizzazione IHRA (International Holocaust Remembrance Alliance). Aleida Assmann invece avverte degli aspetti negativi di questa operazione memorialistica. Tra questi, oggi presenti ancor più che ai tempi in cui Assmann scriveva il suo articolo, segnalo

certa uniformità della rappresentazione dell'Olocausto, e scarsa attenzione alle sue specificità e complessità locali. In questo caso tali specificità riguardano proprio il campo della Risiera di San Sabba, che sta al centro della trama del romanzo di Drndić e che probabilmente è stato decisivo nella scelta del titolo delle versioni italiana e inglese (*Trieste*).

La difficile memoria della Risiera di San Sabba

Il campo di concentramento della Risiera di San Sabba fu istituito nel 1943 dai nazisti nell'ex stabilimento per la pilatura del riso situato nella periferia di Trieste. Trieste fu il centro della Zona d'operazione del Litorale Adriatico, istituita subito dopo la capitolazione dell'Italia e gestita direttamente dal *Reich*. La Zona era considerata di particolare interesse strategico, militare e politico. Per la sua importanza militare era decisiva la vicinanza delle aree slovene e croate nelle quali agiva il movimento partigiano. Il campo della Risiera aveva due obiettivi principali: la persecuzione degli ebrei, per i quali era prevalentemente un luogo di transito verso i campi di sterminio in Germania e Polonia occupata dai nazisti, e la persecuzione degli antifascisti italiani, sloveni e croati, ovvero dei partigiani e civili rastrellati o arrestati in città, nei suoi dintorni e in tutto il territorio della Zona. Questa seconda categoria di internati fu in prevalenza uccisa nella Risiera, e per questo scopo al suo interno venne costruito il forno crematorio. Il movimento partigiano era composto da vari raggruppamenti, ma prevaleva la parte sloveno-croata, dominata dal partito comunista e filo-jugoslavo²⁴. La

soprattutto l'omogeneizzazione della memoria, la perdita delle specificità locali, l'uso della narrazione globale per celare le responsabilità locali (*screen memory*) e infine lo svuotamento del significato della memoria storica dell'Olocausto, che come "significante flottante" diventa manipolabile politicamente (paragoni inadeguati, uso improprio per scopi di propaganda) ed eticamente (*pop holocaust*).

²⁴ G. FOGAR, *L'occupazione nazista del Litorale Adriatico e lo sterminio della Risiera*, in *San Sabba. Istruttoria e processo per il lager della Risiera*, a cura di A. Scapelli, ANED-Lint, Trieste, 1995 (prima edizione 1988), I, pp. 3-138; E. COLLOTTI,

borghesia triestina, spaventata dalla possibilità di una dominazione “slavo-comunista” (la propaganda nazista poteva contare sulla tradizione dell’antislavismo coltivata nei decenni precedenti dal fascismo di confine), collaborò attivamente con i nazisti²⁵. L’orientamento della popolazione e la disposizione delle forze in conflitto, in una certa misura, preannunciavano quelle della guerra fredda: davanti al pericolo comunista, i gruppi anticomunisti si univano, mettendo da parte la lotta antifascista e antinazista. Questo orientamento trova una sua naturale continuazione alla fine della guerra, quando Trieste venne a trovarsi nella parte occidentale della cortina di ferro, e fu prima amministrata da un governo alleato e poi, nel 1954, riannessa all’Italia. Nel nuovo ordine mondiale, e all’interno del blocco occidentale, il ricordo delle vittime partigiane, prevalentemente slave e in maggioranza comuniste, suscitava disagio. Gli alleati prima, e l’Italia dopo, non erano interessati a compiere indagini sulle responsabilità per i crimini e sul collaborazionismo. La Risiera divenne, da una parte, un ricordo sgradevole e rimosso, dall’altra l’oggetto di una memoria militante fra ex detenuti e famiglie delle vittime²⁶. Dato che era comunque impossibile cancellarne la memoria, essa col tempo si istituzionalizzò, e nel 1965 venne

Le stragi di San Sabba trent’anni dopo. Il processo dimezzato, in *San Sabba*, cit., pp. 139-148; E. COLLOTTI, *La sentenza giudicata*, in *San Sabba*, cit., pp. 229-234; T. MATTA, *Il lager di San Sabba. Dall’occupazione nazista al processo di Trieste*, Beit-IRSML, Trieste, 2012; C. BECCATTINI, *La memoria dei campi. La Risiera di San Sabba, Fossoli, Natzweiler-Struthof, Drancy*, La Giuntina, Firenze, 2022.

²⁵ G. FOGAR, *L’occupazione*, cit., p. 31.

²⁶ T. MATTA, *Il lager*, cit., p. 42. Un interessante prodotto letterario di questa contromemoria è il dramma documentario intitolato *Rižarna* (il nome sloveno per la Risiera), eseguito sulla scena del Teatro nazionale sloveno di Trieste nella stagione 1974-1975. Gli autori Filibert Benedetič e Miroslav Košuta si sono serviti del materiale raccolto dal ricercatore Albin Bubnič. Il dramma è plurilingue e parla di tutti i gruppi di vittime. La sofferenza nel campo è rappresentata con elementi brechtiani. Nella trama è presente il tema del collaborazionismo e dell’implicazione della popolazione triestina con l’occupante tedesco, come pure la sterilità dell’azione giudiziaria nella persecuzione dei colpevoli. Si veda: N. BADURINA, *Dokumentarni teatar i borba za pamćenje: Rižarna Filiberta Benedetiča i Miroslava Košute u Trstu 1975.*, «Dani hvarškoga kazališta», 2024, 50, I, pp. 373-399.

proclamata monumento nazionale. In parallelo, gradualmente, da questa memoria ufficiale fu rimossa la memoria delle vittime comuniste²⁷.

Ai tempi della proclamazione del monumento e della costruzione del museo c'era ancora la consapevolezza che la maggior parte delle vittime uccise nella Risiera aveva preso parte al movimento di Resistenza. In linea con ciò, il complesso memoriale portò inizialmente il nome di Museo della Resistenza, anche se l'interpretazione dominante cercava di sottacere l'appartenenza nazionale e l'orientamento politico della maggior parte delle vittime²⁸. Successivamente avvenne un'ulteriore trasformazione della memoria della Risiera: lo spostamento del focus dalle vittime della persecuzione politica a quelle della persecuzione razziale. Questa modulazione iniziò con il processo giuridico del 1976 nel quale, per una serie di motivazioni giuridico-politiche, si decise di condannare solo i responsabili dei crimini commessi contro le cosiddette "vittime innocenti" e di escludere i crimini commessi ai danni delle "vittime non innocenti", ovvero i membri della Resistenza, considerati parte belligerante. Questo spostamento di focus avrà un'ulteriore conferma dopo gli anni novanta, quando la memoria della Risiera comincia ad inserirsi nelle politiche europee della memoria dell'Olocausto²⁹, si adatta a esse, e – in altre parole – si globalizza. Si può dire che la memoria della Risiera si svuota della sua particolarità storica e locale, e che si serve della narrazione globale come di una memoria-schermo (*screen memory*), la quale le permette di continuare a rimuovere i temi delle responsabilità locali e del collaborazionismo.

Diversi scrittori hanno cercato di affrontare la questione della memoria rimossa della Risiera. Un esempio illustrativo è offerto dal romanzo *Non luogo a procedere* (2015) di Claudio Magris, il quale, similmente a Daša Drndić, assume un atteggiamento di denuncia,

²⁷ S. C. KNITTEL, *The Historical Uncanny. Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory*, Fordham University Press, New York, 2015, p. 194.

²⁸ *Ibid.*, p. 188.

²⁹ C. BECCATTINI, *La memoria dei campi*, cit., p. 110.

di resa dei conti con la storia e la memoria, di atto di giustizia verso le vittime, e di intervento politico. Sfortunatamente, come ho cercato di spiegare altrove³⁰, il romanzo di Magris si perde in un vacuo cosmopolitismo della memoria multidirezionale³¹, non riuscendo a offrire nessuna nuova visione della storia locale che non sia quella auto-assoluzionista della borghesia triestina, collaudata ancora nel 1951 da Pier Antonio Quarantotti Gambini con la sua opera memorialistica *Primavera a Trieste*.

In maniera paragonabile a quella di Magris, il romanzo di Daša Drndić abbina una struttura frammentaria e polifonica a un atteggiamento autoriale compatto, pieno di indignazione, con il dichiarato intento di influire sulla memoria collettiva per mettere sotto accusa i colpevoli di collaborazionismo e di indifferenza. Il romanzo di Drndić, rispetto a quello di Magris, parla in maggior misura del movimento locale di Resistenza, ma, nonostante ciò, è anch'esso concentrato sulle vittime, e tra queste primariamente su quelle della persecuzione razziale. Per costruire il suo racconto sulle vittime del nazismo la scrittrice ha ampliato il suo focus da una storia locale, introdotta all'inizio, alla storia tedesca ed europea verso la fine. L'elenco che spezza il romanzo non è l'elenco delle vittime della Risiera di San Sabba (che esiste, è stato compilato dal ricercatore e giornalista Albin Bubnič, e pubblicato nel 1965), ma l'elenco degli ebrei deportati dall'Italia e dalle zone che essa aveva occupato prima del 1943. Drndić, nel corso del romanzo, afferma ripetutamente che il processo per la Risiera ha portato a un risultato insoddisfacente, ma lo attribuisce solo allo scarso numero di criminali nazisti accusati³². Il vero motivo del fallimento del processo per la

³⁰ Cfr. N. BADURINA, *Strah od pamćenja. Književnost i sjeverni Jadrani na ruševinama dvadesetog stoljeća*, Disput, Zagreb, 2023, pp. 158-175.

³¹ M. ROTHBERG, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonisation*, Stanford University Press, Stanford (California), 2009. L'idea di Rothberg è quella di un superamento delle rivalità fra le varie memorie, ma nel romanzo di Magris è ridotta a un accostamento ossessivo di storie di discriminazioni provenienti da tutto il mondo.

³² D. DRNDIĆ, *Trieste*, cit., pp. 288-289.

Risiera – fallimento giuridico, ma anche etico e storico – sta invece nel fatto di aver rinunciato in anticipo a punire anche i responsabili dei crimini commessi contro le vittime “non innocenti”. Con la sua scelta di interessarsi solo delle vittime della persecuzione razziale, Drndić in verità acquisisce una posizione simile a quella assunta dai giudici nel 1976. La sua ossessione per i “soggetti implicati”, che generalizza le colpe estendendole a tutto il mondo occidentale, dimostra le difficoltà dell’applicazione del concetto di Rothberg, che può risultare troppo astratto e paralizzante. Le “vittime non innocenti”, escluse dal processo, ma rimaste ai margini anche del romanzo di Drndić scritto nel 2007, erano coloro che durante la Seconda guerra mondiale avevano fatto proprio quello che l’autoritaria voce della narratrice chiede al genere umano: avevano rifiutato il ruolo di “soggetti implicati” e agito contro il nazismo, optando, in molti casi, anche per il comunismo. Ignorandoli, l’enorme passione investita dall’autrice a risvegliare le coscienze europee si perde in un discorso generico, facilmente riconoscibile dai lettori internazionali³³, ma inefficace nel confronto con la difficile memoria della Risiera.

Il “romanzo documentario” e le sue aporie

Negli studi letterari è facile percepire una certa diffidenza verso approcci estrinseci, a prescindere che si tratti di uso della biografia dell’autore/autrice nell’analisi del testo letterario, della valutazione di principi politici o etici che si possono dedurre dal testo, dei paragoni degli eventi narrati con i risultati delle ricerche storiche, oppure dell’individuazione di elementi di memoria collettiva nel testo. Ciò è ancora meno gradito nel caso della letteratura postmoderna, la quale con grande libertà e autoconsapevolezza presenta la propria storia come solo una tra le tante possibili. Eppure, come afferma Astrid Erll, è troppo facile considerare tutto il contenuto

³³ *Trieste* ha vinto il premio dei lettori dell’«Independent».

della prosa narrativa, soprattutto quella che parla del passato, come pura finzione. Le opere letterarie che parlano del passato sono viste allo stesso momento sia come letteratura che come una specie di referente della realtà. Questa referenza non punta però sui 'crudi' eventi che precedono qualsiasi elaborazione narrativa, come avviene per i testi storiografici, ma su elementi della memoria culturale, «quindi sulla "realtà" che è già profondamente condensata a livello simbolico, strutturata in forme narrative e trasformata in linea con le regole dei generi narrativi. Quando leggiamo la letteratura come testo collettivo, quello che è in gioco è la "verità" secondo la memoria. I testi collettivi devono adattarsi, essere in grado di entrare in risonanza con i significati offerti dalla cultura della memoria, con i suoi schemi (narrativi), con le immagini già esistenti del passato»³⁴. La corrispondenza con gli schemi esistenti nella memoria culturale porta a una buona ricezione da parte dei lettori, all'effetto del "riconoscimento" delle comuni immagini e simboli tra la letteratura e la collettività. Per un intervento o cambiamento significativo nella memoria collettiva è invece necessario uno spostamento della visione che avviene (come spiega Erll sull'esempio della memoria delle espulsioni dei tedeschi alla fine della Seconda guerra mondiale e la sua tematizzazione nel romanzo *Il passo del gambero* di Günter Grass) all'interno di una "rete plurimediativa della memoria culturale". Tutta la società deve essere pronta ad accettare, con mi-

³⁴ «This referentializing movement in the reading process, however, does not seem to be directed towards the pre-narrative reality of past events (as is the case when reading historiographical texts), but rather towards the horizons of meaning that are produced by cultural memory – and thus to a "reality" which is already profoundly symbolically condensed, narratively structured, and transformed by genre patterns. What is at stake when reading literature as collective texts is thus "truth" according to memory. Collective texts have to "fit", have to be able to resonate with a memory culture's horizons of meaning, its (narrative) schemata, and its existing images of the past», A. ERLI, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, London, 2011, pp. 164-166. La traduzione dall'inglese è dell'autrice del presente articolo.

nore o maggiore livello di turbamento, uno scrittore degno dell'epiteto di *taboo-breaker*³⁵.

Dalla nostra lettura del romanzo di Daša Drndić risulta che il suo sforzo di intervenire nella memoria collettiva possa considerarsi riuscito solo nel senso di una generica volontà di confronto con i crimini nazisti, efficace ai nostri tempi di oblio e revisionismo storico (Drndić si rivolge prima di tutto al pubblico croato), ma insufficiente riguardo alle complessità della storia della Risiera che, oltre alla persecuzione razziale, comprende il collaborazionismo dei fascisti e dei civili, l'antislavismo di confine e l'anticomunismo che preannuncia la guerra fredda. Per arrivare a queste complessità abbiamo consultato analisi storiografiche che, pur essendo facilmente accessibili, evidentemente non sono ancora, dopo decenni, entrate nella "rete plurimediativa della memoria culturale" evocata da Erll, la quale potrebbe creare un ambiente favorevole alla nascita di un'opera letteraria capace di rompere i tabù. Lo stesso motivo sta probabilmente dietro al risultato deludente del romanzo di Claudio Magris nella lotta contro l'oblio del collaborazionismo.

In conclusione, propongo di tornare alla domanda accennata sopra: la critica letteraria può permettersi di confrontare il testo letterario con fonti storiche, in particolar modo nel caso di un romanzo postmoderno che dichiara esplicitamente la propria ribellione rispetto alla storiografia ufficiale e i suoi metodi? È ormai largamente assodato che i fatti storici non esistono al di fuori delle loro interpretazioni e narrazioni. Tuttavia, a cinquant'anni dalla svolta linguistica e narrativa nel campo storiografico (il lavoro pionieristico di Hayden White, *Metahistory*, è del 1973) e dopo la sua lunga dominazione negli studi letterari (Linda Hutcheon ha introdotto il concetto di "metafinzione storiografica" nel 1988), credo fermamente che sia arrivato il momento per gli studi letterari di rivolgersi con maggiore fiducia ai risultati della ricerca storica e alla sua capacità di dire la verità sul passato. Ciò vale soprattutto per le opere letterarie che si presentano come documentarie, impegnate, basate

³⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 166.

sulle testimonianze e intese a intervenire nella memoria collettiva. A differenza della letteratura impegnata degli anni sessanta, che si occupava di attualità, quella di oggi è alle prese con il passato. Sull'onda del *memory boom*, gli studi letterari sulla memoria propongono un approccio alla letteratura che non teme il confronto con la storia e non evita di porre la domanda sulla responsabilità della letteratura nella creazione della memoria collettiva.

I *Tableaux Vivants* di Polina Barskova: il trauma ai confini tra *memoir*, *fiction* e *autofiction*

Donatella Possamai e Maria Vittoria Rossi¹
Università di Padova

Introduzione

Attualmente Polina Barskova vive negli Stati Uniti da quasi trent'anni ed è cittadina statunitense. Insegna all'Università della California, a Berkeley. Partecipa alla rivista «ROAR» (*Resistance and Opposition Arts Review*), diretta dalla giornalista e scrittrice Linor Goralik, che raccoglie contributi in russo di artisti che si oppongono ai regimi di Putin e Lukašenko. Barskova si è pubblicamente schierata contro l'invasione russa dell'Ucraina ed è stata dichiarata "agente straniero" dal Ministero della Giustizia della Federazione Russa il 10 ottobre del 2025. Dal marzo 2022, ha tenuto numerose conferenze e incontri online sulla (ri)scoperta dell'assedio di Leningrado, cercando di creare uno spazio di dialogo e confronto sulla memoria storica, un tema diventato sempre più controverso in Russia negli ultimi decenni, specialmente dopo lo scoppio del conflitto su larga scala in Ucraina. Per quindici anni, Barskova si è dedicata alla ricerca d'archivio e allo studio della vita culturale e letteraria della Leningrado assediata. Ha esplorato le testimonianze, i diari e

¹ L'Introduzione è di entrambe, *Vita e traumi* e *I Tableaux Vivants (Živye kartiny)* è di M.V. Rossi, *Memoir, fiction, e autofiction* e *Il perdonatore* e *Sestroreck, Komarovo* è di D. Possamai; entrambe le autrici hanno collaborato alle traduzioni e alla stesura finale dell'articolo.

altri documenti dell'epoca, nonostante parte del materiale sia stato distrutto o occultato per ragioni politiche e ideologiche. Il risultato di queste ricerche sono numerosi articoli accademici e una monografia sul ruolo della cultura e della bellezza durante l'assedio². L'interesse, quindi, non è solo storico; rappresenta un modo per esplorare il trauma e le sue ripercussioni culturali e personali. L'opera di Barskova, sia poetica che accademica, riflette inoltre la sua esperienza di vita tra due culture e indaga temi come l'identità, l'esilio, e, naturalmente, la storia e la memoria. Barskova è soprattutto una poetessa, ma, in prosa, oltre alla saggistica, ha scritto anche un romanzo fantastico *Otdelenie svjazi (Ufficio postale)*³ e la sua ultima pubblicazione, il romanzo breve *Sibilly, ili Kniga o čudesnyh prevraščenijach (Le Sibille, ovvero il Libro delle trasformazioni miracolose)*⁴. La sua opera in prosa più nota è la raccolta *Tableaux Vivants*⁵, che le ha valso nel 2015 il prestigioso premio Andrej Belyj.

Vita e traumi

Polina Barskova nasce il 4 febbraio 1976 a Leningrado (ora San Pietroburgo), nel periodo della cosiddetta Stagnazione. Cresce in una “casetta del periodo brežneviano” nel sud della città, vicino al Moskovskij Park Pobedy, un parco dedicato alla vittoria sovietica nella Seconda guerra mondiale e alle vittime dell'assedio di Leningrado. Questa vicinanza geografica rappresenta il suo primo, inconsapevole contatto con il tema dell'assedio, che diventerà centrale nella sua vita e opera.

Nell'intervista data a Linor Goralik, pubblicata da Colta.ru, dice infatti Barskova:

² P. BARSKOVA, *Besieged Leningrad: Aesthetic Responses to Urban Disaster*, Northern Illinois University Press, DeKalb, 2017.

³ ID., *Otdelenie svjazi*, Jaromír Hladík press, Sankt-Peterburg, 2021.

⁴ ID., *Sibilly, ili Kniga o čudesnyh prevraščenijach*, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, Sankt-Peterburg, 2025.

⁵ ID., *Živye kartiny*, Izdatel'stvo Ivana Limbacha, Sankt-Peterburg, 2014.

Ho vissuto fino all'età di sedici anni a Leningrado, avendo una concezione unitaria della mia famiglia, poi vi furono dei cambiamenti. Vivevo nella famiglia di Jurij Konstantinovič Barskov e Nonna Čudinova-Barskova alla fermata della metropolitana "Moskovskaja" a Leningrado. In una casa brežneviana, nella zona sud. Se arrivi all'aeroporto, atterri proprio lì, poi devi passare davanti al monumento multifigurale dedicato all'assedio. Per il Nevskij ci sono diciotto minuti in metropolitana⁶.

I suoi genitori, Nonna Čudinova-Barskova e Jurij Konstantinovič Barskov, sono orientalisti specializzati nel Myanmar, allora ancora chiamata Birmania. Si erano conosciuti alla Facoltà di Lettere dell'Università di Leningrado, ma la loro carriera accademica venne ostacolata a causa del loro limitato allineamento con il partito e del rifiuto, al ritorno da un lungo soggiorno a Rangoon, di collaborare con i servizi segreti sovietici. Finiranno per lavorare rispettivamente come traduttrice tecnica e docente in istituti pedagogici.

L'atmosfera familiare è mesta, frutto delle frustrazioni del presente sovietico pervase di nostalgia per il passato trascorso all'estero. Settimanalmente, in famiglia si proiettavano diapositive degli anni passati in Birmania, creando una ritualità fatta di rimpianto.

Il rapporto di Barskova con il padre è complesso, caratterizzato da un affetto inespresso e lunghi silenzi imbarazzanti. Le loro passeggiate per le strade di Leningrado quasi rimpiazzano il rapporto

⁶ «Я прожила до 16 лет в Ленинграде, имея одно представление о своей семье до себя, потом там случились какие-то перемены. Я проживала в семье Юрия Константиновича Барскова и Нонны Чудиновой-Барсковой на станции метро «Московская» в Ленинграде. В таком скорее брежневском домике, на юге. Если прилетаешь в аэропорт, то как раз туда прилетаешь – там еще нужно проехать мимо блокадного памятника многофигурного. До Невского 18 минут на метро», L. GORALIK, *Polina Barskova: mne nužno pereključenie vremeni*, «Colta.ru», 28 maggio 2013, <<https://archives.colta.ru/docs/23363>> (24 ottobre 2025). Salvo diversamente indicato, la traduzione è delle autrici del presente articolo. Cfr. anche la lunga intervista concessa a Katerina Gordeeva: *Polina Barskova: Vyžili te, komu bylo na čto operet'sja*, «Skaži Gordeevoj», 4 aprile 2023, <<https://www.youtube.com/watch?v=0BLkMe3t3BU>> (8 gennaio 2026).

verbale padre-figlia, diventando un momento fondamentale per legarla alla città.

Con la madre, donna colta e molto bella che ispirò molti artisti nella Leningrado degli anni '70, Barskova sviluppa un legame viscerale di amore e ammirazione. È la madre a guidare la sua educazione, avvicinandola alla letteratura e alle arti fin dalla giovane età.

Il talento poetico di Barskova si manifesta precocemente. A soli otto anni, compone e recita alla madre la sua prima poesia mentre sono in coda per la spesa. Poco dopo, inizia a frequentare il prestigioso studio di poesia per giovani talenti guidato dal poeta e sceneggiatore Vjačeslav Lejkin. Tra i nove e i dieci anni, le sue poesie vengono già pubblicate su giornali e riviste.

Nel 1991, a quindici anni, Barskova vince il Concorso per giovani poeti dell'Unione Sovietica e pubblica la sua prima opera, *Roždestvo* (Natale).

L'anno seguente al crollo dell'Unione Sovietica, il 1992, segna un punto di svolta drammatico nella vita di Barskova. Il padre muore per un arresto cardiaco quando lei ha sedici anni. Questo lutto personale si intreccia con il senso di crollo generale seguito al collasso dell'Unione Sovietica. E proprio in questo momento avviene un *coup de théâtre*: Barskova scopre che il padre che sta piangendo non è in realtà il suo vero padre, non è il suo padre biologico. Con quest'ultimo entra in contatto per la prima volta poco dopo: è il noto poeta leningradese Evgenij Borisovič Rejn. Tuttavia, dopo un iniziale avvicinamento, Rejn si allontana bruscamente, dimostrando di essere "fatto di un altro materiale" e incapace di assumere un ruolo paterno: «Sì, non ho alcun rapporto con il mio padre biologico, cosa che tutti amano chiedermi. Probabilmente per una serie di ragioni pragmatiche, ma la cosa principale è che da parte sua non c'è né necessità né interesse. E, a quanto capisco, questo vale più o meno per tutti i suoi figli. È fatto di un altro materiale, è fatto in modo diverso»⁷.

⁷ «Да, отношений с биологическим отцом у меня нет, о чем все любят спрашивать. Это по ряду каких-то причин прагматических возможно, но

Questo rifiuto lascia una ferita profonda in Barskova, e il trauma derivatone sarà presente in molti dei suoi scritti successivi.

Barskova intraprende gli studi universitari in Filologia classica all'Università Statale di San Pietroburgo. Pur non sentendosi particolarmente coinvolta nelle discipline studiate, che percepisce come distanti e inattuali, ricorda con affetto questo periodo per le amicizie e le conoscenze sviluppate sia con i coetanei che con i professori. Si laurea con una tesi su Catullo.

Poco dopo la laurea, Barskova subisce un altro grave lutto: la morte del compagno, forse per suicidio. Questo evento la spinge a lasciare San Pietroburgo. A poco più di vent'anni, nel 1998, emigra negli Stati Uniti, in California, dove inizia un dottorato (PhD) in letteratura russa presso la prestigiosa Università di Berkeley. Il periodo negli Stati Uniti segna l'inizio di una nuova fase nella vita di Barskova, sia dal punto di vista accademico che personale. A ventisette anni si sposa con «un americano che non parla una parola di russo»⁸ e a vent'otto diventa madre di una bimba, Frosja.

A Berkeley, Barskova si avvicina ai classici russi da una prospettiva diversa, con particolare attenzione alla critica letteraria contemporanea. Studia sotto la guida di eminenti slavisti come Irina Paperno, Olga Matič, Viktor Živov ed Erik Naiman. Nel 2006 conclude il dottorato con un progetto di ricerca sulla letteratura e la cultura leningradese degli anni trenta, esplorando anche gli sviluppi in campo cinematografico, in particolare nell'opera di Kozincev. È durante questi studi che Barskova si imbatte nel tema che, come abbiamo detto all'inizio, è centrale nella sua produzione scientifica e letteraria: l'assedio di Leningrado. Una mostra visitata a San Pietroburgo nei primi anni duemila, dedicata ai diari dell'assedio, la colpisce profondamente per il suo approccio intimistico e privato, antiretorico, sostanzialmente inedito per un cittadino russo-sovie-

главное, что полное отсутствие необходимости и интереса с его стороны. И, насколько я понимаю, более или менее это относится ко всем детям. Он из какого-то другого материала создан и устроен», *Ibid.*

⁸ «Я вышла замуж за американца, который ни слова [...] не говорит по-русски», *Ibid.*

tico. Scopre nuovi versi, nuovi poeti, nuovi nomi, per lo più sconosciuti o dimenticati.

Barskova inizierà a insegnare letteratura russa all'Hampshire College nel 2006 e nel 2021 si trasferirà a Berkeley, dove continua la sua attività di insegnamento e ricerca.

I *Tableaux Vivants*

Živye kartiny (Tableaux Vivants) di Polina Barskova sono una raccolta complessa e multiforme che sfida le convenzioni letterarie tradizionali. Composta da dieci racconti e una *pièce* teatrale finale che dà il titolo a tutto il volume⁹, l'opera si muove fluidamente tra *memoir*, *fiction* e *autofiction*, esplorando temi come la storia, la memoria, il rimosso e il trauma, sia personale che collettivo.

Uno dei nuclei concettuali dell'opera è rappresentato dall'assedio di Leningrado, evento storico che Barskova affronta in modo non convenzionale. Anziché presentare una narrazione storica lineare, l'autrice intreccia documenti d'archivio con elementi fantastici, creando un tessuto narrativo ricco e stratificato. Il linguaggio è letterario, carico di figure retoriche e allusioni, che permettono all'autrice di esplorare la complessità dell'esperienza umana in tempi di crisi. Barskova sfuma i confini tra *fiction* e non-*fiction*, creando un genere ibrido che incorpora elementi di *memoir* e di *fiction*. Alcuni racconti sono profondamente autobiografici, mentre altri rievocano figure storiche dell'*intelligencija* leningradese, vittime o sopravvissute all'assedio. In molti casi, l'autrice penetra nell'interiorità dei personaggi, basandosi su diari e memorie per ricreare vividamente le loro esperienze e pensieri. L'intreccio tra passato e presente, vita e morte è un elemento strutturante dell'opera. I suoi "quadri viventi" evocano gli spettri di un passato traumatico non risolto, sia personale che collettivo, riverberando la

⁹ La *pièce* reca il significativo sottotitolo di *dokument-skazka* (documento-favola). La prima dello spettacolo, per la regia di Viktor Alferov, è andata in scena al *Teatr Nacij* (Teatro delle Nazioni) di Mosca il 28 febbraio 2016.

complessità della memoria dell'assedio di Leningrado nella Russia contemporanea, un tema ancora controverso e manipolato dalla retorica ufficiale. Con la sua prosa poetica, talvolta quasi una sorta di *proèsia* alla Sokolov¹⁰, a tratti frammentata e di difficile interpretazione, Barskova cerca di dare voce alle esperienze individuali, silenziate dalla grande narrazione sovietica e post-sovietica.

Tableux Vivants non è solo un'esplorazione del passato, ma anche una riflessione sul potere della letteratura. Barskova vede nella scrittura un mezzo per resistere al trauma e "spezzare il cerchio" della storia non elaborata. La sua opera è un tentativo coraggioso di affrontare un passato traumatico personale e collettivo, donando voce a storie dimenticate o represses.

Memoir, fiction e autofiction

I due racconti di cui parleremo, *Il perdonatore* e *Sestroreck, Komarovo* sono i più attinenti al tema del rapporto tra *memoir*, *fiction* e *autofiction*. Una breve premessa: il rapporto tra questi modi narrativi è un terreno complesso e in continua evoluzione nel panorama letterario contemporaneo; la nascita del dibattito sul tema risale ormai a un cinquantennio fa, quando il termine *autofiction* fu coniato da Serge Doubrovsky negli anni settanta in riferimento al suo romanzo *Fils*. Queste forme della narrazione sono sempre più intrecciate e sfidano le categorizzazioni tradizionali, riflettendo una comprensione più sfumata della narrazione, della memoria e dell'identità. Proprio grazie alla loro intrinseca duttilità, questi strumenti espressivi stanno sperimentando una inedita fioritura nella letteratura contemporanea in lingua russa, figlia del trauma post-sovietico. Abbiamo scelto di impiegare il termine non di autobiografia, bensì di *memoir*, perché quest'ultimo ha, innanzitutto,

¹⁰ Sokolov crea un neologismo sincratico tra prosa e poesia, che riflette il tentativo di trovare una lingua ideale che superi il confine tra poesia e prosa lirica, incrinando il nesso tra significato e significante sino a giungere ad esiti di forte sperimentalismo.

una campata più contenuta ed è legato a eventi circoscritti¹¹. Si propone anch'esso di raccontare avvenimenti reali della vita dell'autore, passati però attraverso il setaccio dell'emotività, stabilendo un patto di veridicità con il lettore sulla base delle emozioni. L'identità dell'autore e la sua personale memoria sono quindi al centro della narrazione. La *fiction*, d'altra parte, crea mondi immaginari, invitando il lettore a una sospensione dell'incredulità. Pur non avendo pretese di verità fattuale, la *fiction* può comunque esplorare le verità dell'umano attraverso la creazione di personaggi e situazioni inventate. L'*autofiction* emerge come una risposta alle limitazioni percepite da entrambi questi generi. Giocando consapevolmente con il confine tra realtà e finzione, l'*autofiction* problematizza deliberatamente l'identità autoriale e sfida il patto tradizionale con il lettore. Riconosce esplicitamente il ruolo dell'immaginazione nel ricostruire il passato, cercando di catturare verità emotive attraverso una mescolanza di fatto e finzione. Questa ibridazione modale riflette un più ampio interesse culturale per l'autenticità e l'esplorazione del sé, ma anche una crescente consapevolezza della natura costruita di ogni narrazione, anche di quelle apparentemente più fattuali. In particolare, l'*autofiction* utilizza tecniche sia del *memoir* che della *fiction*, creando un effetto di straniamento che invita il lettore a riflettere sulla natura stessa della verità e della narrazione.

La critica letteraria, in relazione a queste forme ibride, ha sviluppato nuovi strumenti per analizzare queste tipologie testuali che si collocano esternamente alle categorie tradizionali. Questo processo ha portato a una comprensione più ricca e complessa di come la memoria, l'immaginazione e l'identità si intreccino nella creazione letteraria. Più in generale, all'interno di un contesto postmoderno, è chiaro, come afferma Michael Lackey, che: «Nel quadro postmoderno, la realtà è finzione e, di conseguenza, la storia e la

¹¹ Cfr. la definizione di Philippe Lejeune di autobiografia come «il racconto retrospettivo in prosa che un individuo reale fa *della propria esistenza*, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della propria personalità», P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986, p.12; il corsivo è nostro.

biografia, che un tempo erano considerate separate e distinte dalla finzione, non possono più pretendere di essere non-*fiction*»¹².

In definitiva, citando Riccardo Castellana, se «i diversi generi della fiction pura (*romance, novel*) [sono] (in misura variabile) svincolati dalla prova della referenzialità cui sottostanno invece tutti i discorsi di tipo fattuale, [ciò] non significa, [...] che la *fiction* non possa avere referenti reali, ma che *non è necessario* che ne abbia»¹³. In definitiva, il *memoir* cerca di raccontare una verità emotiva personale, l'*autofiction* gioca con i concetti di verità e finzione, e, «in quanto discorso ibrido (finzionale e insieme, ambigualmente e indecidibilmente, fattuale) [è] incentrato sulla persona dell'autore (dall'antesignano del genere, *Fils* di Dubrovsky, fino a *Troppi paradisi* di Walter Siti)»¹⁴.

Quindi, e questo sembra il caso dei nostri due racconti, Barskova stipula con il lettore un patto sostanzialmente romanzesco e non autobiografico in senso fattuale; ed è proprio ciò che definisce l'unicità dell'*autofiction*. Il "patto" dell'*autofiction* denuncia esplicitamente la propria differenza rispetto ai contigui patti romanzesco e autobiografico, di cui pure conserva alcuni specifici tratti, e mette in mostra lo spaesamento ermeneutico prodotto da un accordo che prevede per il lettore la fiducia nella verità del racconto e al tempo stesso la consapevolezza della sua natura menzognera. «L'*autofiction* si afferma come pratica letteraria di ridefinizione dei confini, non solo tra i generi dell'autobiografia e del romanzo, ma anche tra l'"io" e l'"Altro(i)", tra le diverse versioni dell'"Io", tra l'esperienza vissuta e l'esperienza della scrittura, tra il rappresentabile e il

¹² «Within the postmodern framework, fact is fiction, and consequently, history and biography, which were once considered to be separate and distinct from fiction, can no longer lay claim to being non-fictional», M. LACKEY, *Introduction: The Rise of the American Biographical Novel*, in ID. (a cura di), *Truthful Fictions: Conversations with American Biographical Novelists*, Bloomsbury Academic, New York, 2014, pp. 1-25: 2.

¹³ R. CASTELLANA, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, «Allegoria», 2015, 71-72, p. 73.

¹⁴ *Ibid.*, p. 72.

non rappresentabile»¹⁵. Noteremo anche «il rapporto strettissimo fra espressione lirica e confessione in prosa»¹⁶: la Barskova nasce come poeta e decide solo in un secondo momento di passare a forme narrative prosastiche, pur facendo, come già detto, ampio uso nel suo testo di registri propriamente lirici e poetici veri e propri.

La ri-costruzione dell'identità personale, dopo un qualsiasi trauma storico e/o individuale, è realizzata quindi attraverso un fitto intreccio di legami atemporali; questi, dal passato, transitano nel presente e nel futuro, definendo e strutturando così l'individuo stesso. Spesso abbiamo a che fare con intelaiature narrative complesse che non si esauriscono nel dato reale ma, al contrario, vengono amplificate dalla compenetrazione di fantastico e realtà fattuale (pensiamo allo "storicismo magico" di Ètkind)¹⁷. «Nell'*autofiction*, un ruolo enorme è riservato al trauma, il cui tentativo di rappresentazione diventa quasi un elemento determinante del genere»¹⁸. Le varie, differenti strategie adottate dalla scrittura del trauma rendono possibile una rilettura più o meno finzionale dell'archivio della memoria storica, in una totale ibridazione dei generi, e vanno a favorire un recupero identitario, personale e collettivo.

¹⁵ «Автофикшн утверждает себя как литературная практика переосмысления границ – не только, впрочем, между жанрами автобиографии и романа, но также между “я” и “Другим(и)”, между различными версиями “Я”, между прожитым опытом и опытом письма, между репрезентируемым и не-репрезентируемым», L. MURAV'ĖVA, *Avtofikšn – transgressivnyj žanr?*, «NLO», 2025, 3, p. 210.

¹⁶ L. MARCHESI, *Autenticità*, «Narrativa», 2019, 41, p. 102; la citazione è a proposito di due noti scrittori italiani, Giulio Mozzi e Walter Siti, assidui frequentatori dell'*autofiction*, passati, come la Barskova, dalla poesia alla prosa.

¹⁷ Cfr. A. ÈTKIND, *Magical Historicism*, in *Russian Literature since 1991*, a cura di E. Dobrenko, M. Lipovetsky, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp. 104-119.

¹⁸ «В автофикшне огромная роль отводится травме, попытка репрезентации которой становится едва ли не определяющим жанровым элементом», L. MURAV'ĖVA, *Avtofikšn – transgressivnyj žanr?*, cit., p. 207.

Il Perdonatore e Sestroreck, Komarovo

Proščatel' (*Il perdonatore*) apre la raccolta *Živye kartiny*, complessa e multistrato. Pubblicato inizialmente nel 2012 tra le pagine della rivista letteraria «Vozduch», questo racconto apre la sezione della rivista intitolata da Dmitrij Kuz'min *Perevesti dychanie. Proza na grani stichach*¹⁹ (*Respirare profondamente* [o anche “tradurre il respiro”]. *Prosa al limite della poesia*), ovvero, la *proësia* di Sokolov di cui si parlava prima.

La struttura del racconto è composta da quindici sezioni suddivise in brevi paragrafi; ogni sezione funziona come un microcosmo autonomo, ma acquisisce un differente spessore quando viene messa in relazione con le altre, creando un intreccio narrativo e tematico ricco e stratificato.

Il testo si apre con una scena emblematica sul ponte Aničkov, dove l'autrice attende invano l'arrivo del padre biologico, di cui ha recentemente scoperto l'esistenza. Questo incipit introduce immediatamente il tema del rapporto complesso con la figura paterna, che sarà centrale nel racconto e ricorrente nell'intera raccolta. Barskova intreccia abilmente elementi autobiografici con riferimenti alla storia e alla letteratura della Leningrado assediata. Il testo è costellato di citazioni, spesso implicite o nascoste, tratte da documenti storici e opere letterarie, richiedendo al lettore attente ricerche per decodificarlo. Un esempio significativo di questa tecnica è la descrizione del poeta Aleksandr Blok, ripresa fedelmente dalle memorie del pittore Milaševskij²⁰. Questo dettaglio non solo arricchisce il testo di una dimensione storica, ma crea anche un legame tra passato e presente, tra memoria personale e collettiva. Il concetto di trauma viene esplorato in modo innovativo, presentandolo come

¹⁹ Cfr. «Vozduch», 2012, 1-2, <<http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2012-1-2/>> (1 novembre 2025), citato anche in C. СІЕПІЕЛА, *History and Dady: The Politics of Autobiographism in Polina Barskova's Proshchatel'*, «Russian Literature», 2017, 87-89, p. 316.

²⁰ Cfr. V. МІЛАШЕВСКІЙ, *Včera, pozavčera... Vospominanija chudožnika*, Izdatel'stvo Kniga, Moskva, 1989, pp. 80-81.

un'esperienza unica e indivisibile che trascende le distinzioni tra individuale e collettivo, presente e passato. Questa visione permette a Barskova di mettere in relazione esperienze apparentemente distanti, come l'abbandono paterno e la sopravvivenza all'assedio di Leningrado.

Centrale nel racconto è il tema del perdono e della riconciliazione. Barskova suggerisce che questa riconciliazione possa avvenire attraverso il "lavoro del perdono", di cui la scrittura stessa è una componente fondamentale. L'atto di scrivere, di dare forma al trauma e al "segreto" personale, viene presentato come un gesto potenzialmente curativo e liberatorio.

Il testo presenta una galleria di personaggi che spaziano dall'autrice stessa e il suo padre biologico, Evgenij Rejn, al poeta Dmitrij Maksimov (sotto lo pseudonimo di Ignatij Karamov), fino a Primo Levi e agli autori dei diari dell'assedio di Leningrado. Tutti questi personaggi sono accomunati dall'esperienza del trauma e dall'uso della scrittura come mezzo per affrontarlo. Citiamo il riferimento alla figura del padre biologico:

Dal momento che non era mai stato in grado di frenare i propri capricci, né, dopo, di ricordarsene, il Padre sentiva di dover gridare adesso la sua assurda condanna dentro quelle porte, e questo significava per lei essere costretta a sentire, venire a sapere ciò che sarebbe stato meglio non esprimere a parole. Non appena lo avesse detto, la vita di lei si sarebbe incendiata, marcita e svuotata. E questo spazio vuoto, marcio, senza eredi si sarebbe riempito di angoscia. Quando lui finalmente pronunciò le battute della sua parte, lei divenne tutt'occhi, guardò il suo volto che conosceva come se fosse il proprio, perché quello era davvero il suo proprio volto: sopracciglia enormi, enormi labbra, occhi da cane, perfettamente asimmetrico – una fotografia sovraesposta. Lui era il suo segreto, noto a tutti, che a nessuno, se non a lei, interessava, da cui si irradiava la sua vergogna. Un segreto è qualcosa che porti dentro di te²¹.

²¹ «Никогда не умевший ни сопротивляться своим капризам, ни потом вспомнить о них, Отец должен был выкрикнуть сейчас свой абсурдный приговор в эти створки, и это означало, что ей придётся выслушать и услышать то, чему лучше бы в слове не воплощаться. Теперь он это скажет,

E ancora:

Lasciar andare una luminosa sera grigio-marrone di vent'anni fa, quando è diventato chiaro una volta per tutte che quello dalla cui testa tu sei sgusciata fuori, bagnata e misera, non era interessato a te? Che il tuo passato, e cioè il tuo futuro, ti ha vomitato fuori dalle sue labbra. Che, dopo aver urlato, come vomitandole dentro l'ascensore, le parole dell'aria IL PADRE TUO!, se ne è liberato, si è liberato di quel nome PADRE PADRE. Ha riflettuto su quella libertà di cui tutte le canzoni cantano. All'appuntamento con la propria figlia, appena rimasta orfana, non verrà mai²².

L'evidente rimando è all'aria verdiana del Rigoletto. E il racconto si chiude con queste parole: «Ma c'era una volta il succoso viva-ce gocciolante pezzettino di carne con il quale si contorceva dentro di me la tua indifferenza che ora comincia a ingrignare come una mattina pietroburchese si calma sparisce. Presto ti perdonerò»²³.

Il perdonatore si configura non solo come ouverture della raccolta, ma anche come una sorta di manifesto teorico sul ruolo della letteratura nel processo di elaborazione del trauma e del perdono. In questo senso, il racconto fornisce una chiave di lettura per l'in-

и жизнь её сгорит и сгниёт и станет полой. И это полое гнилое выморочное пространство наполнится тоской. Когда он наконец выдохнул слова своей роли, она вся обратилась в зрение, смотрела ему в лицо, которое знала как своё, ведь это и было её своё лицо: огромные брови, огромные губы, собачьи глаза, совершенная асимметрия – передержанная фотография. Он был её тайна, всем известная, никому, кроме неё, не интересная, излучающая внутрь её стыд. Тайна – это то, что ты носишь в себе», P. BARSKOVA, *Živye kartiny*, cit., p. 9.

²² «Выпустить из себя бурый белый вечер двадцать лет назад, когда окончательно стало тебе известно, что тот, из чьей головы ты вылупилась, мокрая и жалкая, в тебе не интересант? Что прошлое, а значит, будущее твоё выbleвало тебя из уст своих. Что, проорав, как выbleвав в лифт, слова оперной арии IL PADRE TUO! – он освободился от них, от этого имени PADRE PADRE. Подумал о такой свободе, о которой песенки поют. На назначенное собственной только что осиротевшей дочери свидание никогда не явится», *Ibid.*, pp. 11-12.

²³ «Но сырой весёлый сочащийся корчащийся кусочек мяса, которым жило-было (во) мне твоё равнодушие начинает сереть как питерское утро затихает угасает. Скоро я прощу тебя», *Ibid.*, p. 13.

tera opera, proponendo una “teoria letteraria del perdono” che si fa strumento del superamento del trauma e può essere applicata agli altri testi della raccolta.

Attraverso una prosa densa, frammentata e ricca di immagini, Barskova crea un testo che è allo stesso tempo personale e universale, intimo e storico. *Il perdonatore* diventa così un potente esempio di come la letteratura contemporanea possa fungere da strumento per esplorare, comprendere e potenzialmente superare esperienze traumatiche, sia individuali che collettive, sfidando al contempo le convenzioni narrative tradizionali e proponendo nuove modalità di scrittura e lettura.

Il secondo racconto *Sestroreck, Komarovo* è un’opera introspettiva e nostalgica che esplora il complesso rapporto dell’autrice con l’altro suo padre, forse il vero padre, non quello biologico che la rifiuta. Strutturato in due sezioni principali, ciascuna di cinque pagine, più un breve epilogo, il racconto prende spunto da una riflessione sull’odeporica per svilupparsi in una narrazione più profonda e personale. I luoghi menzionati nel titolo, Sestroreck e Komarovo, sono località termali sul Golfo di Finlandia, dove l’autrice trascorre del tempo accompagnando il padre malato per le cure. Anche qui, questi luoghi diventano la piattaforma per una riflessione più ampia sulla memoria, l’identità e il rapporto padre-figlia. A differenza de *Il perdonatore*, dove il tema del rapporto paterno è affrontato con toni più rabbiosi e violenti, *Sestroreck, Komarovo* si distingue per un’atmosfera di mestizia e malinconia. Il cambiamento di tonalità suggerisce una mutazione nel modo in cui l’autrice affronta il suo passato familiare, sottintendendo un dolore meno presente, più pacificato e distante.

Il racconto si concentra principalmente sul rapporto di Barskova con il padre putativo, Jurij Barskov, morto, come dicevamo, quando l’autrice aveva sedici anni. Attraverso la narrazione, Barskova cerca di riconciliarsi con la memoria di questo padre, rievocando momenti e oggetti che rivelano un’inaspettata tenerezza paterna, nonostante la difficoltà di superare i lunghi silenzi: «Di tutti

i trattamenti prescritti (balneazione in vasche di acqua minerale e terribili fanghi termali, come essere sepolti vivi, doccia di Charcot, bagno in una piscina appena tiepida accanto a vecchie simili a meduse) la cosa più straziante era sostenere il silenzio di papà»²⁴.

Il testo esplora il senso di estraneità vissuto dall'autrice durante l'adolescenza, derivante anche dalla mancanza di somiglianza fisica con i genitori.

La seconda parte del racconto introduce un elemento quasi fantastico: ispirata dalla lettura de *Il conte di Montecristo*, la giovane Barskova intraprende un breve viaggio simbolico al cimitero di Komarovo (dove sono sepolti artisti e letterati tra cui anche Anna Achmatova), alla ricerca del suo "vero" padre, un padre a cui somigliare e con cui dialogare, e, per estensione, in cui riconoscersi: «*Ruinlust?* Fascinazione per le ombre dei grandi? Qualcosa del genere. Il fatto è che avevo deciso di cercarmi là un nuovo padre, un padre un po' migliore. Beh, almeno l'ombra di un nuovo padre»²⁵.

L'epilogo del racconto si chiude con un'immagine potente e simbolica: uno scarafaggio che esce dalla pipa del padre defunto. Questa immagine, descritta come "l'ultimo segno di quella vita", rappresenta sia la fine di un'era che l'inizio di un nuovo viaggio, simboleggiando il passaggio dalla vita passata a quella futura: «Dopo la sua morte, nel cassetto della sua scrivania ho trovato un enorme pacco delle mie poesie che lui aveva ricopiato a mano con una calligrafia perfetta e accurata; finché era vivo, su quelle poesie non avevamo mai detto nemmeno una parola. Come ultimo segno di vita, dalla sua pipa uscì uno scarafaggio e se ne andò per la sua strada»²⁶.

²⁴ «Из всех прописываемых процедур (минеральные и устрашающие грязевые ванны, будто похоронили заживо, душ Шарко, проплывание в едва тёплом бассейне мимо подобных медузам старух) мучительнее всего давалось поддержание папиного молчания», *Ibid.*, p. 44.

²⁵ «*Ruinlust?* Тени великих? Что-то вроде. Дело в том, что я решила подыскать там себе нового отца, отца получше. Ну хотя бы тень нового отца», *Ibid.*, p. 46.

²⁶ «После его смерти я нашла в ящике его стола огромную пачку моих

I due racconti si configurano quindi in definitiva come un atto di riflessione e riconciliazione, come la metafora autofunzionale di un viaggio interiore. Attraverso la narrazione, Barskova esplora non solo il suo rapporto con i “padri”, ma anche il processo di formazione della propria identità, il confronto con il passato doloroso di un intero Paese, l'accettazione del cambiamento e, forse, il superamento del trauma.

стихов, переписанных им от руки идеальным, безгловым почерком – при жизни о них меж нами не было сказано ни слова. Как последний признак этой жизни, из его трубки вышел таракан и отправился в свой путь», *Ibid.*, p. 48.

«Possa il tuo cuore essere più vasto del cielo»: il paesaggio del trauma in *Aniko* di Anna Nerkagi

Maria Gatti Racah
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Introduzione: «un’*enfilade* di traumi»

Nel descrivere la memoria storica della Russia contemporanea, Marija Stepanova ha parlato di «un’*enfilade* di traumi», un susseguirsi ininterrotto di guerre, rivoluzioni, carestie, repressioni, le cui ombre deformano la percezione del presente¹. Dopo il crollo dell’Unione Sovietica (e con rinnovata urgenza dopo l’inizio del conflitto su larga scala in Ucraina), la necessità di elaborare l’eredità dell’esperimento sovietico – anche alla luce degli studi postcoloniali² – ha innescato una riflessione sulla “decolonizzazione” della cultura russa³. In questo quadro, è cresciuto l’interesse per le “letterature minori”, nell’accezione di Deleuze e Guattari: «Una letteratura mi-

¹ M. STEPANOVA, *Memoria della memoria*, traduzione di E. Bonacorsi, Bompiani, Milano, 2020, p. 93.

² Sulla “migrazione” degli strumenti teorici di questi studi in ambito post-comunista, si veda: K. SMOLA, D. UFFELMANN, *Vvedenie*, in *Postkolonial’nost’ post-sovet-skich literatur: konstrukcii ètničeskogo*, «NLO», 2017, 2, pp. 420-428.

³ Cfr., ad esempio, l’edizione del 2023 del convegno internazionale *Bannye Čtenija*, intitolata *Neimperskaja Rossija: obrazy, idei, praktiki* (Una Russia non-imperiale: immagini, idee, pratiche), <<https://www.nlobooks.ru/events/konferentsii/xxix-mezhdunarodnaya-konferentsiya-bannye-čteniya-neimperskaja-rossija-obrazy-idei-praktiki/>> (28 aprile 2025).

nore non è la letteratura di una lingua minore ma quella che una minoranza fa in una lingua maggiore»⁴.

La produzione letteraria in russo dei “piccoli popoli indigeni del Nord” – ossia i *korennye maločislennye narody Severa, Sibiri i Dal’nego Vostoka* (letteralmente “popoli indigeni numericamente esigui del Nord, della Siberia e dell’Estremo Oriente”)⁵ – rientra in questa categoria e rappresenta un corpus che, come ha dimostrato Klavdija Smola, può essere a pieno titolo indagato con gli strumenti degli studi postcoloniali⁶, soprattutto a partire dagli anni sessanta. In particolare:

Combinando le tradizioni orali quasi dimenticate della loro cultura locale, l’estetica del realismo socialista e una nuova etica ecologica regionale, autori come Eremej Ajpin e Anna Nerkagi hanno creato una letteratura “nativa” ai limiti estremi del canone sovietico. Essendo allo stesso tempo etnografi e moderni cantastorie delle loro etnie, hanno ereditato le tradizioni degli autori postcoloniali della letteratura mondiale, con la loro critica indigena al colonizzatore, espressa nel suo linguaggio culturale. Negli anni ’90, il radicale ripensamento della storia sovietica è permeato nella loro prosa di un pathos che non riguarda solo il ritorno alle radici aborigene, ma anche una retro-utopia dell’Impero ortodosso prerivoluzionario. Sia in quanto a simbiosi ideologica, che per la loro poetica ibrida unica, gli scrittori del Nord creano un testo postcoloniale propriamente detto – un segno iconico dell’interstizio⁷.

⁴ G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Kafka. Per una letteratura minore*, traduzione di A. Serra, Quodlibet, Macerata, 2006², p. 29.

⁵ A proposito di questa categoria e delle sue criticità si veda: M. LARUELLE, *Indigenous Peoples, Urbanization Processes, and Interactions with Extraction Firms in Russia’s Arctic*, «Sibirica», 2019, 3, pp. 1-8.

⁶ Cfr. K. SMOLA, *Postkolonial’nye literatury Severa: Avtoètnografija i Ètnopoëtika*, in *Postkolonial’nost’ post-sovetskich literatur: konstrukcii ètničeskogo*, cit., pp. 429-447: 430.

⁷ «Совмещающая полузабытые устные традиции своей локальной культуры, эстетику соцреализма и новую этику региональной экологии, такие авторы, как Еремей Айпин и Анна Неркаги, создавали нативную литературу на последней грани советского канона. Будучи одновременно этнографами и современными сказителями своих этносов, они наследовали традициям постколониальных авторов мировой литературы с их индигенной

La politica sovietica di modernizzazione e acculturazione forzate, con la sua logica disomogenea e a tratti contraddittoria⁸, crea insomma intellettuali segnati da un'identità ibrida e spesso da un profondo senso di perdita e dislocazione che daranno a propria volta vita alla «scrittura traumatica dell'Altro sovietico»⁹.

Il presente intervento indaga i contorni di questo “trauma coloniale”¹⁰ sulla base del romanzo¹¹ *Aniko* (1977)¹² della scrittrice nenec Anna Nerkgi. Si tratta di un'opera in buona misura autobiografica, che costituisce una delle prime e più esplicite descrizioni (e condanne) dell'alienazione delle soggettività ibride (post)coloniali e della “double absence”¹³ a cui sono relegate. L'esperienza traumatica vi si articola su più livelli: affettivo, linguistico-culturale, ma anche ecologico. Quest'ultimo aspetto rende questo materiale

критикой колонизатора, высказанной на его культурном языке. В 1990-х годах радикальный пересмотр советской истории проникнут в их прозе пафосом не только возвращения к аборигенным истокам, но и ретроутопии дореволюционной православной империи. Как на уровне идеологического симбиоза, так и на уровне уникальной гибридной поэтики северные прозаики создают собственно постколониальный текст — иконический знак промежутка», K. SMOLA, D. UFFELMANN, *Vvedenie*, cit., p. 425. Salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni dal russo e dall'inglese sono dell'autrice del presente articolo.

⁸ Si veda a tale proposito: E. LIARSKAYA, *Boarding school on Yamal: History of development and current situation*, in *Sustaining Indigenous Knowledge. Learning Tools and Community Initiatives for Preserving Endangered Languages and Local Cultural Heritage*, a cura di E. Kasten, T. de Graaf, Kulturstiftung Sibirien, Fürstentberg-Havel, 2013, pp. 159-180.

⁹ «Травматическое письмо советского Другого», K. SMOLA, *Postkolonial'nye literatury*, cit., p. 433.

¹⁰ L'espressione è mutuata da K. LAZALI, *Il trauma coloniale. Indagine psicopolitica della colonialità in Algeria*, traduzione di B. Sommovigo, Astarte, Pisa, 2022.

¹¹ In realtà definito dall'autrice *povest'*.

¹² Uscito in rivista l'anno precedente.

¹³ Cfr. A. SAYAD, *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*, traduzione di D. Borca, R. Kirchmayr, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002. L'espressione indica la condizione per cui l'emigrato risulta “sottratto” – da un punto di vista identitario, ma anche di riconoscimento sociale e legale – sia dal paese d'origine che da quello di arrivo.

particolarmente interessante anche dal punto di vista eco-critico, poiché dà voce a soggettività profondamente lacerate, ma anche portatrici di una memoria cosmologica che sopravvive, residuale, nella relazione con l'elemento non-umano: la terra, gli animali, i morti. È nel dialogo con loro che la frattura traumatica – sebbene solo parzialmente – sembra poter essere ricomposta.

Anna Nerkagi e il popolo nenec

Anna Pavlovna Nerkagi (1952)¹⁴, è frutto – tipico per l'epoca, ma al contempo straordinario – del suo popolo. I nency (sing. nenec, da *nenëj nenëc* "persona vera") sono il più numeroso dei popoli indigeni del Nord, con quasi cinquanta mila individui (dati del censimento della popolazione russa del 2021). Stanziati principalmente in Siberia, nel Jamalo-Neneckij avtonomnyj okrug (Circondario Autonomo Jamalo-Nenec), appartengono al gruppo samoiedo delle lingue uraliche. La loro cultura ed economia tradizionali ruotano attorno all'allevamento delle renne, la cui rotta migratoria si muove da sud a nord lungo la tundra artica della penisola di Jamal (nella lingua nativa significa "limite della terra"). Sebbene ad oggi la maggior parte della popolazione sia stanziale, circa un terzo conduce ancora la "tradizionale" vita nomade (o semi-nomade)¹⁵. La loro specificità, che, come dimostrano gli studiosi, è frutto dell'incontro culturale con il mondo russo e non dell'isolamento¹⁶, è stata messa

¹⁴ Secondo altri, nel 1951. Cfr. V. ROGAČEV, *Genij čistoj krasoty. Kritiko-biografičeskij očerk tvorčestva Anny Nerkagi*, in A. NERKAGI, *Molčaščij*, SoftDizajn, Tjumen', 1996, pp. 405-414: 410, ma anche la voce *Nerkagi Anna Pavlovna* nell'*Elektronnaja biblioteka tjumenskogo pisatelja*, <<https://writer-tyumen.ru/index.php?m=autor&aid=139>> (12 maggio 2025).

¹⁵ Cfr. A. TERĚCHINA, *Kočevniki kak čast' prirody: vseennaja Jamala*, <<https://arzamas.academy/courses/71/2>> (19 aprile 2025).

¹⁶ Cfr. A. GOLOVNEV, G. OSHERENKO, *Siberian Survival. The Nenets and their story*, Cornell University Press, Ithaca, 1999, p. 67. Cfr. anche Y. SLEZKINE, *Arctic Mirrors. Russia and the Small People of the North*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.

a dura prova dall'“esuberanza del Novecento”¹⁷ e lo è ancor di più oggi, nel contesto della competizione globale per le risorse artiche: nella penisola di Jamal è concentrato secondo alcune stime il 90% della produzione russa di gas¹⁸. Lo sfruttamento dei giacimenti, iniziato negli anni settanta, ma intensificatosi negli anni novanta, ha avuto – e continua ad avere – gravi conseguenze ecologiche e ha generato tensioni con le popolazioni indigene, soprattutto a causa dell'alterazione delle rotte migratorie delle renne¹⁹.

La Nerkagi, figlia di pastori nomadi, crebbe immersa nei ritmi della tundra, ma fu presto inserita nel sistema educativo sovietico. Questo doppio movimento – tra continente e tundra – struttura la sua identità narrativa e personale tra due mondi²⁰:

Fin dall'infanzia, sono sempre stata attratta dal grande continente; aspiravo a superare i confini a cui si limitano per lo più i miei conterranei. Come Aniko, la protagonista del mio primo romanzo, terminati gli studi alla scuola-internato del villaggio di Belojarsk, sono partita per la grande città, cominciando a studiare all'Istituto industriale di Tjumen'. Ci sono voluti anni perché prendessi coscienza della semplice idea che non c'era nulla di più grande, più vasto e più prezioso della mia cara tundra. Se Aniko, la mia eroina, esita tra la città e la tundra, io ho fatto la mia scelta. Sulle alture degli Urali Polari cresce un lichene bianco secolare. A parte il vento e il sole, nessuno lo tocca. Per me questo muschio di suprema bellezza è una fusione di libertà, fierezza, inaccessibile bellezza e indipendenza²¹.

¹⁷ Espressione di D. SAMSON NORMAND DE CHAMBOURG, *La passion de l'homme selon Anna Nerkagui*, «Slovo», 2003, 28-29, pp. 41-76: 42.

¹⁸ Cfr. A. BAMBULYAK, B. FRANTZEN, R. RAUTIO, *Oil Transport from the Russian Part of the Barents Region. 2015 Status Report*, The Norwegian Barents Secretariat and Akvaplan-niva, Norway, p. 14.

¹⁹ Cfr. M. LARUELLE, *Indigenous Peoples*, cit., p. 5.

²⁰ Cfr. O. LAGUNOVA, *Fenomen tvorčestva russkojazyčnych pisatelej nencev i čantov poslednej treti XX veka* (E. Ajpin, Ju. Vëlla, A. Nerkagi), Izdatel'stvo Tjumen'skogo gosudarstvennogo universiteta, Tjumen', 2007, p. 64.

²¹ «С детства меня тянул большой мир, я стремилась за пределы того, чем чаще всего обходятся мои земляки. Как и Анико из моей первой повести, закончив учебу в школе-интернате в поселке Белоярск, я уехала в большой город, стала учиться в Тюменском индустриальном институте.

Nel 1972 conosce Konstantin Lagunov, presidente dell'organizzazione degli scrittori della regione di Tjumen', che diventa suo mentore. Sarà lui a spingerla a scrivere, a consigliarla e a trovarle lavoro alla direzione della cultura della regione. Ad *Aniko iz roda Nogo* (traduzione italiana di N. Cicognini, *Aniko*, 2022), che ottiene l'avallo dell'Unione dei giovani scrittori, segue *Iilir* (1979). Nel 1980, inviata nella tundra per lavorare al suo terzo romanzo, *Belyj jagel'* (1995, traduzione italiana sempre di Cicognini, *Il muschio bianco*, 2024) – Nerkagi, inaspettatamente, non fa più ritorno. Riprende la scrittura solo quindici anni dopo, portando a compimento il lavoro che era rimasto in sospeso e scrivendo un'antiutopia della tundra, *Molčaščij* (*Colui che tace*, 1996). Nerkagi vive ancora nella zona di Laborovaja: ha fondato il centro *Zemlja Nadeždy* (Terra della Speranza), dove si occupa di etno-pedagogia ed ecologia e accoglie bambini orfani, a cui insegna le tradizionali tecniche di pastorizia e il cristianesimo ortodosso, a cui nel frattempo si è avvicinata²².

La frattura coloniale e la doppia assenza

Al centro di *Aniko* non si trova tanto un evento traumatico singolo, ma un processo lento e strutturale: la disarticolazione dei legami affettivi, linguistici ed ecologici che costituiscono l'orizzonte di senso della cultura nenec. Ciononostante, è proprio un trauma specifico a fungere da motore narrativo: quando la moglie e la figlia minore vengono sbranate dal feroce lupo Diavolo Zoppo, il pastore nomade Seberuj richiama a casa Aniko, la figlia maggiore di cui

Потребовались годы, чтобы осознать довольно простую мысль, что нет ничего больше, просторнее и милее, чем родная земля, дорогая моя (Байдарацкая) тундра... Если Анико, героиня повести, металась между городом и тундрой, то я выбор сделала... На вершинах Полярного Урала растет вековой белый ягель. Кроме ветра и солнца, никто не трогает его. Для меня этот красивый мох – сплав свободы, гордости, недоступной красоты и независимости», citato in V. Rogačëv, *Genij čistoj krasoty*, cit., p. 410.

²² Cfr. O. LAGUNOVA, *Fenomen tvorčestva*, cit., p. 47.

non sa più nulla da quando è stata portata via dai russi perché studiasse:

Seberuj aveva un'altra figlia più grande, ma nessuno all'accampamento, incluso lo stesso Seberuj, avrebbe saputo dire dove si trovasse ora, né quanti anni avesse. Forse diciannove, forse venti. Non aveva ancora compiuto sette anni quando un russo si era presentato a cavallo al čum di Seberuj. Dopo qualche spiegazione, l'uomo aveva portato via con sé Aniko per farle frequentare la scuola e da allora Seberuj non l'aveva più rivista, neppure in sogno (p. 12)²³.

La figura di Aniko entra dunque in scena per via negativa, introdotta dalla sua assenza. Il suo nome – in parte per senso di colpa²⁴ – è stato rimosso. Solo la tragica morte della madre e della sorella la riporta alla coscienza collettiva, prima nei pensieri del padre, poi nei riti della comunità. Nella cultura nenec, infatti, i genitori sono spesso identificati in relazione ai figli ancora in vita, e così accade che il nome della protagonista venga pronunciato ad alta voce per la prima volta nel romanzo al funerale di Nekoči, a cui ci si rivolge come «madre di Aniko» (p. 26).

A questa sottrazione dalla sua comunità d'origine corrisponde la speculare rimozione da parte di Aniko stessa, a cui il ricordo del proprio passato si dà con grande fatica, e fugevolmente:

Attraverso il finestrino erano apparsi dei monti. Aniko si ricordò di come avesse pianto mentre si congedava dalle montagne quando l'avevano presa a scuola. Si rivedeva bambina nella sua piccola vecchia *malica*, coi *kisy* bagnati ai piedi. Quanto tempo era passato!

²³ Le citazioni in italiano si intendono tratte dalla traduzione di N. Cicognini (A. NERKAGI, *Aniko*, Utopia editore, Milano, 2022). Gli originali, invece, sono tratti dell'edizione delle opere del 1996, già citata, intitolata *Molčaščij*. Per maggiore scorrevolezza, si inserirà nel testo, al termine della citazione e tra parentesi tonde, il numero di pagina dell'edizione italiana e in nota i riferimenti all'edizione originale. «У Себеруя есть ещё дочь, но никто в стойбище, да и сам Себеруй, не знает, где она сейчас и сколько ей лет. Может, девятнадцать, а может, двадцать. Девочке ещё и семи не было, когда в чум Себеруя приехал на лошади русский. Поговорил – и увёз Анико в школу. И с тех пор Себеруй не видел дочь даже во сне», A. NERKAGI, *Molčaščij*, cit., p. 312.

²⁴ *Ibid.*, p. 319.

Nella sua mente confrontò la Aniko di oggi con quella bambina singhiozzante e si stupì che quella scena fosse davvero accaduta.

Quella fuggevole immagine della sua infanzia la turbò. Ma suo padre sarebbe stato davvero felice di rivederla per qualche giorno? Lei non se lo ricordava quasi più. E non conservava alcun ricordo neppure di sua madre... possibile che l'infanzia fosse svanita così in fretta dalla sua memoria e anche dal suo cuore? No, non era del tutto vero, qualcosa riusciva ancora a rammentare.

[...] Era calata la sera. Aniko, insieme alla madre, aveva acceso un fuoco vicino al čum. Giocava con le sue bambole di pezza che avevano becchi di uccello al posto della faccia. La mamma era intenta a cucire una nuova *jaguška* per una delle bambole. Per un istante Aniko credette di rivedere davvero il volto concentrato della madre. Ma trascorso quell'istante, per quanto si sforzasse, non riuscì più a ridisegnare i suoi lineamenti nei ricordi. Erano svaniti, forse per sempre.

Eccola, la sua terra natale! (pp. 47-48)²⁵.

²⁵ «Внизу показались горы. Анико вдруг вспомнила, что когда её брали в школу, она прощалась с горами и плакала. Сейчас представила себя маленькую, в старенькой малице и мокрых кисах. Как давно это было! Мысленно поставив рядом с собой эту зарёванную девчонку, Анико удивилась: «Неужели это было?». Коротенькая картина детства насторожила. Доставит радость отцу её приезд на несколько дней? Ведь она даже не помнит его. Как и маму... Не может быть, чтобы детство так быстро ушло. Из памяти ещё может, но из души... Нет, неправда, вот что-то припоминается... Вечер. На улице, около чума, Анико с мамой развели костёр. Анико перебирает свои куклы. Они сделаны из полосок материи, а лица им заменяют птичьи клювы. Мать шьёт новую ягушку для куклы, и на мгновение Анико даже показалось, что она увидела, очень отчётливо увидела, озабоченное лицо мамы. Но мгновение прошло, и Анико, как ни старалась, его вернуть не могла. Оно ушло, и, видимо, навсегда. Вот она, родная земля!», *Ibid.*, p. 337, 339. Si veda anche la rimozione dei compagni di internato, sia *Alëska* (p. 75 dell'edizione italiana), che *Ira*, in seguito all'incontro con la quale Aniko esclama: «Così non va, le persone continuano a riconoscermi e io invece non mi ricordo niente, come se avessi trascorso gli ultimi anni della mia vita su un altro pianeta» (p. 98) («Неудобно как. Люди узнают, а тут ничего не помнишь, будто последние годы были прожиты на другой планете», A. NERKAGI, *Molčaščij*, cit., p. 374).

Le due parti si preparano all'incontro: la piccola comunità confeziona i doni per l'attesa ospite, mentre lei ripercorre *à rebours* le tappe del suo allontanamento dalla terra natale e più si avvicina – aereo, poi elicottero, poi slitta – più prende coscienza del proprio turbamento. Il viaggio di Aniko non è un “ritorno a casa”, ma un ingresso traumatico in uno spazio che è stato rimosso e ora chiede di essere reintegrato. Quando i due mondi si troveranno faccia a faccia, la presa di coscienza dell'alienazione, della distanza, sarà radicale e si manifesterà in un rigetto fisico, sensoriale, da parte di Aniko: «Guardò sgomenta la *malica* annerita del padre, i suoi capelli arruffati e unti, il viso rugoso, le sue mani sporche e si sentì afferrare alla gola da un senso di nausea» (p. 59)²⁶. Il corpo del padre è diventato estraneo al punto da indurla a pulirsi la guancia dopo il suo bacio.

Per Seberuj misura della lontananza è la lingua *nenec*, che Aniko non parla più:

«Che succede?», gli chiese serio Passa.

«Ha dimenticato la nostra lingua», rispose Seberuj con una voce spenta, che sembrava rattrappita quanto la sua schiena. Passa rimase sbalordito. Non se l'aspettava. Molti *nenec* avevano lasciato da bambini le loro case ed erano tornati per poi partire di nuovo, ma nessuno aveva scordato la propria lingua madre; quella lingua elargita loro dagli idoli come il bene più grande. Un attributo perenne che li avrebbe distinti dal resto degli uomini. Niente di simile era mai accaduto prima... (p. 62)²⁷.

La perdita della lingua madre è simbolo per antonomasia di assimilazione. Come mostra *Liarskaya*, del resto, a partire dalla fine

²⁶ «Она со страхом смотрела на черную малицу отца, на его спутанные, сальные волосы, морщинистое лицо, грязные руки и чувствовала, как к горлу подступает тошнота», *Ibid.*, p. 346.

²⁷ «– Что с тобой? – уже серьезно спросил Пасса и услышал тихий, потухший, тоже будто сгорбленный, голос друга. – Она языка нашего не помнит. Пасса опешил. Такого он не ожидал. Дети уходили, приходили, и снова их не было, но чтобы кто-то забыл свой язык, родной, тот, что дан Идолами как богатство, как вечное отличие человека, – такого никогда не было...», *Ibid.*, p. 348.

degli anni cinquanta la pressione delle istituzioni per l'abbandono delle lingue native si fa inarrestabile e il loro uso viene bandito anche nella comunicazione tra i bambini²⁸. Il trauma si rivela così anche come *disarticolazione linguistica*, un'interferenza che separa il soggetto dal proprio orizzonte semantico, rendendo difficile ogni forma di reintegrazione e contribuendo a definire lo spazio della "doppia assenza". Con le parole di Alëška, l'ex compagno di scuola, che ora vive nello stesso insediamento di Seberuj: «L'internato è un'ottima cosa. Ma considera quanti giovani dopo l'internato hanno fatto ritorno nella tundra. E quelli che sono tornati cos'hanno portato in più di positivo? O non hanno ricevuto un'istruzione completa, o hanno scordato il mestiere dei loro padri. E il risultato è che non siamo più né dei veri abitanti della tundra, né dei veri cittadini, ma solo un ibrido...» (pp. 79-80)²⁹.

L'*ibrido* Aniko è infatti intrappolato tra i due mondi, in attesa:

Ma Aniko era davvero sicura di voler tornare ancora da suo padre? No, non lo era affatto. [...]

Mentre aspettava l'elicottero, era necessario che prendesse una decisione, e non una qualunque, ma una decisione ferma, irrevocabile. Aniko più di una volta si era sorpresa a pensare che fino ad allora non aveva fatto altro che provare a vivere, ad amare, a riflettere, in attesa del momento in cui avrebbe vissuto una vita vera, senza tentennamenti o esitazioni. Aveva accantonato molte questioni irrisolte come una donna indolente stipa giorno dopo giorno la biancheria sporca in un angolo, finché non si accumula.

Ma la solitudine del padre, il suo dolore, non potevano essere accantonati, rimossi (pp. 95-96)³⁰.

²⁸ Cfr. E. LIARSKAYA, *Boarding school*, cit., p. 163. Si noti a tale proposito che scolarizzazione forzata e assimilazione linguistica e culturale delle popolazioni indigene erano in questi anni pratica comune in tutto il mondo, non solo in Unione Sovietica.

²⁹ «Интернат – это хорошо. Но вспомни, много ли молодых вернулось после интерната в тундру. А те, кто вернулся, что они принесли? И грамоте толком не научились, и ремесло своих отцов позабыли. Вот и получают из нас не тундровые жители, не городские, смесь какая-то...», A. NERKAGI, *Molčaščij*, cit., p. 361.

³⁰ «Была ли уверена Анико в том, что вернётся к отцу? Нет. [...] Пока нет

Misurandosi con la distanza che la divide dal padre, Aniko si rende conto della condizione di sospensione che caratterizza anche la sua vita nel continente.

All'altro capo della frattura prodotta dalla colonizzazione sovietica sta Seberuj, costruito da Nerkagi quasi a incarnazione stessa dell'esperienza traumatica. La perdita della moglie e della figlia minore lo condanna a una solitudine che, nel suo mondo, coincide con la totale perdita di senso della vita: egli è rimasto, infatti, l'ultimo esponente del proprio clan, i Nogo, gente intelligente e buona, che, pur non avendo mai arrecato offesa a nessuno, è stata segnata da sventure terribili:

«Sono rimasto solo, completamente solo...».

Soltanto quando sconta una perdita simile un uomo si rende conto del peso della solitudine. Quando, orfano tra la gente, è come un ceppo isolato in una foresta rigogliosa.

«Sono solo...», mormorò fra sé Seberuj.

Queste sue semplici parole suonavano lucide e profonde, rivelando tutta la paura che lo straziava. Rabbrividi. Ora si rendeva conto che nella sua vita era avvenuto qualcosa di irreparabile.

Sua moglie e sua figlia erano morte. Per lui non esistevano più né passato, né futuro. Un uomo che non ha più futuro si aggrappa per sopravvivere al proprio passato. Ma quando improvvisamente non trova che il buio, dinnanzi e dietro di sé, come può continuare a vivere? (p. 26)³¹.

вертолёта, надо найти решение, и не какое-нибудь, а твёрдое, единственное. Анико несколько раз ловила себя на мысли, что она всё время как бы пробует жить, пробует любить, рассуждать, все подготавливая к тому моменту, когда начнётся настоящая жизнь, без проб и колебаний, и поэтому решение многих серьёзных вопросов перекладывает на спину времени, так же, как ленивая женщина всё складывает и складывает нестираное бельё в кучу. Одиночество отца, его боль никак нельзя куда-то отложить, спрятать», *Ibid.*, p. 373.

³¹ «Один-одинёшенек...». Человек понимает это остро лишь тогда, когда действительно остаётся один. Сирота среди людей – как пень среди густого леса. – Я один, – прошептал Себеруй, и сказанное прозвучало настолько ясно и глубоко, ясно до обнажённого режущего страха, что он вздрогнул и только сейчас по-настоящему понял, что случилось непоправимое. Умерли жена и дочь. Значит, нет ни прошлого, ни будущего. Если у человека

Seberuj è incapace, del resto, di immaginarsi fuori dalla tundra, «senza il suo čum, le renne, senza Passa non potrebbe vivere» (p. 79)³², quindi gli è impossibile seguire Aniko. Le consegnerà invece gli idoli dei Nogo, ricomponendo in parte la frattura tra i due mondi. Solo in parte, perché la narrazione si chiude senza alcuna certezza del ritorno di Aniko. La notte seguente, i capelli di Seberuj diventeranno completamente bianchi.

La figura di Seberuj è emblematica della simbiosi tra nenec e tundra – «Ha vissuto tutta la sua vita tra le montagne. Conosce ogni pietra, ogni albero di questi luoghi. Per lui sono come amici, potrebbe quasi stringere loro la mano per salutarli uno per uno» (p. 79)³³ – e ci permette di introdurre il capitolo successivo: in *Aniko* la tundra e i suoi abitanti sono a tutti gli effetti agenti dell'*Umwelt* e in quanto tali partecipano alla storia, non solo di riflesso, ma influenzandola. Significativo da questo punto di vista anche il fatto che il romanzo si apra e si chiuda con la storia del lupo Diavolo Zoppo, che funge quasi da cornice narrativa delle vicende umane. La sua traiettoria – dall'abbandono del branco in seguito alla perdita di una zampa in una trappola, passando per il feroce rancore da cui è mosso, fino al rapimento di un cucciolo che gli permetterà un passaggio intergenerazionale – incarna una forma di *agency* non umana che attraversa tutto il romanzo, facendo del trauma animale non un semplice riflesso, ma una forza autonoma e perturbante all'interno del paesaggio narrativo.

Il paesaggio non-umano del trauma

Nel romanzo *Aniko*, la tundra non è presentata come un paesaggio ferito in senso strettamente ecologico – non ci sono cenni

нет будущего, он опирается на прошлое и этим живёт. И вдруг темно и впереди, и сзади. Как и для чего жить дальше?», *Ibid.*, pp. 321-22.

³² «Он без чума, оленей и Пассы жить не сможет», *Ibid.*, p. 361.

³³ «Он всю жизнь прожил в горах. Ему здесь каждый камень и дерево знакомы. Он с ними, как с людьми, за руку здоровается», *Ibid.*

espliciti allo sfruttamento industriale né alla devastazione ambientale, che si faranno sentire solo nei decenni successivi in maniera acuta – ma è nondimeno un territorio che partecipa della frattura traumatica. La sua superficie silenziosa si configura come un palinsesto di memorie, un habitat in cui il dolore umano e quello non-umano si riflettono e si rispondono.

Ad essere più precisi, nel mondo nenec non esiste una netta contrapposizione tra umano e non-umano. Come spiega Christoforova in un capitolo del suo volume sul folclore dei popoli del Nord intitolato *Persone–Non-Persone*, nella percezione di questi nativi accanto alle “persone vere” (nency significa proprio questo come abbiamo visto), vivono gli spiriti della natura, ma anche “altre persone”³⁴. A quest’ultima categoria afferiscono gli esseri creati prima dell’uomo, che ora vivono ai margini dell’*oikoumene*; le tribù semi-mitiche che hanno preceduto le popolazioni attuali; gli altri popoli, sia vicini che lontani; i morti; le piante, gli uccelli e gli animali:

[...] nelle mitologie del Nord, anche gli animali venivano percepiti come “altre persone”, vicini sia agli spiriti della natura che alle “umanità alternative”. Gli animali, gli uccelli e le piante nei loro paesi avevano l’aspetto di “persone vere”, avevano le loro tradizioni, una propria lingua e addirittura comprendevano il linguaggio umano. Con loro bisognava instaurare delle relazioni, e anch’essi si inserivano nelle catene alimentari: l’uomo cacciava alcuni animali, così come i giganti mangiatori di uomini e i demoni delle malattie cacciavano lui³⁵.

Questa visione si riflette anche nella narrazione di *Aniko*, seppure esterna; come, ad esempio, in questo passaggio: «Il giorno

³⁴ Cfr. O. CHRISTOFOROVA, *Mify severnych narodov Rossii*, cit., p. 185.

³⁵ «[...] в северных мифологиях животные также воспринимались как “иные люди”, близкие и духам природы, и “альтернативным человечествам”. Животные, птицы, растения в своих селениях выглядели как “настоящие люди”, у них были свои обычаи, они разговаривали на своем языке и даже понимали человеческую речь. С ними нужно было налаживать отношения, и они тоже встраивались в пищевые цепочки: человек охотится на некоторых животных, как на него самого охотятся великаны-людоеды и демоны болезней», *Ibid.*, p. 203.

prima Passa, notando come il monte Saurej avesse rabbuiato la sua fronte, aveva spinto la mandria in fondo al burrone perché fosse più vicina alla gente» (p. 7)³⁶. La relazione con l'ambiente della tundra in Nerkaġi non è gerarchica, ma affettiva e co-implicata. È nella risonanza tra grido umano e lamento animale, ad esempio, che si costruisce la grammatica del lutto: «[...] dopo essersi seduto sulle zampe posteriori, [Buro] emise un lungo ululato lamentoso. Gli altri cani si unirono in coro. Seberuj rimase in piedi, coprendosi il volto con le mani. Le persone, il tempo, il suo stesso essere, tutto gli appariva distante, lontano. Di lui non rimaneva che un grido. Un grido straziante, che lacerava l'anima e che gli usciva dal cuore» (p. 17)³⁷.

L'ululato di Buro si intreccia al grido di Seberuj, facendo del lutto un'esperienza condivisa, benché articolata in codici diversi. La tundra è dunque uno spazio relazionale, che comprende l'umano, l'animale e il paesaggio come soggetti interconnessi: è un campo affettivo interspecifico. Il trauma vissuto da Aniko non si esaurisce dunque nella sfera familiare o identitaria, ma si manifesta come una frattura anche ecologica: una disarticolazione profonda del legame con il proprio ambiente di origine. Se, come abbiamo visto, per lei il corpo del padre è fonte di disgusto, allo stesso modo la renna Tëm-ujko – la preferita della madre, che l'aveva salvata allattandola al seno quando era rimasta orfana – la rifiuta, allontanandosi perché «emanava un odore sgradevole, non di tundra» (p. 67)³⁸. Questo speculare rigetto – umano e animale – rivela come la distanza si iscriva anche nel paesaggio.

³⁶ «Вчера утром Пасса, заметив, как хмурится лоб хребта Саурей, пригнал оленей в глубину ущелья, поближе к людям», А. NERKAĠI, *Molčašġij*, cit., p. 309.

³⁷ «Буро [...] сел на задние лапы и протяжно, со стоном, завыл. Собаки поддержали его. Себеруй стоял, закрыв лицо руками. От него отошло всё: и люди, и время, и даже он сам, остался один крик. Ужасный, разрывающий душу. Крик сердца», *Ibid.*, p. 315.

³⁸ «От незнакомого человека тянуло неприятным, нетундровым, запахом», *Ibid.*, p. 351.

D'altra parte, è proprio nel paesaggio che la distanza può iniziare a ricomporsi. Nel percorso di ritorno di Aniko, la tundra funge infatti anche da agente del ricordo: mentre i luoghi dove ha studiato, quelli urbani, sono irriconoscibili e dolorosi, quasi a conferma della disarticolazione tra memoria e spazio, tipica dell'esperienza traumatica, l'ambiente naturale funge da catalizzatore del processo di rielaborazione. Come in questa scena notturna, che precede l'incontro con il padre:

Non lontano dalla casa avrebbe dovuto trovarsi un vecchio larice che ricordava fin dall'infanzia e il larice c'era davvero. Era ancora lì. La sua cima ondeggiava leggermente sotto il peso della neve a mo' di saluto... Aniko si appoggiò al suo tronco freddo e mormorò:

«Buonasera, nonno!».

Poi, facendo attenzione, si sedette su un piccolo ceppo accanto all'albero. Si strinse bene nella pelliccia, mentre ascoltava il fruscio attutito dei rami. A un tratto si sentì sollevata e provò un senso di pace e insieme di pena per se stessa. Abbracciò il tronco rugoso del larice, odoroso di vento, e pianse. Rammentò che una volta, mentre rincasava, sua madre le era corsa incontro. Le falde della sua *jaguška* svolazzavano e sembrava che la mamma volasse lentamente verso di lei. Le aveva sfilato i *kisy* bagnati e l'aveva fatta sedere a tavola e poi le aveva dato una focaccia squisita, ripiena di uova di pesce. Com'era bello andarsene via e poi tornare ogni volta dalla mamma! Sentirsi piccola, stanca, bisognosa di attenzioni ed essere accudita in tutto! (p. 54)³⁹.

³⁹ «Недалеко от дома должна быть лиственница, Анико помнила её с детства. Так и есть. Стоит ещё. Верхушка её чуть покачивается от снега, словно приветствует... Анико прислонилась к холодному стволу и прошептала: – Здравствуй, бабушка! Потом осторожно опустилась на пенёк рядом с деревом. Сжалась под шубой, послушала глухой шёпот лиственницы, и вдруг её охватило чувство уюта, покоя и жалости к себе. Обняла сморщенный, пахнущий ветрами ствол и заплакала. Вспомнилось: она возвращается откуда-то, а навстречу бежит мама. Полы ягушки развеваются, и кажется, что мама летит, только очень медленно. Мама стаскивает мокрые кисы Анико, сажает дочь за стол и даёт вкусную лепёшку из рыбьей икры. Как хорошо было уходить и каждый раз возвращаться к маме, чувствовать себя усталой, маленькой и нужной», *Ibid.*, p. 343.

Emerge qui una funzione caratteristica del paesaggio non-umano, soprattutto di quello animale: esso permette alla vulnerabilità di emergere ed essere accolta⁴⁰.

Significativa in questo senso la scena del cimitero, luogo in cui vivi e morti dialogano in senso per nulla metaforico, tanto che «più che un funerale, quello di Nekoči somigliava al commiato da una persona che aveva deciso di partirsene per l'aldilà» (p. 22)⁴¹. A questa prossimità si contrappone l'estraneità, anche immaginativa, di Aniko: «Camminare era agevole. La strada invernale era dura come asfalto, dal momento che la gente la percorreva da decenni. In alcuni punti, dove la neve si era sciolta, spuntava l'erba dell'anno passato. Aniko cercava di immaginare come sarebbe stata quell'erba tutta verde e turgida, senza riuscirvi» (p. 71)⁴². Giunta al cimitero, non riuscirà a riportare alla memoria il volto della madre e sarà presa da vergogna e senso di colpa. Sarà l'incontro con Tëmujko a “risolvere” la scena:

Non è un caso che abbia vagato fino a giungere qui. Ma perché l'avrà fatto? pensava Aniko, intuendo che quella di venire da sua madre era stata una scelta consapevole da parte di Tëmujko. Nel riconoscerlo provava una certa vergogna [...] Segui le orme fresche di Tëmujko, pensando che se ne fosse andato, ma era rimasto. Si voltò a cercarlo. Tëmujko non la guardava, restava lì immobile con la sua bella testa piegata.

Aniko ebbe l'impressione che stesse piangendo. Altrimenti perché avrebbe dovuto rimanere fermo in quella posizione? Doveva essere molto difficile per lui (pp. 73-74)⁴³.

⁴⁰ Si veda, a proposito del rapporto tra narrazione animale e vulnerabilità: A. BARCZ, *Animal Narratives and Cultures. Vulnerable Realism*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2017.

⁴¹ «Это скорее не похороны, а проводы человека, решившего уйти в другой мир», А. НЕКЧАГИ, *Molčaščij*, cit., p. 319.

⁴² «Идти нетрудно. Зимник твёрд, как асфальт. Видно, не один десяток лет ездят по нему. Кое-где из-под мокрого снега выглядывает прошлогодняя трава. Анико пытается представить её зелёной и сочной, но не может», *Ibid.*, p. 355.

⁴³ «Он пришёл сюда не зря, не забрёл случайно. Но тогда зачем? – думала Анико, но уже догадывалась, что олень “сознательно” пришёл

È vedendo il dolore della perdita riflesso nella renna che Aniko ricomincia a riconoscersi come figlia, ma anche come parte – seppur marginale – di un sistema di relazioni affettive non ancora completamente spezzate. Il paesaggio non-umano, pur muto, si fa tramite di una possibile reintegrazione, o almeno di un riavvicinamento emotivo. In questo senso, la tundra – e il cimitero in particolare – funziona come un palinsesto in cui l'umano e il non-umano, i vivi e i morti, sono in continuità. Non è il luogo di un ritorno mitico, ma lo spazio dove la frattura può essere osservata e parzialmente ricomposta.

La relazione con il non-umano come spazio di accoglienza delle vulnerabilità trova espressione emblematica nella scena in cui Seberuj, che ha capito che Aniko sta per ripartire, si confida con il suo cane Buro. La solitudine del padre, amplificata dalla consapevolezza della separazione imminente, emerge in modo straziante e innesca il riavvicinamento alla figlia, seguito poi dalla consegna degli idoli del clan:

Seberuj annuiva senza parlare, mentre le asciugava le lacrime con il palmo della mano. Era pronto a lasciarla andar via anche per sempre, perché ora sapeva di avere una figlia, una creatura del suo stesso sangue, un germoglio della sua radice che ancora viveva e non sarebbe appassito. “Va', figlia, ma cerca di essere una brava persona. E quando tornerai, tutto questo sarà tuo. Se io morirò prima del tuo ritorno, questi cari luoghi continueranno ad accoglierti per sempre” (p. 84)⁴⁴.

Sarà dunque la tundra a sostituire emotivamente il padre alla sua scomparsa, come erede silenziosa di quella genealogia spezza-

к матери, только почему-то стыдно было признаться в этом себе. [...] Пошла по свежим следам Тэмуйко, думая, что вот она ушла, а он остался. Обернулась. Тэмуйко не смотрел на неё. Он стоял, низко опустив красивую голову. Анико вдруг показалось, что олень плачет. Иначе зачем он будет так стоять? Ему, должно быть, очень тяжело», *Ibid.*, p. 357.

⁴⁴ «Себеруй только кивал и вытирал ей слёзы ладонью. Да, он готов отпустить её хоть навсегда, потому что теперь знает: у него есть дочь, есть на земле его кровинка, остался его корень, не погиб, не завял. – Иди, дочь, но будь хорошим человеком. А если вернёшься – всё будет твоим. Умру я, тебя твои родные места всегда примут», *Ibid.*, p. 364.

ta, capace di custodire la memoria, accogliere il ritorno e offrire – anche nella perdita – una forma possibile di continuità.

Conclusioni

Il romanzo *Aniko* esplora le fratture identitarie e le dislocazioni culturali che segnano la protagonista e, per estensione, le popolazioni indigene del Nord della Russia, offrendo un’indagine profonda del trauma (post)coloniale. Tuttavia, la sua forza narrativa non risiede solo nella rappresentazione del dolore individuale, pur storicamente connotato, ma nella polifonia di voci che arricchisce la narrazione. L’umano, l’animale e il paesaggio stesso partecipano attivamente all’elaborazione del trauma e della memoria, tessendo un quadro complesso e interconnesso della sofferenza e della resistenza.

La “doppia assenza” della protagonista non è superabile e la frattura traumatica rimane irreparabile, così come, del resto, la doppia perdita di Seberuj e la sua condanna alla solitudine. Tuttavia, come suggerisce la frase «Possa il tuo cuore essere più vasto del cielo» (p. 17)⁴⁵, pronunciata da Alëška a Seberuj al ritrovamento dei corpi della moglie e della figlia, è nella comunione con gli spiriti della natura e le “umanità alternative” che risiede il segreto di una resilienza possibile.

Aniko, osservando il modo di vivere della sua comunità d’origine, è stupita «non [tanto dalla] somiglianza delle persone ai loro idoli, quanto [dall’]aura di grandezza e dignità che le accomunava a quelle divinità di pietra. Le persone che le sedevano davanti sembravano conoscere aspetti fondamentali, imprescindibili della vita, che lei ignorava, altrimenti non sarebbero apparse così serene e sicure di sé» (p. 70)⁴⁶. Se il superamento del dolore non sembra

⁴⁵ «Отец, пусть у тебя сердце будет больше неба», *Ibid.*, p. 315.

⁴⁶ «Сейчас Анико поразило не столько внешнее сходство людей с теми Идолами, сколько общее выражение значительности и достоинства на лицах ненцев и их каменных богов. Должно быть, сидящие перед ней

possibile, lo è però il suo riconoscimento come parte integrante di un mondo che, seppur ferito, continua a parlare, a vivere e restare in relazione. Questa visione co-implicata e non antropocentrica non rappresenta una mera sopravvivenza del passato, ma un atto di resistenza viva: è nell'interazione con questi "altri" che Aniko e Seberuj, pur segnati dal trauma, trovano un modo per non esserne sopraffatti.

знают что-то очень важное и основное в жизни, чего не знает она, иначе не вели бы себя так спокойно и уверенно», *Ibid.*, p. 354.

La sottile differenza tra giustificare e comprendere: Vladimir Šarov e il trauma sovietico

Martina Greco
Università di Padova

Introduzione

Nel 1993, Vladimir Šarov, scrittore spesso incompreso, fu oggetto di un piccolo scandalo interno ai circoli letterari. La rivista «Novyj mir», con la quale aveva collaborato fino a quel momento, pubblicò un articolo, a firma dei redattori Irina Rodnjanskaja e Sergej Kostyrko, intitolato *Sor iz izby* (*I panni sporchi fuori da casa*); prendendo di mira il suo romanzo *Do i vo vremja* (*Prima e durante*), questi lo accusarono di ignoranza storica e profanazione della “sacra storia russa”¹. All’epoca lo scrittore, agli inizi della carriera, ebbe modo di rispondere ribadendo il significato filosofico delle sue alterazioni storiche² e, allontanatosi da «Novyj mir», trovò rifugio sulle pagine della concorrente «Znamja». Tuttavia, di recente le sue riletture del passato sono finite nuovamente al centro di un acceso dibattito: la studiosa Dina Khapaeva, in un libro dal titolo *Putin’s Dark Ages*, ha dedicato l’intero ultimo capitolo a un’analisi dei testi šaroviani (in particolare de *Il regno di Agamennone*, *Carstvo*

¹ Cfr. I. RODNJANSKAJA, S. KOSTYRKO, *Sor iz izby*, «Novyj mir», 1993, 5, pp. 186-189.

² Si veda, ad esempio, l’intervista a Šarov pubblicata da Vladimir Berezin nel 2009 e tratta da una conversazione risalente al 1995: *Istorija pro Vladimira Šarova* – 1, 15 gennaio 2009, <<https://berezin.livejournal.com/957252.html>> (5 novembre 2025).

Agamemnona, 2018), intesi come strumenti di legittimazione della “memoria dei perpetratori” (*memory of the perpetrators*)³. Khapaeva sostiene che, cercando un senso ai feroci eccessi dei dittatori del passato, Šarov, assieme ad altri esponenti della letteratura russofona contemporanea, abbia preparato il terreno all’accettazione collettiva della svolta nazionalista della politica russa. Questa volta però l’autore, scomparso nel 2018, non ha potuto controbattere. A replicare è stato Mark Lipoveckij, che ha messo in luce i momenti della biografia di Šarov che testimoniano la sua avversione nei confronti del neoimperialismo putiniano⁴. In questa sede vorremmo dimostrare come le fantasmagorie di Vladimir Šarov si basino su un sistema di stratagemmi parodici e delegittimazione del millenarismo incompatibili con l’intento giustificazionista che Khapaeva vi scorge e strettamente legati a una precisa temperie culturale post-sovietica.

Nel corso delle sue ricerche, il critico Aleksandr Ètkind ha identificato una tendenza predominante nella letteratura post-sovietica, che ha battezzato con il neologismo “Magical Historicism” per evidenziarne il tratto fondamentale: la presenza pervasiva e costante di riferimenti storici rielaborati in forme magiche e stranianti. Prendendo a prestito la terminologia di Dominick LaCapra, Ètkind avanza l’ipotesi che la combinazione di storia e magia in romanzi come *Prima e durante* di Vladimir Šarov, *Goluboe salo (Lardo azzurro)* di Vladimir Sorokin e *Opravdanie (Giustificazione)* di Dmitrij Bykov derivi dalla mancata elaborazione dei traumi ereditati dal passato sovietico, i quali anziché essere debitamente compresi (*working through, prorabotka*) vengono riprodotti in un *loop* melanconico (*acting out, otygryvanie*)⁵. A risultare particolarmente

³ Cfr. D. KHAPEVA, *Putin’s Dark Ages: Political Neo-Medievalism and Re-Stalinization in Russia*, Routledge, London, 2024, pp. 193-225.

⁴ Cfr. M. LIPOVECKIJ, *Dina Khapaeva vs Vladimir Sharov*, «Ab Imperio», 2024, 4, pp. 229-238.

⁵ Cfr. M. LIPOVECKIJ, A. ÈTKIND, *Vozvraščenie tritona: Sovetskaja katastrofa i postsovetskij roman*, «NLO», 2008, 6, <<https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveckij-8212-aleksandr-ÈTKIND-vozvraščenie-tritona-sovet->

problematico è, chiaramente, il confronto con il grande trauma del Novecento sovietico, ovvero le repressioni staliniane, di cui Ètkind nel suo libro *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied* evidenzia in questo modo la specificità:

Nei campi sovietici, la vittima tipica spesso accettava i principi generali dei suoi aguzzini, ma riteneva che nel suo caso personale ci fosse un errore di identificazione. Nei campi nazisti, invece, la vittima tipica non metteva in discussione la sua identificazione (in quanto ebreo/a), ma contestava le ragioni generali della propria persecuzione. Si tratta di due sentimenti profondamente diversi. Anche le loro conseguenze erano diverse: da un lato un movimento antifascista e sionista forte e coerente, dall'altro un assortimento disordinato di lealtà, neutralità e resistenza allo Stato sovietico⁶.

Partendo da questa riflessione sui gulag, proveremo a dimostrare che *Prima e durante* si può considerare, al contrario di quanto sostenuto da Ètkind, un esempio di *working through* o *prorabotka* del trauma. Nel romanzo, infatti, la componente “storico-magica” risponde alla necessità di proporre delle piste esegetiche originali per risalire alla radice di questo «assortimento disordinato di lealtà, neutralità e resistenza», in modo da identificare il motore del meccanismo disfunzionale che, secondo Šarov, regola la storia russa. Questo motore coincide, nello specifico, con la tensione messianica, da lui sottoposta a una dissacrante vivisezione. Per sviluppa-

skaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html> (28 ottobre 2025). Cfr. anche *The Salamander's Return. The Soviet Catastrophe and the Post-Soviet Novel*, «Russian Studies in Literature», 2010, 4, pp. 6-48.

⁶ «In Soviet camps, the typical victim often accepted the general principles of his perpetrators but believed that in his personal case, he was mistakenly identified. In Nazi camps, on the other hand, the typical victim did not question his identification (as a Jew) but objected to the general reasons for his persecution. These are two deeply different sentiments. Their consequences were also different: a strong and coherent antifascist and Zionist movement in one case and a disordered panoply of loyalty, neutrality, and resistance to the Soviet state, in the other», A. ÈTKIND, *Warped Mourning: Stories of the Undead in the Land of the Unburied*, Stanford University Press, Stanford, 2013, p. 641. Salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni dall'inglese e dal russo sono dell'autrice del presente articolo.

re queste ipotesi analizzeremo le peculiarità della mimesi šaroviana, evidenziando come l'abbandono del realismo a favore di un uso intensivo del grottesco, della parodia e della rappresentazione pseudo-biblica dei personaggi storici si possa ricondurre al bisogno autoriale di fare i conti con il trauma delle repressioni staliniane, ovvero di ricostruire la genealogia ideale di un episodio storico la cui tragicità è rafforzata dalla sua tendenza a sfuggire a qualunque tentativo di comprensione.

La trama di *Prima e durante* è breve e concisa: un uomo di nome Alëša, colpito da amnesie ricorrenti, viene ricoverato in un reparto psichiatrico dove crea una rete di fiducia con gli altri pazienti. Uno di questi, Nikolaj Semënovič Ifraimov, deciderà di svelargli le trame segrete della storia russa degli ultimi due secoli. Secondo la versione di Ifraimov, un ruolo centrale nell'evoluzione della politica patria spetta alla nota intellettuale Germaine de Staël, la cui vita è colma di misteri ed episodi surreali. Grazie al possesso di uno speciale preparato a base di mandragola, la donna ha ricevuto il dono della reincarnazione e ha vissuto tre vite consecutive, di cui, com'è ovvio, solo la prima è rimasta negli annali. Le altre due, trascorse per intero in Russia, sono state segnate dalla sua relazione con il filosofo Nikolaj Fëdorovič Fëdorov e con diversi membri dell'élite intellettuale e politica russa, tra cui lo stesso Stalin, suo amante e figlio. La storia di Ifraimov si conclude con un appiattimento del passato nel presente, attraverso il quale si scoprirà che de Staël e Fëdorov sono sopravvissuti agli scossoni storici del Novecento e vivono attualmente nel reparto geriatrico di quello stesso ospedale.

Metafora rappresentata, effetto grottesco e parodia

Rispondendo a una domanda a proposito del genere a cui afferiscono i suoi romanzi, Šarov afferma seccamente: «Di sicuro non si tratta di prosa storica, non la trovo interessante né da scrivere,

né da leggere. E, indubbiamente, non è storia alternativa»⁷. Dopo aver escluso le due definizioni più note, l'autore sceglie per i propri scritti e in particolare per *Prima e durante* l'etichetta di "romanzo-parabola" (*roman-pričča*), sottolineando che lo stratagemma centrale dell'opera è "la metafora rappresentata" (*raspisannaja metafora*), che «permette di comprendere molto di ciò che c'era e c'è nel Paese, di ciò che non appare in superficie, del retroscena delle influenze reciproche»⁸.

Sul parallelismo con la parabola biblica torneremo nel paragrafo successivo, mentre per ora cercheremo di concentrarci sul carattere metaforico delle ricostruzioni storiche di Šarov, che appare un giusto, ma a tratti fuorviante, criterio di comprensione dei bizzarri episodi narrati nel romanzo. L'autore lamenta, infatti, che «quando fu pubblicato *Prima e durante*, molti contestarono la figura di Madame de Staël e le peripezie delle sue storie d'amore con Skrjabin e Stalin. Per me, lei era sinonimo dell'influsso della cultura francese su quella russa»⁹. In questa costruzione pseudo-pamphlettistica, Madame de Staël, pensatrice di spicco e mecenate della Francia illuminista, viene fatta letteralmente rinascere nella Russia ottocentesca, dove la sua capacità di intessere relazioni con l'élite intellettuale avrà un'influenza determinante sul corso della storia nazionale.

Secondo la versione narrata ad Alëša da Ifraimov, l'esperienza russa di Madame de Staël comincia all'insegna dell'isolamento dalla mondanità cittadina: dopo aver acquistato una tenuta nei pressi di Tambov, la baronessa si ritira a vita privata. Nel giro di poco tem-

⁷ «Это, точно, не историческая проза, по-моему, и писать, и читать ее не интересно. И это, безусловно, не альтернативная история», N. IGRUNOVA, V. ŠAROV, «*Ja ne čuvstvuju sebja ni učitelem, ni prorokom*», «Družba Narodov», 2004, 8, <<https://magazines.gorky.media/družba/2004/8/ya-ne-čuvstvuju-sebja-ni-uchitelem-ni-prorokom.html>> (29 ottobre 2025).

⁸ «[...] позволяющая понять очень многое из того, что в стране было и есть, то, что не на поверхности, подосновы взаимоотношений», *Ibid.*

⁹ «Когда опубликовали *До и во время*, много обсуждался образ мадам де Сталь и перипетии ее романов со Скрябиным и Сталиным. Для меня же она была синонимом влияния французской культуры на русскую», *Ibid.*

po, tuttavia, la sua sommessata quotidianità viene scossa dall'incontro con il giovane Nikolaj Fëdorovič Fëdorov. Il personaggio di Fëdorov è costruito a partire da un procedimento narrativo volto non tanto alla verosimiglianza, quanto alla traslazione sul piano della biografia fittizia di considerazioni che Šarov sviluppa a proposito del pensiero fëdoroviano. Così, la prima informazione che viene data al lettore attraverso lo sguardo di de Staël, ovvero che il ragazzo «era vestito da signore, ma le maniere e l'andatura ricordavano più quelle di un popolano» (p. 103)¹⁰, si può interpretare come una concretizzazione estremamente semplificata della doppia influenza che l'autore attribuisce al filosofo nei suoi saggi storiografici:

Il filosofo Nikolaj Fëdorovič Fëdorov cominciò a scrivere subito dopo la guerra di Crimea, quando la società era ancora intenta a comprenderne il senso. Fu tra i primi che capirono che la vecchia base giustificativa dell'espansione russa si era esaurita. Essa si era incrinata e non poteva sostenere altro carico. La frattura creatasi all'interno del popolo santo, il diverso modo in cui veniva interpretato il cammino del Paese, erano andati troppo oltre, gli avevano consumato le forze. E allora, Fëdorov, fornendo un nuovo commento al Vangelo di Cristo, anche se inizialmente solo sulla carta, riuscì a superare il precedente scisma e a saldare con forza le due parti in conflitto, quella imperiale e quella popolare, settaria. Le unì la sua *Opera comune*¹¹.

¹⁰ «[...] одет незнакомец был явно по-господски, но повадкой и походкой напоминал скорее простолюдина», V. ŠAROV, *Do i vo vremja*, in Id., *Sled v sled. Do i vo vremja. Mne li ne požalet*, AST, Moskva, p. 325. Salvo diversamente indicato, le traduzioni del romanzo sono tratte dall'edizione italiana: V. ŠAROV, *Prima e durante*, traduzione di M. Cicognani Wolkonsky, Voland, Roma, 1996. Per maggiore scorrevolezza, si inserirà nel testo, al termine della citazione e tra parentesi tonde, il numero di pagina dell'edizione italiana e in nota i riferimenti all'edizione originale.

¹¹ «Философ Николай Федоров начал писать вскоре после Крымской войны, когда в обществе шло ее осмысление. Он был из первых, кто понял, что старое основание русской экспансии себя исчерпало. Оно треснуло и больше не держит нагрузки. Разделение святого народа, разное в нем понимание, куда и как должна идти страна, зашло слишком далеко, лишило его силы. И вот, Федорову, дав новый комментарий к Евангелиям Христа, пусть пока только на бумаге, но удалось преодолеть прежний раскол. Прочно скрепить обе враждебные части – имперскую и народную,

Nell'interpretazione di Šarov, Fëdorov segnò una tappa fondamentale per il pensiero russo, donando nuovo vigore all'ideale messianico propagandato dalla teoria filoteiana di "Mosca terza Roma" (*Moskva – tretij Rim*) e garantendo il protrarsi della sua circolazione sia negli ambienti nobiliari che nella percezione del popolo. Pertanto, nel romanzo, il personaggio è modellato sulle peripezie culturali del chiliasmo slavofilo, che strutturano il suo rapporto con de Staël. Avendola vista addormentata in una portantina da passeggio, il giovane la confonde per la Vergine Maria, per poi associarla, in un secondo momento, alla Bella Addormentata. Questo scambio di persona rappresenta metaforicamente il tragitto dell'ideale messianico dalla teocrazia religiosa al populismo militante e al simbolismo. Infatti, come ricorda la studiosa Minc, «il soggetto popolare della 'Bella Addormentata', diffuso nella poesia populista e pseudopopulista, ha ampliato [...] illimitatamente il proprio significato. Trasformato da allegoria socio-utopistica della futura rinascita della Russia in mito simbolista di salvezza del mondo attraverso la Bellezza, ha preservato lo strato socio-utopistico dei significati, assumendo però anche accezioni mistico-escatologiche»¹².

Tuttavia, l'interpretazione di *Prima e durante* come un *roman-à-clef* storiosofico è minata dalla linearità pedissequa che marca il passaggio da figurato a letterale, nonché dalla stravaganza dei risultati ottenuti. La conversione di Fëdorov in incarnazione del millenarismo russo trasforma il personaggio storico in una sorta di *ju-rodivyj*, folle in Cristo, totalmente assorbito dalla sua strana visione del mondo e protagonista di scene oltremodo bislacche, come, ad esempio, quella in cui tenta di lasciare un'offerta alla "Madonna-de Staël":

сектантскую. Соединило их его "Общее дело", V. ŠAROV, *Meždu dvuch revolucij (Andrej Platonov i russkaja istorija)*, in Id., *Iskušenie revolucij*, ArsisBooks, Moskva, 2009, <https://royallib.com/read/sharov_vladimir/iskushenie_revoljutsij.html#61440> (29 ottobre 2025).

¹² Z. MINC, *La poetica del simbolismo russo: tre saggi teorici*, «eSamizdat», 2020, 13, p. 275.

Aveva dormito saporitamente e a lungo, poi però era stata svegliata all'improvviso da rumori e imprecazioni, ma soprattutto dal fatto che il palanchino si era fermato. Non ancora sveglia del tutto, aveva visto davanti a sé quello stesso giovane inginocchiato che la guardava fissa in viso, ora facendosi svelto il segno della croce ora frugando rabbiosamente nel portamonete, riuscendo al contempo a difendersi dal fattore che cercava di sgombrare la strada. Era uno spettacolo estremamente spassoso. [...] Stava per chiamarlo, quando lui, finalmente, aveva trovato ciò che cercava nel portamonete e, per quanto i contadini avessero cercato di impedirglielo, aveva deposto con destrezza sul bordo della teca un copeco; poi era corso via (pp. 103-104)¹³.

L'effetto generato dal meccanismo della "metafora rappresentata" è più parodico che rivelatorio. Talvolta il procedimento è talmente trasparente da risultare caricaturale, come avviene in modo particolarmente evidente nella descrizione della trappola che de Staël tende a Fëdorov. Sicura della sua estraneità al pragmatismo adulto, la nobile francese elabora una complicata messa in scena per riuscire a consumare un amplesso col giovane senza privarlo della sua innocenza. Decide allora di drogarlo, comprando dell'oppio dal farmacista Schlichting e versando la sostanza nella cera con cui modellerà delle candele che dovranno rigorosamente avere la forma del campanile di Ivan il Grande, anche se «lei stessa non riusciva a spiegarsi il motivo di questa scelta» (p. 112)¹⁴. Persino in seguito a una sommaria ricerca è possibile attestare che il rivenditore d'oppio porta lo stesso cognome di Albert Schlichting, autore

¹³ «Спала она сладко и, по всей видимости, долго, а потом неожиданно была разбужена шумом, бранью, но, главное, тем, что паланкин остановился. Еще не успев толком проснуться, она прямо перед собой увидела стоящего на коленях того самого юношу. Глядя на нее в упор, он попеременно то быстро-быстро крестился, то начинал яростно рыться в кошельке, успевая к тому же обороняться от приказчика, старавшегося столкнуть его с дороги. Зрелище было до крайности забавное. [...] Она уже открыла рот, чтобы подозвать мальчика, но тут он наконец нашел в своем кошельке что искал, и, как крестьяне ни пытались помешать, ловко положил на окантовку стекла копейку, после чего бросился бежать», V. ŠAROV, *Do i vo vremja*, cit., p. 326.

¹⁴ «[...] почему – она и себе не могла объяснить», *Ibid.*, p. 338.

di uno dei più noti scritti polemici sul regno di Ivan il Terribile¹⁵: assieme alle candele-campanile esso rappresenta, dunque, lo spirito del XVI secolo, periodo di radicalizzazione del concetto di “Mosca terza Roma”. Così, l’Illuminismo francese, giunto a maturazione in Russia nell’Ottocento, trova una nuova declinazione nella teoria di Fëdorov che, mescolando la fede nel progresso con la vocazione millenaristica russa, prepara il terreno al bolscevismo. Ma la trasposizione di questa riflessione sul piano romanzesco attraverso il ricorso alle candele sature d’oppio e la descrizione degli improbabili incontri amorosi tra una de Staël impaziente e un Fëdorov privo di sensi crea un’atmosfera surreale e comica, come se, elaborando la propria concezione storica, l’autore cercasse di ostacolare il coinvolgimento emotivo del lettore.

Oltre alla pedissequa letteralizzazione della metafora, una strategia parodica tipica degli scritti di Šarov è l’uso improprio del linguaggio burocratico sovietico. Grande estimatore di Andrej Platonov, Šarov riproduce la lingua peculiare di *Čevengur* e *Kotlovan (Lo sterro)*, servendosi del “burocratese” per veicolare contenuti religiosi e filosofici. Se, però, negli scritti tragici di Platonov tale tecnica registra lo sconforto ideologico dell’autore e lo scivolamento dell’utopia comunista nella distopia sovietica, nei romanzi šaroviani, nati in un contesto storico in cui l’ideale marxista si era già trasformato in un guscio vuoto, la frizione tra linguaggio e concetto produce un effetto grottesco che corrode ulteriormente la credibilità dei personaggi. Degno di nota, in questo senso, è il fittizio verbale di un’assemblea comunista interpolato nel romanzo:

Lenin: “Il sacrificio del popolo russo si è rivelato inutile. Mille anni di attesa della venuta di Cristo, mille anni per ampliare il terreno della vera fede, milioni di vite umane sono stati impiegati a tal fine [...]. Conclusione: dobbiamo rinunciare a ogni speranza in Dio e nella Sua giustizia [...]. Da questo ne consegue che dobbiamo convincere la base del partito a rinunciare per sempre a Dio [...]”.

¹⁵ Si tratta di un pamphlet politico in latino che circolò nell’allora regno polacco-lituano e il cui titolo era *De moribus et imperandi crudelitate Basilii Moschoviae tyranni brevis enarratio*.

Zinov'ev (*replica dal suo posto*): “Facciamo una proposta di compromesso: diciamo al proletariato che Dio non esiste e non è mai esistito, l'uomo lo ha semplicemente inventato. In questa maniera caveremo Dio d'impaccio ed Egli non potrà che esserci riconoscente. Chiedo di mettere a verbale che io non condivido affatto l'estremismo del compagno Lenin, la sua aspirazione a crearci dei nemici. Ritengo che Dio a un certo punto della rivoluzione ci potrà essere nuovamente utile”. [...]

Bogdanov: “[...] mi preoccupa che, mentre Dio promette all'uomo la salvezza e la vita eterna, noi possiamo promettergli soltanto un brevissimo periodo di esistenza paradisiaca: la sua vita in terra”. [...]

Lenin: “[...] secondo Fëdorov, il cui parere è suffragato dai più illustri fisiologi del Paese, si può rendere eterna la vita dell'uomo senza incontrare particolari ostacoli; quest'obiettivo sarà la nostra pietra angolare” (pp. 168-169)¹⁶.

A incrementare l'effetto grottesco causato dall'inconciliabilità tra la forma del verbale e il contenuto degli interventi è il modo in cui l'autore strizza l'occhio alle stilizzazioni propagandistiche dei

¹⁶ «Ленин: “Жертва русского народа оказалась не востребована. Тысяча лет ожидания прихода Христа, тысяча лет расширения территории истинной веры, миллионы человеческих жизней были на это положены. [...] Вывод: мы должны отказаться от всяких надежд на Бога, на Его справедливость. [...] Из вышесказанного следует, что мы должны убедить рядовых членов партии навсегда отказаться от Бога [...]”. Зиновьев (*реплика с места*): “У меня есть компромиссное предложение: скажем пролетариату, что Бога нет и никогда не было, человек его просто придумал. Тем самым выведем Бога из-под удара. Он поймет наши намерения и будет нам только благодарен. Прошу занести в протокол, что я вообще не разделяю крайностей т. Ленина, его стремления плодить врагов. Считаю, что Бог на каком-то витке революции нам снова станет полезен”. [...] Богданов: “[...] меня волнует вот что: если Бог обещает человеку вечное спасение, мы можем обещать ему только очень короткий промежуток райского существования – его человеческую жизнь”. [...] Ленин: “[...] по мнению Федорова, его поддерживают и крупнейшие физиологи страны, никаких препятствий, чтобы сделать человеческую жизнь вечной, нет, и мы эту цель поставим во главу угла», V. ŠAROV, *Do i vo vremena*, cit., pp. 406-409. L'edizione italiana traduce l'ultima frase come “sarà questo il nostro primo obiettivo”: per conservare il riferimento alla “pietra angolare” biblica che caratterizza il testo originale si è deciso, tuttavia, di apportare una modifica alla traduzione.

vecchi bolscevichi, com'è chiaro nel caso di Zinov'ev, tradizionalmente tacciato di opportunismo dal discorso ufficiale staliniano e qui sostenitore di una posizione apertamente utilitaristica.

Il gioco con gli stereotipi contribuisce anche alla caratterizzazione del personaggio di Stalin: nel mondo di Šarov il *Vožd'* eredita dal padre georgiano un turbolento dramma familiare dal sapore orientale, fatto di faide tra spietati guerrieri delle montagne, matrimoni proibiti, maledizioni, vendette, brutali omicidi e amori capaci di sconfiggere la morte. La madre di Stalin è inoltre la stessa de Staël: infatti, lo pseudonimo scelto da Iosif Džugašvili è l'aggettivo possessivo derivato dal cognome Staël (in russo *Stal'*). A queste bizzarrie, si aggiunge la costruzione di episodi che ricalcano i toni epici delle narrazioni leggendarie che circolavano in Unione Sovietica. Esempio è la reazione del futuro dittatore di fronte al padre poliziotto che, fermandolo durante un tentativo di fuga dal territorio della Georgia, lo scorge in atteggiamenti intimi con la madre, diventata, nel frattempo, la sua amante:

Stalin [...] era saltato dal carro e a sangue freddo, qualità questa ben nota al partito, era andato dritto verso Vissarion e la pattuglia [...]. Stalin avanzava con tale sicurezza che i cavalli cominciarono a indietreggiare, a scostarsi, aprendogli un varco. [...] Stalin si comportava con quei montanari come davanti agli operai di Baku, con la stessa semplicità e naturalezza: parlava a voce bassa, calma, senza il pathos tipico di altri oratori di partito, ma le sue parole facevano sempre effetto sulla gente (pp. 158-159)¹⁷.

Il sangue freddo di Stalin sarà, successivamente, rimpiazzato da un'estrema ingenuità e da una fiducia senza limiti nei confronti dei compagni di partito. Mite e innocuo, lo Stalin di Ifraimov verrà

¹⁷ «Сталин [...] спрыгнул с арбы и хладнокровно – качество, которым он был знаменит в партии, – пошел прямо на Виссариона и на конный разъезд. [...] Сталин шел так уверенно, что лошади под конными даже стали пятиться, расступаться, давая ему между собой проход. [...] Сталин держался с горцами так же просто и естественно, будто стоял перед бакинскими рабочими; он говорил негромко, спокойно, без надрыва [...] но на людей слова его действовали безотказно», *Ibid.*, pp. 393-394.

spinto alla crudeltà dalla madre-amante che, come una Lady Macbeth della storia russa, lo indurrà all'eliminazione violenta dei potenziali concorrenti e all'instaurazione di una politica ferocemente repressiva. Il pretesto con cui de Staël riesce a intaccare la bontà del figlio è l'utopia fëdoroviana: «Quel giorno aveva detto a Stalin che la morte degli uomini assassinati su suo ordine non era una vera morte, ma avveniva, per così dire, per finta, come la morte nelle favole; sarebbe arrivato il comunismo [...] e allora, come affermava il loro maestro Fëdorov, tutti loro sarebbero ritornati, sarebbero risorti dalle proprie ceneri» (pp. 216-217)¹⁸. Lunghi dall'apparire convincenti, le motivazioni addotte da de Staël, nonché la trasformazione di Stalin in personaggio goffo e incestuoso, colpiscono il lettore post-sovietico per la loro palese stravaganza e inaccuratezza (come dimostra la reazione indignata di Rodnjanskaja e Kostyrko, che accusarono l'autore di schernire la storia nazionale). Così, Šarov individua dietro al trauma delle repressioni una tensione utopica malriposta e mal gestita e si premura di farla emergere conferendole un aspetto straniante che ne compromette visibilmente il potere seduttivo.

Rimandi biblici e profeti falliti

I testi sacri sono un punto di riferimento costante per il nostro autore, basti pensare che almeno tre dei suoi romanzi traggono il titolo da una citazione biblica: *Mne li ne požalet* (*Io non dovrei avere pietà?*), frase pronunciata da Dio nel capitolo quarto del libro di Giona, versetti 10-11; *Voskrešenie Lazarja* (*La resurrezione di Lazzaro*), chiaro rimando al noto passaggio del Vangelo di Giovanni, capitolo undicesimo, versetti 1-44, e *Bud'te kak deti* (*Siate come bambini*), affermazione attribuita a Gesù nel Vangelo secondo Mat-

¹⁸ «[...] она сказала ему, что смерть, которой умрут люди, убитые по его приказу, – не настоящая, это как бы смерть по-нарошку, смерть как в сказке; настанет коммунизм [...], и тогда, как и говорил ее учитель Федоров, все они будут возвращены, воскрешены, все восстанут из пепла», *Ibid.*, p. 464.

teo, capitolo diciottesimo, versetti 1-5. Anche *Prima e durante* non è esente da parallelismi religiosi: la descrizione dell'incontro (mai avvenuto nella realtà) tra Skrjabin e Lenin sulle rive di un lago svizzero è costruita sulla falsariga dell'incontro di Gesù con i pescatori di Galilea; la conclusione del romanzo, in cui si preannuncia l'avvento del diluvio, trasforma Fëdorov nel nuovo Noè; innumerevoli sono i riferimenti alla figura di Cristo e tante le citazioni dalla Genesi e dai Vangeli di Matteo e Luca. Più che come sorgente citazionale, Šarov usa però il testo sacro come modello concettuale e strutturale di rielaborazione della storia patria. L'applicazione del filtro millenaristico, secondo cui i russi rappresentano il nuovo popolo eletto, trasforma le loro peripezie in materiale biblico, mentre i personaggi che hanno giocato un ruolo di spicco nell'evoluzione politico-culturale della nazione assumono la postura di profeti. Così Fëdorov, ribellandosi a Dio, pretende di fondare una nuova religione e Skrjabin conferisce a se stesso il titolo di Messia, ovvero di creatore del nuovo mondo¹⁹. Tuttavia, come specificato da Ifraimov, non si tratta d'altro che di un'illusione:

In definitiva [...] si tratta di una storia piuttosto triste ma, a osservarla con distacco, anche piuttosto monotona. Una lunghissima teoria di persone, popoli, paesi che credevano di essere stati investiti dal Signore di una missione particolare, [...] e alla fine della vita, quando nulla di nuovo si può intraprendere, la consapevolezza che né loro, né le loro eroiche imprese sarebbero servite a nulla, nulla sarebbe stato loro richiesto, la vita era trascorsa invano. L'amarezza e il tormento degli ultimi giorni avevano finito di spezzare ciò che Dio non aveva ancora rotto dentro di loro, certi che non esistesse peccato più grande di quello che avevano commesso: essere impostori; non erano stati scelti da Dio, si erano scelti da soli. Così era stato per la Russia, per la Staël, per Fëdorov, per Solov'ëv e per moltissimi altri. [...] Nessuno di loro era stato scelto (pp. 165-166)²⁰.

¹⁹ Cfr. *Ibid.*, p. 410.

²⁰ «В сущности [...] всё это грустная история, грустная, а если взглянуть со стороны, то и однообразная. Длинный-длинный ряд людей, народов, стран, которым казалось, что Господь возложил на них особую миссию, [...] а в конце жизни, когда заново уже ничего не начнешь, – понимание, что

In un'intervista, Šarov afferma: «a un certo punto ho capito che la Bibbia è praticamente l'unico libro antico vivo, attuale e leggibile» e, ancora, «tutte le persone e i popoli che vivono nell'ambito della cultura biblica – ebrei, musulmani, cristiani – con la loro vita, la vita dei loro paesi e popoli, la loro storia politica, commentano questo libro [...]. In un certo senso, io metto per iscritto tali commenti»²¹. Va detto che le vicende della Russia contemporanea si piegano con particolare agilità al trattamento biblico che Šarov riserva loro. Infatti, se «il Vecchio Testamento [...] dà la storia universale» affinché «tutto il resto che possa accadere nel mondo può venire rappresentato come parte di questo ciclo»²², allo stesso modo «la storia sovietica non era semplicemente una storia nazionale o regionale della Russia sovietica» ma «una differente storia universale, che non poteva essere inclusa nella storiografia occidentale [...] proprio perché dotata di una sua personale pretesa di universalità»²³. Tra la storiosofia biblica e quella comunista esiste dunque un'affinità di intenti, che consiste specificamente nell'ela-

ни они, ни их подвиг никому не нужны, ничего востребовано не будет, всё было напрасно. Муки и горечь последних дней, всё, что еще не сломано в них Богом, они доламывают сами, уверенные, что больше их греха – греха нет, они – самозванцы, не Бог, а они сами избрали себя. Так было и с Россией, и с де Сталь, и с Федоровым, и с Соловьевым, и со многими-многими другими [...]. Никто из них призван не был», *Ibid.*, pp. 403-404.

²¹ «[...] я на каком-то этапе понял, что Библия – практически единственная книга, написанная давным-давно, которая жива, и актуальна, и читаема»; «Все люди и все народы, которые живут в рамках библейской культуры – иудеи, мусульмане, христиане, – они своей жизнью, жизнью своих стран и народов, своей политической историей дают комментарий этой книге, то есть пытаются своей жизнью ее объяснить, откомментировать. Я как бы записываю эти комментарии», N. IGRUNOVA, V. ŠAROV, «*Ja ne čuvstviju*», cit.

²² E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, traduzione di A. Romagnoli, H. Hinterhäuser, Einaudi Editore, Torino, 1956, pp. 18-19.

²³ «[Soviet history] was not simply a national or regional history of Soviet Russia. [...] [It] was a different universal history, which could not be included into the [...] Western historiography precisely because it has its own claim to universality», B. GROYS, *History becomes form: Moscow Conceptualism*, The MIT Press, Cambridge, 2010, p. 59.

borazione di una visione capace di assoggettare al proprio sistema di coordinate l'intero avvicinarsi delle peripezie umane.

In *Prima e durante* il parallelismo tra Bibbia e realtà russa coinvolge anche il piano della mimesi. Al testo šaroviano si applicano coerentemente molte delle considerazioni che Erich Auerbach sviluppa a proposito delle peculiarità mimetiche del racconto del sacrificio d'Isacco, contenuto nella Genesi. Confrontando quest'ultimo con l'Odissea omerica, dove «non si scorge mai una forma rimasta allo stato di frammento o illuminata a metà»²⁴, Auerbach evidenzia come nella narrazione veterotestamentaria, al contrario, «dei fenomeni vien manifestato solo quel tanto che importa ai fini dell'azione, il resto rimane nel buio»²⁵. Ne consegue che dei due protagonisti, Abramo e Isacco, il lettore non conoscerà nulla che non sia il loro legame con Dio, non si farà luce sul loro carattere, sulle loro abitudini, né tanto meno sulle difficoltà pratiche che affronteranno nell'eseguire il comando divino.

In modo molto simile, i personaggi di *Prima e durante* sono sviluppati esclusivamente entro i limiti della loro dipendenza dall'ideale messianico. Essi si muovono in un mondo privo di quotidianità: non sono mai impegnati in dialoghi futili, non hanno una routine, men che meno una vita privata. Tutto ciò che dicono e fanno nel corso della narrazione ha una corrispondenza diretta con la loro partecipazione all'evoluzione del messianesimo russo, con il rapporto contrastato che intrattengono con Dio, con l'attesa dell'avvento di Cristo o dell'Anticristo. Anche le informazioni apparentemente superflue nascondono una doppia lettura simbolica: lo abbiamo già visto nel caso delle descrizioni del vestiario e dell'andatura di Fëdorov o degli strumenti usati da de Staël per sedurlo. Come rilevato da Michail Šiškin, la prosa di Šarov è tendenzialmente sprovvista di elementi inessenziali: «Nella tua razione di vocabolario non c'è alcun fronzolo, alcun dessert, solo lo stretto necessario. [...] A te non interessano la psicologia dei paesaggi, l'intonacatura dei per-

²⁴ E. AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 7.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.

sonaggi o il mormorio dei dialoghi, per te è importante dire l'essenziale. [...] Tutto ciò che fanno i tuoi eroi è confessarsi con fervore. Non temono la morte, non hanno tempo, devono prepararsi per il giudizio universale. Di tutto il resto non si interessano»²⁶. Così, a proposito del racconto biblico, Auerbach scrive: «Impossibile immaginare qui la descrizione d'un arnese, del paesaggio attraversato, dei servi o dell'asino al seguito, in cui siano lodati o descritti, per esempio, l'occasione in cui furono acquistati, l'origine, la materia di cui sono fatti, l'aspetto o la bontà. Essi non tollerano nemmeno un aggettivo: sono servi, asino, legna e coltello e niente di più, senza epiteti, debbono servire allo scopo comandato da Dio, tutto il resto che furono, che sono, che saranno rimane nell'oscurità»²⁷.

Eppure, esiste una differenza sostanziale tra l'Abramo biblico e i finti profeti šaroviani: se il primo «è continuamente consapevole di quello che Dio gli ha promesso e che ha già adempiuto verso di lui»²⁸, i secondi sono costantemente in preda a turbolenze spirituali scatenate dall'incapacità di comprendere le intenzioni divine, di soddisfare le presunte aspettative che Dio ha riposto su di loro. Mentre nella Bibbia la presenza di Dio è indubbia, nei romanzi di Šarov egli si limita al ruolo eteroimposto di invitato di pietra delle avventure in cui si catapultano Fëdorov e i suoi adepti. Se i personaggi biblici agiscono con la certezza di portare a compimento il volere divino, i loro corrispettivi russi vivono nel terrore di contravvenire ai precetti di Dio, di deluderlo, di allontanarlo. Questa fondamentale distinzione possiede un'evidente ripercussione narrativa: laddove i protagonisti biblici sono destinati a «una obbe-

²⁶ «В твоём словарном рационе нет никаких изысков, никакого десерта, лишь самое необходимое. [...] Тебе не до психологии пейзажей, шукагурки характеров или журчания диалогов, тебе важно сказать самое главное. [...] Все твои герои только тем и занимаются, что истово исповедуются. Они не боятся смерти, им некогда, они готовятся к Страшному суду. Все остальное их не интересует», М. ШІШКІН, *Begun i korabl'*, in *Vladimir Šarov: po tu storonu istorii*, a cura di M. Lipoveckij, A. De Lja Fortel', NLO, Moskva, 2020, pp. 40-41.

²⁷ E. AUERBACH, *Mimesis*, cit., p.10.

²⁸ *Ibid.*, p. 14.

dienza muta» che «è complessa e tutta di sfondo»²⁹, i vari predicatori di Šarov si condannano a una disobbedienza verbosa sempre pronta a balzare in primo piano. Così il lettore, invece di essere «schiacciato dalla tensione»³⁰ e stimolato a figurarsi da sé le turbolenze che scuotono l'anima del silenzioso Abramo, viene esposto ai deliranti ed estenuanti monologhi di Fëdorov sulle colpe di Dio, ai grotteschi dibattiti tra bolscevichi in merito alla costruzione del paradiso in terra, alle lunghe e involute elucubrazioni di Skrjabin sull'incendio purificatore che distruggerà il mondo.

Relegati a una condizione di implacabile solitudine, ottusamente impegnati a rivolgere richieste, suppliche e domande a un destinatario assente, i personaggi storici che abitano l'universo di *Prima e durante* cadono continuamente in errore, si contraddicono e si tormentano, arrivando a elaborare progetti sempre più catastrofici, fino a convincersi che il terrore sia, in fondo, l'unica soluzione ammissibile. L'esempio più lampante di questa deriva distopica è rappresentato dal discorso di Skrjabin a Lenin, dove la ricerca di una nuova via per la Russia (il famoso *osobyj put'*, "cammino speciale") sfocia nella teorizzazione di un ordine sociale crudele e distruttivo: «Il principio femminile è la Russia [...] ma dov'è il principio maschile che dovrà fecondarla, quello spirito creatore che vi si imprimerà, concependo una nuova vita, dov'è? [...] L'ho cercato a lungo [...], molto a lungo, e l'ho trovato, mi ascolti Lenin, l'ho trovato! È il terrore; è proprio lui quell'onnipresente principio che cercavo, instancabile, sessualmente dotato, capace di dilaniare, di crocifiggere» (p. 195)³¹.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 12.

³¹ «Женское начало – это Россия [...] но где мужское начало, которое ее оплодотворит, тот творческий дух, который отпечатается на ней и от которого она зачнет, где он? [...] Я долго его искал [...] долго, очень долго и все-таки нашел, слышите, Ленин, нашел! Это террор; он и есть терзающее, распинаящее начало, неутомимое, вездесущее, сексуальное, которое я искал», V. ŠAROV, *Do i vo vremja*, cit., pp. 440-441.

Conclusioni

Filtrando il passato russo al setaccio del millenarismo, Šarov mette in luce le insidie che si celano dietro alle pretese di superiorità spirituale derivate da un'elezione divina indimostrabile, che ha alimentato la ricerca di soluzioni alternative per il futuro della Russia generando spesso scenari drammatici ed esperienze traumatiche. Ciò che di primo acchito potrebbe apparire giustificazionismo è, a nostro parere, un tentativo ostinato di comprendere i motivi alla base delle tragedie storiche, per rintracciare le origini del trauma (o, per meglio dire, della moltitudine di traumi) che grava sull'inconscio collettivo russo e favorirne il riconoscimento, primo passo verso la cura. Da questo punto di vista, l'uso di materiale narrativo di tipo storico-magico è volto alla creazione di scene caricaturali, grottesche e parodiche che permettono a Šarov di indagare le aspirazioni messianiche dei protagonisti della storia nazionale, scansando il pericolo d'immedesimazione da parte del lettore ed evidenziando il lato ossessivo e distruttivo delle teorie che hanno modellato il volto degli ultimi quattro secoli di storia russa.

**Калейдоскоп реальностей:
альтернативная история в русской литературе
начала 1990-х гг.**

Дмитрий Новохатский
Падуанский университет

Альтернативная история периода распада СССР: общая характеристика

1990-е годы на постсоветском пространстве характеризуются целым рядом революционных изменений, затронувших все сферы общества. С распадом Союза исчезают государственные органы контроля за печатной продукцией и происходит стремительный переход к рыночным механизмам функционирования книжного рынка; российское культурное пространство стремительно ассимилирует западную массовую культуру, в том числе литературу. В этих условиях в Россию хлынул поток переводной, в основном англоязычной, фантастики, в том числе альтернативной истории. В 1991 выходит первый русский перевод *Человека в высоком замке* (A Man in the High Castle) Филипа К. Дика, в 1992 – *Да не опустится тьма!* (Lest Darkness Fall!) Лайонела Спрэг де Кампа, в 1994 – романа *Се человек* (Behold the Man) Майкла Муркока; переводятся и многие другие авторы, которых, по аналогии с “возвращенной литературой”, можно назвать “опоздавшей литературой”. В этот период собственно русская фантастика переживает кризис, связанный со сменой общественного иде-

ологического вектора: социально-философская фантастика, прочно ассоциируемая с советским временем, в популярности явно проигрывает героико-приключенческой фантастике англо-американского образца, в особенности открывшемуся постсоветскому читателю жанру фэнтези. Именно поэтому, «говоря о традициях и влиянии отечественной фантастики на русский историко-фантастический роман 90-х годов XX века, нельзя пренебрегать и мощным воздействием на него переводной литературы»¹.

Особое место в литературе этого периода занимает роман Василия Аксенова *Остров Крым* – образец русской “опоздавшей” литературы. По сути, это первая ‘чистая’ альтернативная история в русской литературе после экспериментов 1920-х годов; точкой бифуркации (расхождения с документально зафиксированной историей) выступает гражданская война 1918-1920 годов, по итогам которой Крым (в рамках альтернативной географии романа являющийся островом) остается под властью белогвардейцев и существует как независимое государство, которое впоследствии гибнет под ударами пролетарского СССР. Написанный в 1979 году, роман был напечатан в эмиграции (издательство *Ardis Publishing*) в 1981 году. Учитывая, что советское издание этой “белогвардейской утопии” появилось в журнале «Юность» лишь в 1990 году² – за год до развала страны, – она была исключена из советского литературного контекста 1980-х годов и более принадлежит 1990-м. Трудно переоценить влияние, которое *Остров Крым* оказал на постсоветскую альтернативную историю и, в особенности, на современное имперско-монархическое исправление истории³.

¹ Е. ПЕТУХОВА, И. ЧЕРНЫЙ, *Современный русский историко-фантастический роман*, Мануфактура, Москва, 2003, <https://www.fandom.ru/about_fan/cherny_17.htm?ysclid=me33utx7ху66961036> (8 августа 2025).

² Номера 1-5 за 1990 год.

³ Более подробный анализ *Острова Крым* представлен, например, в Н. ЛЕЙДЕРМАН, М. ЛИПОВЕЦКИЙ, *Современная русская литература: 1950-1990-е*

Период перестройки и распада СССР гораздо более благоприятен для 'чистой', классической альтернативистики, тогда как хронокоррекция встречается лишь эпизодически. Учитывая характер связи альтернативной истории с внелитературными факторами, этот феномен поддается достаточно простому объяснению: в начале 1990-х общество стояло на пороге давно ожидаемых реальных, а не вымышленных перемен, которые большинством населения воспринимались положительно (их результат в то время, конечно, не мог быть известен) – «опросы, проведенные сразу же после развала коммунистической системы, показывали, что более 2/3 россиян ожидали “позитивных изменений”⁴, – и было заинтересовано, с одной стороны, в ассимиляции западных культурных традиций, а с другой – в возрождении мнимых или реальных традиций Российской империи. Иными словами, альтернативно-историческая коррекция истории не была востребована читателем: гораздо больше всех интересовало настоящее и будущее. Мотивация массового альтернативно-исторического исправления истории (хронокоррекции) складывается лишь к началу 2000-х годов, когда становится понятен катастрофический характер 1990-х и начинает формироваться ностальгия по советскому и досоветскому прошлому.

годы (II: 1968-1990), Издательский центр «Академия», Москва, 2003, сс. 159-161; Е. ЧИАЛАШВИЛИ-ГОРДЕЕВА, Остров Крым – «воплощённая мечта, модель будущей России» (структурно-семантический анализ текста романа Василия Аксёнова Остров Крым), «Вопросы русской литературы», 2019, 4, сс. 101-112 и др.

⁴ «Immediately after the Communist collapse, opinion polls suggested that more than two-thirds of Russians expected “positive change”», К. ШЕИКО, S. BROWN, *History as a Therapy. Alternative History and Nationalist Imaginings in Russia, 1991-2014*, ibidem Press, Stuttgart, 2014, p. 17. Перевод с английского выполнен автором настоящей статьи.

От *Невозвращенца* до *Реки Хронос*: “несоветские” альтернативно-исторические произведения

Хронокоррекция напрямую связана с верой в роль личности в истории и способность человека влиять на исторические процессы. Общественно-политическая ситуация конца 1980-х – начала 1990-х годов (крах коммунистических систем, окончание Холодной войны, переход к рыночной экономике) демонстрировала совершенно противоположную ситуацию: неконтролируемость и непредсказуемость социальных и политических процессов, которые казались мало управляемыми в принципе. Коммунистические идеи у большинства населения в этот период вызывали либо скептицизм, либо отторжение, так как показали свою нежизнеспособность. Показательна в этом плане фантастическая повесть-антиутопия Александра Кабакова *Невозвращенец* (1990), передающая тоскливое ощущение беспомощности человека перед Историей и страх перед непонятым настоящим и еще более непонятым будущим; Кабаков, «осмысливая современные политические реалии, сквозь призму романа альтернативной истории воссоздал характерную для постперестроечного периода атмосферу всеобщего страха, отразил все тенденции политических движений и общественных настроений, доведя их до абсурда и гиперболизирував»⁵.

Такая общественно-политическая ситуация исключает также появление антиальтернативной истории по образцу романа Лазаря Лагина *Голубой человек* (1964-66), в котором Юрий Антошин – путешественник во времени – не только не исправляет историю, а, наоборот, прикладывает все усилия, чтобы социалистическая революция 1917 г. состоялась именно в том виде, в котором она известна протагонисту. Но если

⁵ О.Ю. Осьмухина, Г.А. Махрова, *Специфика жанра романа альтернативной истории (на материале отечественной прозы 1990-х – 2000-х гг.)*, «Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина», 2013, 4, сс. 50-58: 54.

роман Лагина – это выражение типичной для Оттепели надежды на возвращение к “заветам Ленина”, искаженным сталинской эпохой (не случайно Антошин в прошлом встречается именно Ленина, а вовсе не Сталина или кого-либо из других видных революционеров), то в начале 1990-х такой надежды не было, «новое российское государство оказалось, как и все общество, как каждый советский/постсоветский человек в ситуации самоопределения»⁶, без каких-либо четких национальных или государственных ориентиров.

Своеобразное переходное положение между художественной и публицистической литературой занимает повесть (часто называемая романом) Вячеслава Пьецуха Роммат⁷, вышедшая в 1989 году. Одна из частей⁸ *Роммата* носит новаторский характер и представляет собой альтернативную историю, в которой моделируется возможная история России в случае удачного исхода восстания декабристов в 1825 году. С другой стороны, остальная часть книги, посвящена характеристике реальной российской истории и анализу ее философии; «третья часть *Роммата* ставит перед читателем вопрос: если исторические события, представленные в романе, происходят спонтанно, то, возможно, и сама история – лишь цепь случайных событий?»⁹. Таким образом *Роммат* использует стратегии научного контрфактического моделирования: *альтернативная* история создается для характеристики *реальной* истории. Появление *Роммата* связано с перестройкой и социальными преобразованиями конца 1980-х годов, когда, по

⁶ Ю. Говорухина, П. Каминский, В. Суханов, *Ностальгия по советскому в текстовом пространстве медиадискурсов, в Ностальгия по советскому* (отв. редактор Зоя Резанова), Томский университет, Томск, 2011, сс. 358-376: 358.

⁷ «Романтический материализм».

⁸ Композиционно альтернативно-исторической является вторая часть, обрмленная собственно историко-философскими главами.

⁹ О. МОГИЛЕВСКАЯ, *Работал «против часовой стрелки»: творческий путь В.А. Пьецуха*, «Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология», 2023, 3, сс. 149-157: 152.

мнению Андрея Немзера, «освобождение человека освобождает и историю»¹⁰. Явное влияние *Роммата* просматривается и в романе *Первый год Республики* Льва Вершинина (1995). По сюжету, после успешного бунта Черниговского полка в 1825 году в России происходит революция (хотя восстание декабристов в Санкт-Петербурге подавлено), после чего история России развивается по совершенно новому сценарию. Несмотря на то, что в 1997 г. роман был отмечен двумя премиями на Российском конгрессе фантастов, он остался маргинальным явлением в истории русской альтернативистики и в настоящее время практически забыт.

На волне антисоветского пафоса в 1994 году была опубликована альтернативно-историческая повесть (с элементами криптоистории и фэнтези) Валерия Залотухи *Великий поход за освобождение Индии*, описывающая попытку экспансии мировой революции в Азии. Как представляется, не без влияния англо-американской альтернативной истории – например, *Человека в высоком замке* Филиппа К. Дика, – выходит несколько альтернативных историй, изображающих победу Германии во второй мировой войне – например, повесть Андрея Лазарчука *Иное небо* (1993), позже переработанная в роман *Все, способные держать оружие* (1997), причем в сюжете действуют некие хроноэмигранты, способные изменять историю по своему усмотрению, и повесть Сергея Абрамова *Тихий ангел пролетел* (1994). Учитывая статус Великой Отечественной войны в российском обществе, эти произведения закономерно вызвали большой общественный резонанс, однако они остались скорее свидетельством времени и значительного влияния на современную литературу не оказали.

¹⁰ Немзер И., *Несбывшееся. Альтернативы истории в зеркале словесности*, в ИД., *Замечательное десятилетие русской литературы*, Захаров, Москва, 2003, сс. 19-42: 29.

Цикл Кира Булычева *Река Хронос* основной идеологической доминантой которого «стал стойкий антикоммунизм»¹¹, был начат одноименным романом в 1992 и стал заметным литературным событием. В творчестве Кира Булычева неоднократно в различных формах возникала тема путешествий во времени, например, в повестях для детей из юношества из цикла *Приключения Алисы* (*Лиловый шар*, *День рождения Алисы*); периодически использовалась и тема коррекции истории. Однако *Река Хронос* создавалась вовсе не как детская литература, а как серьезная историсофская сага, типологически схожая с *Островом Крым* Василия Аксенова. Это альтернативная история России XX века, «уникальный литературный проект, в котором нашли воплощение обе творческие стороны Кира Булычева, обе его главные ипостаси: история и литература»¹². В мире *Реки Хронос* возможны путешествия по оси времени, однако исключительно в будущее. Соответственно, в цикле есть путешественники во времени (Лидия Иваницкая и Андрей Берестов), но отсутствует идея хронокоррекции; кроме того, активно используется идея параллельных миров – альтернативных реальностей (“основной поток” и “ответвления”), между которыми могут путешествовать главные герои. Интересно, что в *Реке Хронос* путешествия во времени и в альтернативных пространствах являются технологическими: они совершаются с помощью специального прибора, выглядящего, как портсигар. Этот прибор «позволяет переноситься вперед по времени, помогает нырнуть в одном месте реки Хронос, а вынырнуть гораздо ниже по течению. Иногда, выныривая, герои попадают в альтернативные, но при этом нестойкие “ответвления” времени»¹³. Здесь видится связь с советской и

¹¹ А. Лобин, *Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века*, УЛГТУ, Ульяновск, 2019, с. 238.

¹² М. Манаков, *Историческая достоверность романов Кира Булычева из цикла Река Хронос*, «Известия высших учебных заведений. Уральский регион», 2013, 3, сс. 100-113: 102.

¹³ Там же, с. 103.

– шире – с классической мировой фантастикой XIX-XX вв., в которой, в отличие от современной русской хронокоррекции, доминировало научно-технологическое объяснение возможности путешествия во времени.

Цикл развивается, прежде всего, как детективная история, начинающаяся в 1913 году и продолжающаяся вплоть до современности автора и читателя, т.е. до конца XX века; кроме того, сильны элементы криптоистории и теории заговора. Важность *Реки Хронос* для современного альтернативно-исторического путешествия в прошлое заключается, прежде всего, во введении в обиход отечественной фантастики персоналий и событий, связанных с дореволюционной и революционной Россией (адмирал Колчак¹⁴, императрица Мария Федоровна¹⁵, Фанни Каплан¹⁶ и многие другие), а также в расширении границ альтернативной интерпретации советской истории. Булычев предлагает весьма радикальные варианты альтернативно-исторических изменений: успешное взятие Константинополя российским Черноморским флотом и воцарение цесаревича Алексея (роман *Штурм Дюльбера*), взрыв атомной бомбы в Варшаве, смерть Сталина от лучевой болезни (*Заповедник для академиков*). Последний роман цикла, *Покушение*, вышел уже после смерти автора, поэтому иногда *Река Хронос* трактуется критиками как незавершенный цикл.

Гравилет “Цесаревич” как альтернативно-историческая утопия

На общем фоне литературы начала 1990-х трудно переоценить то влияние, которое оказал на современную массовую

¹⁴ Александр Колчак (1874-1920) – российский государственный, политический и военный деятель, один из руководителей Белого движения во время Гражданской войны в России.

¹⁵ Мария Федоровна (1847-1928) – российская императрица, супруга Александра III, мать Николая II.

¹⁶ Фанни Каплан (1890-1918) – контрреволюционерка, исполнительница покушения на Владимира Ленина в 1918 году.

литературу роман *Гравилет “Цесаревич”* – русская ‘национальная’ альтернативная история, вышедшая в 1993 г. и получившая множество престижных литературных премий в области фантастики¹⁷, «программное произведение, несущее огромную смысловую нагрузку»¹⁸. Отметим, что в творчестве Вячеслава Рыбакова этому роману идейно предшествует рассказ *Давние потери* (1989) – альтернативная история, в которой Сталин представлен как истинный гуманист, отчего вся история СССР развивается по другому пути. Однако невероятную популярность у читателя получил именно *Гравилет “Цесаревич”* – прямое следствие интереса к дореволюционной России, возникшего в начале 1990-х годов на фоне отрицания всего советского. Именно в этом романе детально представлена монархическая утопия, ставшая образцом для многочисленных примеров современного имперско-монархического попаданчества. Вообще *Гравилет “Цесаревич”* – редкая в своем роде альтернативно-историческая утопия; лишь ближе к концу романа протагонист в качестве наблюдателя посещает антиутопический параллельный мир, идейно тесно связанный с антиутопическим миром в *Невозвращенце* и явственно оперирующий социальными реалиями периода распада СССР.

Как указывает Т. Бреева, *Гравилет “Цесаревич”*, «эксплуатируя форму “альтернативной истории”, демонстрирует наличие развитой историософской концепции России, доминантой которой выступает “викторианская Россия”»¹⁹. Мир

¹⁷ *Великое Кольцо*, 1993; *Интерпресскон*, 1994; *Бронзовая Улитка*, 1994; *Мечи*, 1995; *Беляевская премия*, 1995.

¹⁸ А. Гуларян, *От эсхатологии к либерпанку: эволюция жанра антиутопии в социальной фантастике*, samlib.ru, 2008, <http://samlib.ru/g/gularjan_a_b/ashatoloyj.shtml> (8 августа 2025).

¹⁹ Т. БРЕЕВА, “*Викторианская Россия*” в структуре национального мифа (на материале русского историософского романа конца XX века), «Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета», 2010, 1, сс. 30-38: 31.

романа – это мир процветающей Российской империи, где точка бифуркации расположена в конце правления Александра II (т.е. примерно в 1870-1880-х годах). В этой России никогда не произошло революций и мировых войн; счастливое население живет под властью справедливого и любимого народом царя. В стране почти полностью искоренена преступность, активно развиваются новые технологии (собственно, “гравилет” – некое транспортное средство, построенное с помощью этих технологий) и осваивается космос, а коммунизм – не научное учение, а религия, основанная на идеалах добра и исключаящее какие-либо проявления агрессии. Очевидна типологическая связь *Гравилета “Цесаревич”* с советскими утопиями 1950-1960-х годов; как справедливо отмечает А. Лобин, «альтернативная Россия Рыбакова (если не учитывать разницу в политическом устройстве) в основных чертах напоминает *Мир Полудня* Стругацких»²⁰, кроме того, утопия подчеркнута морально-этического характера, – это ответ на *Туманность Андромеды* Ивана Ефремова, где акцент также ставится на морально-этических аспектах, а не на техническом прогрессе. Однако у Ефремова утопическое общество будущего имеет коммунистическую природу, и его построение немислимо без победы Октябрьской революции, тогда как в романе Рыбакова, наоборот, подобная утопия возможна исключительно при условии, что большевистская революция никогда не случится, а коммунисты не смогут построить свое государство.

Продуктом идеализированного восприятия царской России и образцом для будущих многочисленных подражаний является главный герой романа – князь Александр Львович Трубецкой, агент Министерства Государственной Безопасности, потомственный дворянин и прирожденный джентльмен, который воплощает в себе всевозможные позитивные каче-

²⁰ А. Лобин, *Авторские концепции российской истории в русской литературе XXI века*, цит., с. 240.

ства и характеристики: он невероятно умен и хитер, имеет доступ к самым высокопоставленным лицам государства (поэтому именно его привлекают для расследования авиакатастрофы, с которой начинается сюжет), находит выход из любой затруднительной ситуации, безжалостен к врагам отечества. При этом князь раним и нежен с друзьями, а также невероятно хорош собой, нравится всем женщинам и практически официально имеет две семьи; его спутницы не только знакомы друг с другом, но и поддерживают приятельские отношения и вместе помогают Трубецкому. В этой идиллической обстановке разворачивается сюжет романа, в котором – соответственно требованиям массовой литературы – соединяется несколько формульных элементов: расследование катастрофы гравилета следует логике детектива и отчасти шпионского романа, который постепенно сближается с конспирологией (убийство наследника престола оказывается лишь одним из эпизодов воздействия на реальность, в которой живет Трубецкой). Любовный треугольник “протагонист + его женщины” формирует романтическо-розовую линию, которая временами начинает казаться фарсом; показателен следующий диалог между князем и его официальной женой: «Саша, ты прекрасный, добрый, чуткий, страстный, смелый, умный. [...] Ничего нет удивительного, что время от времени ты увлекаешься какой-нибудь женщиной [...] ты ведь не можешь всем им быть мужем! – Наверное, не могу, – сказал я. – Но попытаюсь»²¹. Ближе к концу романа появляется крипто-историческая составляющая: Трубецкой узнает правду об истинном устройстве своего мира и его настоящей истории. Формульный сюжет *Гравилета* “Цесаревич” оказал значительное влияние на то, как строится современный альтернативно-исторический русский роман²².

²¹ В. РЫБАКОВ, *Гравилет “Цесаревич”*, Издательство «Э», Москва, 2018, с. 196.

²² С 2000 по 2005 г. Вячеслав Рыбаков с коллегой-китаеведом Игорем Алимовым под общим псевдонимом *Хольм ван Зайчик* выпустили пять

Достаточно слабым ответом *Гравилету* “*Цесаревич*” стала еще одна ‘русская’ альтернативная история 1990-х годов – роман *Седьмая часть тьмы* (1997)²³ Василия Щепетнева, название которого указывает на Россию²⁴. Роман построен в интересной “мозаичной” технике, предлагая вместо линейного сюжета короткие зарисовки из жизни различных обитателей изображаемого мира. Если *Гравилет* “*Цесаревич*” безоговорочно связывает утопию с сохранением в России монархии, то в *Седьмой части тьмы* автор пытается опровергнуть этот тезис, склоняясь к советской трактовке неизбежности наступления тех или иных событий (подобно рассказу *Демон истории* Севера Гансовского из литературы 1960-х гг.). Центральным фантастическим допущением *Седьмой части тьмы* является долгое (более, чем двадцатилетнее) нахождение при власти Петра Столыпина²⁵; роман начинается в 1933 г. и изображает Европу, где Россия осталась монархией (ей правит царь Алексей), а Ленин и Троцкий работают на радио Коминтерна в Берлине.

В мире *Седьмой части тьмы* благодаря Столыпину не произошло революций, не случилась Первая мировая война, а черноморские проливы (как и в *Реке Хронос* Булычева) стали российскими, однако этот мир – в отличие от *Гравилета* “*Цесаревич*” – носит ярко выраженный антиутопический характер: Россия постоянно воюет с Китаем, где правит Гомиьндан, и с Германией, где к власти после свержения кайзера Вильгельма пришли коммунисты; биолог Вабилов (прозрач-

альтернативно-исторических романов, объединенных в цикл *Евразийская симфония*. Действие этих романов происходит в стране Ордусь (Орда + Русь), появившейся в XIII в. после договора о дружбе между Александром Невским и ханом Сартаком.

²³ Опубликован в журнале «Уральский следопыт», 1998, 8-10.

²⁴ Перефразируя известное выражение “СССР – 1/6 часть суши”.

²⁵ Петр Столыпин (1862-1911) – российский государственный деятель, министр внутренних дел и председатель Совета министров (1906-1911) при Николае II. Погиб в результате покушения в 1911 году.

ная аллюзия на генетика Николая Вавилова) получает Нобелевскую премию за некую вакцину, которая, впрочем, может стать основой биологического оружия и быть использована в войне против Америки; люди живут в постоянном страхе за свое будущее. После множественных перипетий романа автор предлагает единственный выход из ситуации, близкий альтернативно-историческому попаданчеству и напоминающий *Лиловый шар* Кира Булычева 'наоборот': ученый Блюм, создавший в сотрудничестве с Эйнштейном машину времени, отправляет в прошлое пулю, которая должна убить Столыпина в 1911 году и таким образом изменить историю. Идея романа Щепетнева достаточно проста: идеализация российской монархии и демонизация коммунизма советского образца ошибочна; сохранение монархии в России никоим образом не повлияло бы на общие тенденции развития мировой истории в первой половине XX века. Интересно, что, помимо собственно альтернативной истории, в *Седьмой части тьмы* в качестве побочных присутствуют элементы других фантастических жанров – так, в таинственном фолианте, которым, согласно книге, владел Иван Грозный, явно угадывается *Некрономикон* из творчества Г. Лавкрафта, упоминаются какие-то "существа-медузы", всерьез обсуждается теория полой Земли и т.п., однако полноценного развития эти темы не получают и остаются маргинальными ответвлениями основного альтернативно-исторического сюжета.

Одиссей покидает Итаку и переход от советской к постсоветской фантастической парадигме

Несмотря на то, что *Седьмая часть тьмы* получила одобрение критиков²⁶, она не стала литературным событием и не получила популярности у читателей, чего нельзя сказать

²⁶ Роман был номинирован на несколько премий и получил премию *Бронзовая Улитка* за 1999 год (в номинации "средняя форма").

о цикле Василия Звягинцева *Одиссей покидает Итаку*. Одноименный роман, состоящий из двух частей, был написан в промежутке с 1978 по 1983 год; первая часть, *Гамбит бубновой дамы*, была опубликована в 1988 году, полностью первый роман был напечатан уже в постсоветский период, в 1992 году. Цикл продолжал пополняться новыми романами вплоть до смерти автора, и включает в себя около двадцати произведений. *Гамбит бубновой дамы* построен на идее существования альтернативных миров и хронокоррекции, однако сюжет романа значительно усложнен по сравнению с классическим инвариантом жанра – возвращением в прошлое с целью построения утопии. У Звягинцева историей Земли управляют по своему усмотрению представители внеземной цивилизации, которые называются то инопланетянами, то жителями альтернативного мира, история которого ‘опаздывает’ по отношению к истории Земли, однако технический прогресс находится на несравненно более высоком уровне. Действие развивается в настоящем вокруг фигуры инопланетянки Ирины – ‘диспетчера’ хронокорректоров, продолжается в прошлом (1966 год) и на планете Вальгалла, где встречаются современники читателя и жители XXIII века. Такое сюжетное разнообразие определяет содержательно-композиционную эклектику: кроме собственно альтернативной истории (путешествие знакомого Ирины Алексея Берестина в 1966 год с целью изменения истории), в романе сильны элементы космической оперы (путешествия между планетами, столкновения землян с иной цивилизацией), авантюрно-приключенческого романа, шпионского боевика (эпизоды с погоней инопланетян за землянами по улицам Москвы)²⁷.

²⁷ В построении сюжета и во взаимоотношениях героев чувствуется влияние космической оперы Джорджа Лукаса *Звездные войны (Star Wars)*, в особенности первого фильма – *Эпизод IV: Новая надежда (Episode 4: A New Hope)*, который вышел в прокат в 1977 году. На сознательный характер этой аллюзии указывает и название одной из глав цикла – *Как кончаются звездные войны*.

Тем не менее, *Гамбит бубновой дамы* нельзя однозначно назвать произведением массовой литературы, прежде всего, из-за осязаемого философско-этического компонента, сближающего роман с советской фантастикой 1960-70-х годов; герои ведут беседы на философские темы и рассуждают о сущности пространства, времени и прогресса. Эти дискуссии выходят за собственно литературные рамки и касаются марксистско-ленинской концепции истории в целом. Здесь, как часто случается в альтернативной истории и в фантастике вообще, видится прямое влияние эпохи: в конце 1980-х – начале 1990-х гг. идея неопременного торжества коммунизма была откровенно дискредитирована. Ирина и ее возлюбленный Андрей Новиков проводят настоящий диспут о возможности вмешательства в историю, причем Новиков с марксистской точки зрения пытается доказать Ирине, что коррекция истории бессмысленна: «История [...] настолько упругая штука, что силой с ней ничего не сделаешь [...] все возвращалось на круги своя. В русло главной исторической последовательности»²⁸. Однако в попытке применить марксистскую теорию к более развитому, чем земное, обществу, из которого происходит Ирина, Новиков терпит полный провал – Ирина не может ответить на ключевой для марксистов вопрос о ведущем способе производства, однако очевидно, что это общество далеко не коммунистического склада.

Значительное место в романе уделено заочной полемике с авторами научно-фантастических произведений: в дискуссиях о темпонавтике и сущности истории земляне неоднократно приводят аргументы, почерпнутые из научно-фантастической литературы; эти аргументы неизменно опровергаются Ириной. Само вмешательство в историю в романе лишено ореола героизма и представляется рутинной работой; в хронкоррекции послезнание не играет никакой роли: в личных

²⁸ В. Звягинцев, *Гамбит бубновой дамы*, в *Ид., Одиссей покидает Итаку* Северо-Запад, Санкт-Петербург, 1992, с. 105.

целях хронопутешественник Берестин им не пользуется, а в общественных (вернее, в инопланетных) действует как ма-рионетка Ирины, не осознавая ни мотивов, ни желаемых эффектов своих действий. Интересно, что позже выясняется, что и Ирина меняет историю Земли без каких-либо конкретных задач, смысл ее действий заключается, собственно, в хаотичном изменении нормального хода истории с непрогнозируемым результатом.

Такое же вмешательство в историю без четко запланированных результатов излагается во второй части *Одиссей покидает Итаку* (1992 г.), одноименной и с романом, и с циклом, однако в этом случае характер повествования резко меняется: развивается *классический* альтернативно-попаданческий сюжет. Соответственно, значительно усиливается формульный (массовый) элемент. Написание второй части – начало циклизации произведения; завязка этого сиквела практически полностью копирует фрагменты первой части: Дмитрий Воронцов, советский моряк средних лет, таинственным образом вступает в мысленный контакт с Натальей, своей полузабытой невестой юности, которая передает ему задание пришельцев: вернуться в прошлое (конкретно – в 1941 год в район Киева) и спасти ценный внеземной артефакт. Очевидно, что в основе сюжета второй части лежит популярный в советской фантастике 1970-х годов мотив хроноархеологии (*Поломка на линии* и *Сто лет тому вперед* Кира Булычева, *Принцип неопределенности* Дмитрия Биленкина). Этот артефакт ('книга', которая потом оказывается 'видеокассетой'), среди прочего, содержит неизвестные произведения древнерусской литературы и даже киносъемки Куликовской битвы, которые могли бы помочь восстановить 'реальную' историю Руси: так в сюжете появляется криптоистория. Через образ Натальи в сюжет вводится любовно-романтическая линия; обращает на себя внимание и образ главного героя: Дмитрий Воронцов, в духе клише формульной литературы,

оказывается избранным по крови (благодаря своему происхождению, не случайна его 'дворянская' фамилия), чье предназначение известно с рождения. Таким образом, уже в самом начале второй части очевидно сочетание множества характерных для массовой литературы сюжетно-композиционных деталей; по сравнению с *Гамбитом бубновой дамы* изменяется и стиль повествования: сюжет развивается в героико-приключенческой плоскости, тогда как пространственные научно-философские рассуждения о сущности истории и времени исчезают. Показательно, что Воронцов, попав в некий вневременной замок, окружает себя предметами роскоши, имеющими ценность благодаря их импортному происхождению, – Воронцов курит *настоящие кубинские* сигары, пьет исключительно ледяное *датское* пиво *Тюборг* и ездит в прошлом на машине с мотором от *Мерседеса*. Это типично массовый элемент повествования, рассчитанный на отечественного читателя эпохи распада СССР, для которого эти товары овеяны ореолом исключительности.

Воронцов, попав в 1941 год, начинает вести себя как стандартный корректор истории. Движет им типичная попаданческая идея общественно значимого улучшения прошлого без личной выгоды: так, при виде хаотичного отступления советской армии под натиском фашистов, главный герой «очень быстро почувствовал, что не в силах проехать мимо этих людей»²⁹. Воронцов не просто молниеносно адаптируется к условиям войны, но становится безоговорочным лидером сопротивления, призванного изменить историю войны: «Бойцы [...] нуждались в руководителе, и Воронцову пришлось им стать»³⁰. Отметим, что появление протагониста в прошлом происходит без каких-либо эксцессов, подготовленные инопланетянами фальшивые документы не вызывают сомнения, и никто из бойцов не задается вопросом,

²⁹ Там же, с. 222.

³⁰ Там же.

как представитель Центрального командования (за которого выдает себя Воронцов) мог оказаться среди войск, находящихся практически в окружении; буквально через два часа после своего хронопутешествия, «имея штаб и штабные подразделения, Воронцов мог подчинять себе целые воинские части»³¹: очевидна характерная ‘легкость’ адаптации, которую проявляют все классические корректоры истории. Подобно современным клишированным супергероям, Воронцов в прошлом в одиночку без особых проблем справляется с сотнями гитлеровцев, при этом оставаясь абсолютно невредимым. Роман построен в рамках формулы хэппи-энд, поэтому с самого начала очевидно, что таинственный артефакт будет найден и вывезен из 1941 года.

В последующих романах цикла происходит дальнейшее упрощение сюжета; так, важным новаторством (и одновременно возвращением к инварианту жанра) в цикле стало поведение корректоров истории: «У них отсутствуют этические нормы, присущие аналогичным героям из русских фантастических романов 60–70-х годов XX в., например, персонажам братьев Стругацких. Их обращение с историей бесцеремонно. Темпонавты Звягинцева полагают, что лишь они владеют истиной в последней инстанции»³². В 1990-е годы были написаны романы *Бульдоги под ковром* (1993), *Разведка боем* (1996), *Вихри Валгаллы* (1997), *Андреевское братство* (1997), в которых продолжились битвы инопланетян и землян, разворачивающиеся как в пространстве, так и во времени. Непрерывающаяся даже в этот период популярность цикла может получить, как минимум, два объяснения. Во-первых, *Одиссей покидает Итаку* – один из фантастических циклов, созданных в русской литературе до 1990-х годов; очевидно, что русский читатель, оценивший

³¹ Там же.

³² Е. ПЕТУХОВА, И. ЧЕРНЫЙ, *Современный русский историко-фантастический роман*, цит.

романы цикла в советский период, продолжил читать его и после распада СССР. Во-вторых, Звягинцев оказался одним из немногих советских фантастов, сумевших сравнительно легко адаптироваться к новому рецептивному фону фантастической литературы на постсоветском пространстве: уже в первом романе очевидна разница между первой (условно “философско-приключенческой”) и второй (условно “массово-приключенческой”) частью цикла. Иными словами, *Одиссей покидает Итаку* – один из первых образцов массовой собственно русской (российской) фантастики, который смог успешно конкурировать с бумом англо-американской переводной фантастики в 1990-х годах. А. Гуларян среди причин непрекращающейся популярности книги подчеркивает также заметную идейную эволюцию автора в течение 1990-2000-х годов, соотносящуюся с общественными настроениями; так, «от шаблонных представлений о безусловно злодейской природе Берии и Сталина [...] и безудержного восхваления “белого дела” [...] писатель привел своих героев к необходимости сотрудничества с “отцом народов”»³³.

Количество сюжетно-композиционных параллелей между циклом Звягинцева и современной хронокоррекцией не оставляет сомнения в том влиянии, которое книга оказала на развитие альтернативистики в русской литературе: цикл, окончившийся романом *Фазовый переход* в 2016 году, то есть в самый разгар массового альтернативно-исторического попаданчества, служит своеобразным мостом между советской и постсоветской попаданческой фантастикой. По мнению К. Королева, классифицирующего попаданчество с социологических позиций как “компенсирующую беллетристику”, «Звягинцев стал основоположником “альтернативной” фор-

³³ А. Гуларян, *Эволюция жанра альтернативной истории в российской фантастике*, в *Пятое Лемовское чтения. Сб. материалов Международной научной конференции памяти Станислава Лема*, Самарская гуманитарная академия, Самара, 2020, сс. 198-211: 202.

мулы в отечественной фантастике [...]. Авторы компенсирующей беллетристики отправляют своих героев в близкое и далекое прошлое и заставляют их совершать гражданские и военные подвиги ради грядущего процветания России»³⁴. Учитывая доместикацию инварианта жанра, можно предположить, что современные авторы опираются не столько на западную традицию попаданчества, сколько на творчество Звягинцева.

Роль романов Звягинцева в краткосрочной перспективе заметна также в цикле Владимира Свержина (псевдоним Владимира Фидельмана) *Институт экспериментальной истории*, начатом в 1997 году романом *Ищущий битву* и продолжавшемся до 2015 года (вышло более 20 романов; последний – *Крона огня*). Идея существования службы контроля за историей и временем активно разрабатывалась в зарубежной фантастике начиная с 1950-х (прежде всего, *Патруль времени* Пола Андерсона и *Конец Вечности* Айзека Азимова), а в советской литературе – начиная с 1960-х годов. Кроме того, идея цикла Свержина схожа с межавторским циклом романов о Ричарде Блейде (1969-1984), в котором агент британской разведки путешествует по параллельным мирам, представляющим собой различные эпохи земной истории. В цикле Свержина, как и у Звягинцева, кроме собственно альтернативно-исторического попаданчества – целенаправленных хронопутешествий сотрудников Института, – активно используются элементы боевой фантастики, авантюрно-приключенческого романа и криптоистории; некоторые романы явно сближаются с фэнтези (в сюжете присутствуют драконы, гномы, волшебники и прочие типичные атрибуты фэнтезийного сюжета.). Герои цикла свободно путешествуют по мировой истории и выполняют различные задачи по хро-

³⁴ К. КОРОЛЕВ, «Достойны ли мы отцов и дедов?»: Великая Отечественная война и современная российская фантастика «Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры», 2015, 2, сс. 6-12: 9.

нокоррекции; романы Свержина ярко воплощают игровой потенциал и развлекательную функцию фантастической литературы. С одной стороны, *Институт экспериментальной истории* (по крайней мере, вторую половину цикла) можно отнести к массовому русскому попаданчеству: романы *Института экспериментальной истории* используют историю в качестве исходного материала, но лишены историзма и представляют собой игру фрагментами истории, характерную именно для современного альтернативно-исторического путешествия в прошлое. Однако, во-первых, в отличие от большинства современных образцов альтернативно-исторического попаданчества, в тексте цикла прямо заявляется, что действия работников Института локализованы в параллельных мирах, а не в историческом прошлом. Во-вторых, сотрудники Института действуют по всему миру: действие романа *Закон Единорога* (1997) происходит в Англии во времена Ричарда Львиное Сердце, сюжет следующего за ним романа *Крестовый поход восвосяи* (2002) – на Руси, которой угрожает монгольское нашествие, тогда как в *Чего стоит Париж?* (2003) одному из героев предстоит играть роль Генриха Наваррского во Франции XVI века. Напротив, действие подавляющего большинства современных русских попаданческих романов происходит исключительно в России (можно говорить о ‘географической герметичности’ российской хронокоррекции); в случае, если попаданцу приходится действовать за границей, – это побочный эффект основной миссии в России или в российских интересах. Наконец, в романах Свержина отсутствует серьезная идея построения в прошлом утопии, противопоставленной настоящему; *Институт экспериментальной истории* – сатирический цикл, стиль которого напоминает повесть братьев Стругацких *Понедельник начинается в субботу*.

Заключение

Таким образом, альтернативная история в русской литературе 1990-х гг. развивается в нескольких направлениях, представленных творчеством Кира Булычева, Вячеслава Рыбакова, Вячеслава Звягинцева, Василия Щепетнева и других авторов; альтернативно-историческая хронокоррекция встречается реже, чем 'чистая' альтернативная история и иногда носит сатирический характер (творчество Владимира Свержина). Крупные альтернативно-исторические произведения – *Река Хронос* Кира Булычева, *Гравилет "Цесаревич"* Вячеслава Рыбакова – активно разрабатывают темы роли коммунизма и монархии в отечественной истории, преодолевая тем самым границы собственно литературы и приобретая статус элементов общественной дискуссии периода распада СССР, активно поднимавшей эти вопросы. Особое место в развитии русской альтернативной истории принадлежит циклу Вячеслава Звягинцева *Одиссей покидает Итаку*; внутренняя эволюция цикла показывает переход от типично советской строго научной фантастики к приключенческой фантастике западного образца, где философский элемент уступает место авантюрно-приключенческой развлекательности.

Ecocritica e letteratura russa tra cosmismo, fantascienza sovietica e distopie del nuovo millennio: *Chlorofilija* di Andrej Rubanov

Alessandro Cifariello
Università degli Studi della Tuscia (Viterbo)

Introduzione

Il presente studio si propone di analizzare *Chlorofilija* (2009) di Andrej Rubanov¹ nel contesto della letteratura russa con un approccio ecocritico. Ambientato in una Mosca del XXII secolo trasformata in una “iperopoli” dominata dall’elemento vegetale, il romanzo mette in scena una società post-umana e verticalizzata, dove una pianta invasiva con effetti psicoattivi detta le condizioni materiali ed esistenziali degli abitanti. L’opera si rivela un terreno fertile per un’indagine approfondita, che si snoda attraverso un confronto serrato con la filosofia russa, in particolare il pensiero cosmista, e la tradizione della fantascienza sovietica. Si adotta come chiave interpretativa il concetto di *novum* elaborato da Darko Suvin.

Il *novum*, nella teoria di Suvin, è un elemento fantastico che genera una conoscenza straniante del mondo, serve a ridefinire la realtà narrativa e permette di riflettere criticamente sulla realtà vera. Esso opera una “validazione cognitiva”, rendendo plausibile

¹ In questa sede si è scelto di non utilizzare la traduzione italiana in commercio per riferimenti e citazioni (A. RUBANOV, *Clorofilia*, Meridiano Zero, Bologna, 2015), a causa di diverse imprecisioni traduttive che comprometterebbero una corretta analisi del lessico originale di Rubanov e in generale della sua opera. Pertanto, salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni dal russo sono dell’autore del presente articolo.

l'inverosimile attraverso la coerenza logica interna del mondo narrativo². In *Chlorofilija, novum* è la pianta stessa che, con la sua onnipresenza e i suoi effetti, modifica radicalmente le leggi naturali e sociali. Questa rilettura dei principi del *novum* è centrale per comprendere come Rubanov allegorizzi la crisi post-sovietica, collegandola non solo a un collasso sociopolitico, ma anche a una catastrofe ambientale e a una profonda mutazione antropologica. L'autore mostra come la Russia attuale, bloccata nella propria storia e dipendente da energie fossili, si trovi di fronte a un bivio: accettare la sua regressione o trovare una via, seppur paradossale, di rinascita.

Per decodificare lo scenario proposto da Rubanov si attingono gli strumenti dell'ecocritica contemporanea, con particolare riferimento agli studi di Donatella Possamai³, che esplora la relazione tra trauma post-sovietico ed ecodistopia, sottolineando la tendenza della letteratura russa recente a rielaborare la memoria storica e l'identità collettiva attraverso il filtro della cosiddetta *fantastika*, e di Niccolò Scaffai⁴, il quale analizza modelli narrativi che superano l'antropocentrismo, con rappresentazioni apocalittiche e di ecoansia che «mostrano un legame diretto con la storia e la cultura contemporanee»⁵. La metodologia adottata è pertanto interdisciplinare e comparatistica, intrecciando analisi letteraria con filosofia, semiotica e storia culturale del contesto post-sovietico. L'obiettivo primario è dimostrare come *Chlorofilija* non sia solo una ecodistopia, ma proponga una vera e propria "nuova cosmologia" in cui la sopravvivenza dell'umanità passa attraverso un radicale ritorno alla natura e una metamorfosi "biopolitica" che ridefinisce l'essenza stessa dell'umano. In questo contesto, il romanzo si rivela

² D. SUVIN, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, traduzione di O. Del Buono, Il Mulino, Bologna, 1985, pp. 85 e sgg.

³ D. POSSAMAI, *Distopia ed ecocritica: 2017 di Ol'ga Slavnikova*, in *La Russia e l'Occidente. Visioni, riflessioni e codici ispirati a Vittorio Strada*, a cura di F. Berti, A. Dell'Asta, O. Strada, Marsilio Editore, Venezia, 2020, pp. 192-203.

⁴ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci editore, Roma, 2017.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

un commento acuto sull'incapacità della Russia attuale di superare le sue crisi strutturali, scegliendo una passività che si traduce in dipendenza tossica.

Distopia ecologica e trauma post-sovietico

Chloroflija di Rubanov si inserisce nel filone delle distopie ecocritiche nella letteratura russa post-sovietica. Queste opere si fanno carico di elaborare le profonde crisi del presente e i fantasmi di un passato ingombrante attraverso allegorie futuristiche. Il filone include opere significative come la dilogia *Vongozero* (2011) e *Živye ljudi* (*Gente viva*, 2013) di Jana Vagner, che descrive pandemia globale e disintegrazione sociale, e quella di Dmitrij Gluchovskij⁶, *Post* (2019) e *Post. Spastis' i sochranit'* (2021), che dipinge una Russia frammentata da una guerra civile e con un'ecologia devastata. Questi testi utilizzano l'ecocritica fantastica per affrontare il trauma del collasso sovietico e le sfide del XXI secolo, proiettando nel futuro le paure e le incertezze del presente. In generale, il romanzo russo d'inizio millennio, come osserva Possamai, ha trovato nella *fantastika* – il «fantastico nelle sue differenti declinazioni»⁷ – lo strumento più efficace per affrontare il trauma post-sovietico. In queste opere il tempo è spesso distorto: un passato idealizzato si contrappone a un presente minacciato e a un futuro opaco o inesistente. Questa rappresentazione temporale riflette una crisi nazionale identitaria, dove la riscrittura simbolica della memoria diventa un modo per interrogarsi sul destino della Russia. La *fantastika*, con la sua libertà formale, si presta a un'intersezione feconda tra etica, filosofia e politica, rendendo visibili processi altrimenti difficili da cogliere⁸.

⁶ La dilogia di Gluchovskij è stata tradotta in italiano in due volumi: D. GLUKHOVSKY, *Outpost. L'avamposto*, Multiplayer Edizioni, Crocetta del Montello (Treviso), 2022; D. GLUKHOVSKY, *Outpost. Oltre il fiume*, Multiplayer Edizioni, Crocetta del Montello (Treviso), 2023.

⁷ D. POSSAMAI, *Distopia ed ecocritica*, cit., p. 193.

⁸ Cfr. *Ibid.*, pp. 192-195.

L'ambientazione post-apocalittica di *Chlorofilija*, con Mosca invasa da una vegetazione aliena e trasformata in una città verticale e claustrofobica, funge da potente metafora della stagnazione sociale e del blocco storico che affligge la Russia contemporanea. L'epidemia vegetale, lungi dall'essere un mero elemento di trama, simboleggia un'inversione dello sviluppo, una regressione che soffoca le possibilità di rigenerazione. Questa condizione richiama il concetto di *chronocid* ("cronicidio") teorizzato da Michail Ėpštejn, secondo cui un uso esclusivamente retrospettivo della memoria, ossessionato dal passato (sia esso sovietico o zarista), finisce per annientare il tempo storico, paralizzando il presente e rendendo impossibile la proiezione verso il futuro. Il culto regressivo della grandezza passata genera apatia, nostalgia e una profonda incapacità di agire nel presente⁹. Rubanov estende questa critica ai modelli economici e culturali della Russia post-sovietica. La dipendenza del Paese dalla rendita delle risorse naturali, in particolare petrolio e gas, si traduce in *Chlorofilija* nella "rendita vegetale". Gli abitanti della "Mosca verticale" vivono di sussidi derivanti dall'affitto della Siberia alla Cina, in una condizione di inattività e passività indotta dalla pianta stessa.

Questa rappresentazione allegorica traduce la *želtaja opasnost*¹⁰ ("pericolo giallo") da minaccia geopolitica e demografica a una forma di dipendenza economica e culturale che, ceduto l'orizzonte orientale, mina l'autonomia russa. La Siberia, da terra di conquista e simbolo di potenza, si riduce a mero spazio di sfruttamento in leasing, spogliato del valore mitico e culturale. L'unica reazione russa a questa deriva è la passività, la verticalità imposta dalla pianta e una progressiva regressione vegetativa. Rubanov sembra

⁹ Cfr. M. ĖPŠTEJN, *Chronocid. Prolog k voskrešeniju vremeni*, «Oktjabr'», 2000, 7, pp. 151-171.

¹⁰ Cfr. D.S. MEREŽKOVSKIJ, *Grjaduščij Cham*, in ID., *Grjaduščij Cham. P. Čechov i Gor'kij*, M.V. Pirožkov, Sankt-Peterburg, 1906. Per l'idea del "pericolo giallo" come minaccia ideologica e culturale dall'Oriente, si veda: V.V. MALIAVIN, *Yellow Peril or Yellow Blessing?*, Conference Paper, Taipei, June 1-2, 2012, <<https://sredotochie.ru/yellow-peril-or-yellow-blessing/>> (6 maggio 2025).

suggerire che la Russia nel XXI secolo stia regredendo a uno stato di non-azione e non-pensiero, affidandosi a una forza esterna.

Rubanov costruisce la narrazione impiegando una forma di “intertestualità evolutiva”, espressa da Evgenij Zamjatin nelle lezioni di tecnica della prosa¹¹. L'autore rielabora motivi e topoi della letteratura e della filosofia russa in un dialogo continuo con la parola altrui, non per mera citazione, ma per generare un nuovo senso critico. Attraverso quest'operazione *Chlorofilija* si configura come una ecodistopia in cui la catastrofe climatica è intrinsecamente legata a un collasso simbolico del tempo, dello spazio e dell'identità collettiva, proponendo una riflessione amara sulla traiettoria evolutiva della società russa.

Verticalità, spazio urbano e simbologia vegetale

In *Chlorofilija* Rubanov elabora una potente metafora spaziale: la Mosca del XXII secolo è un’“iperopoli” invasa e trasformata da un vegetale che impone una nuova, inquietante verticalità. L'architettura urbana, un tempo simbolo del potere umano e della civiltà, viene qui totalmente assorbita e plasmata dalla vegetazione. Non si tratta più di una città orizzontale, bensì di un ecosistema claustrofobico e asfissiante, dove la vita si sviluppa in altezza in strutture naturali e artificiali fuse insieme. Le torri che sveltano oltre i cento piani rappresentano l'unica possibilità per i moscoviti di fuggire alla mefitica penombra generata dalla pianta infestante. Il passaggio dalla dimensione orizzontale a quella verticale non è un semplice fenomeno fisico, ma si carica di valore simbolico, antropologico e teologico. Il *neob'jatnoe prostranstvo*, lo spazio sconfinato russo, si comprime. Il concetto di sconfinatezza spaziale traspare cristallizzato in una serie di messaggi veicolati da cinema e musica dell'Unione Sovietica¹². Come sottolinea Piretto nel suo lavoro sulla

¹¹ E.I. ZAMJATIN, *Psichologija tvorčestva*, in ID., *Sobranie sočinenij v 5-i t-ch*, Respublika-Dmitrij Seč'in, Moskva, V, 2011, pp. 315-321.

¹² Si pensi alle canzoni *Žit' stalo lučše, žit' stalo veselej!* (*Vivere è diventato più*

storia culturale sovietica, la geografia del realismo socialista offre un'immagine idealizzata e imprecisa della Russia, dove il concetto di *prostranstvo*, spazio potenzialmente limitato, si trasforma in *prostor*, estensione illimitata e senza confini che coinvolge emotivamente e diviene centro dell'identità russa. La vastità dei campi e la potenza della natura sono temi ricorrenti nell'arte russa, a testimonianza di un legame indissolubile. Ciò che conta, nello spirito e nel paesaggio russo, non è solo il limite o l'orizzonte, ma la relazione di ogni dettaglio con lo spazio infinito¹³. Durante il periodo stalinista la costruzione di una grande identità sovietica sfrutta immagini familiari del paesaggio russo, con particolare riguardo alla potente spazialità siberiana: la Siberia appare come una distesa misteriosa e selvaggia, vero e proprio *prostor* infinito, la cui vastità serve per simboleggiare l'idea di potenza e libertà, una periferia remota con un territorio immenso, imponente, indomabile, non "antropizzabile". Se la centralizzazione riflette la necessità ideologica di "conquistare" e sottomettere il territorio e le sue risorse per il centro, la Siberia mantiene un'aura d'onnipotente inafferrabilità, diventando metafora della forza della psiche russa, simbolo complesso dell'identità russa, sospesa tra libertà e controllo, inafferrabilità e domesticazione¹⁴.

La rappresentazione staliniana dello spazio siberiano è diametralmente ribaltata da Rubanov: la Siberia è ceduta e sfruttata dal-

bello, vivere è diventato più allegro!, 1935) o *Široka strana moja rodnaja* (*Vasta è la terra mia natia*), che si sente in più parti nella commedia *Cirk* (*Il circo*, 1936). Cfr. G.P. PIRETTO, *Sguardi e passi real-socialisti*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, a cura di M. Bown, M. Lafranconi, Skira, Ginevra-Milano, 2011, pp. 197-202; G.P. PIRETTO, *Suggestioni e batticuori: ideologia e politica staliniana in forma di canzoni*, «Itinera. Rivista di Filosofia e Teoria delle Arti e della letteratura», 2005, pp. 1-16; G.P. PIRETTO, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Raffaello Cortina, Milano, 2018, pp. 180-183.

¹³ G.P. PIRETTO, *Quando c'era l'URSS*, cit., pp. 251-253.

¹⁴ E. WIDDIS, *Russia as space*, in *National Identity in Russian Culture. An Introduction*, a cura di S. Franklin, E. Widdis, Cambridge University Press, Cambridge, 2004, pp. 30-49; 220-221.

la mano straniera della *želtaja opasnost'/ugroza*¹⁵; i cittadini sono concentrati nella capitale; la vita si adatta allo spazio verticale. La verticalità, oltre che necessità materiale, diventa paradigma sociale: ai piani alti si gode di luce, prestigio, potere economico, mentre ai piani bassi, nella penombra, si sopravvive nel degrado. L'architettura urbana s'intreccia alla metafora della pianta: *stebel'* (gambo) è nel romanzo sia la struttura vegetale del mondo naturale sia l'asse che unisce terra e cielo. La verticalità del gambo e delle torri richiama la tensione spirituale ascensionale, ma anche la prigione, il collasso dello spazio vitale orizzontale. In questa Mosca verticale si consuma l'ultimo residuo del messianismo russo, sostituito dalla staticità. La tradizione panslava e poi sovietica del *narod-bogonosec* (il popolo "portatore di Dio")¹⁶ si dissolve nella passività di cittadini che, in attesa dei sussidi, hanno perso l'iniziativa. In questa metafora spaziale si riverbera anche la crisi religiosa e cosmologica dell'uomo moderno, sostituito dalla pianta. La perdita del dominio sullo spazio orizzontale – e quindi su narrazione storica, identità, comunità – prelude alla trasformazione ontologica e spirituale del soggetto umano. Non più *homo faber*, l'individuo diviene parte integrante della biosfera, in una metamorfosi uomo-pianta, conquistando una felicità naturale al prezzo della perdita della libertà antropologica – immagini che rimandano a Dostoevskij e Zamjatin.

Nutrizione, consumo e metafore ecologiche

La distopia di Rubanov focalizza una peculiare relazione tra nutrizione e consumo, che assume valenze metaforiche ecologiche, economiche, filosofiche: il cittadino si stabilisce nel centro per

¹⁵ Sulla nozione di "pericolo giallo", si veda: A. FERRARI, *La foresta e la steppa. Il mito dell'Eurasia nella cultura russa*, Scheiwiller, Milano, 2003, pp. 108-111.

¹⁶ Nozione complessa e profondamente radicata nella cultura e nella filosofia russa. Per un ampio panorama della cultura russa, con sezioni dedicate alle radici religiose e messianiche, si veda: J.H. BILLINGTON, *The Icon and the Axe. An Interpretive History of Russian Culture*, Vintage Books, New York, 1970.

sfuggire al problema della *golodnaja smert'* (morte per fame) che affligge la periferia. Rimanda al fenomeno del *golodomor*, la carestia indotta nelle zone periferiche dell'Unione Sovietica nei primi anni trenta¹⁷ – di cui si considera responsabile Stalin, presente anche nel romanzo¹⁸. Nell'“iperopoli” il tradizionale sistema di alimentazione umana è sovvertito. Gli abitanti sopravvivono grazie alla polpa vegetale, disponibile in versione grezza e raffinata: il popolo, con poche possibilità economiche, costretto a vivere senza luce nel degrado, consuma la grezza, che non produce effetti collaterali; le classi privilegiate, con una posizione economica e sociale superiore, assumono pillole derivate dalla raffinata, che altera la fisiologia e la coscienza, con effetti collaterali devastanti. Questa dipendenza dicotomica, allegoria della disuguaglianza, si lega direttamente al doppio modello economico e sociale russo. Lo stato naturale del mondo vegetale, al contrario, è slegato dall'economia artificiale dell'essere umano. Chiara metafora in chiave critica del darwinismo sociale¹⁹, lo *struggle for life* è il motore del progresso: i più

¹⁷ La letteratura russa sovietica ha generalmente evitato il tema-tabù del *golodomor*. Dagli anni novanta, con il crollo dell'Unione Sovietica, gli autori russi hanno affrontato, spesso con modalità simboliche e indirette, temi prima censurati. Quest'approccio riflette il generale mutamento culturale e storico, aprendo lo spazio della letteratura finzionale di massa (specialmente i generi riconducibili alla *fantastika*) a riflessioni più profonde e articolate sulla storia e sulla memoria collettiva. Si veda: D. POSSAMAI, *Distopia ed ecocritica*, cit., pp. 192-195.

¹⁸ Si veda: A. GRAZIOSI, *Le carestie sovietiche del 1931-33 e il Holodomor ucraino: è possibile una nuova interpretazione?*, «Storica», 2004, 30, pp. 7-34; ID., *The Impact of Holodomor Studies on the Understanding of the USSR*, «East/West: Journal of Ukrainian Studies», 2015, 2, I, pp. 53-67; A. APPLEBAUM, *La grande carestia. La guerra di Stalin all'Ucraina*, Mondadori, Milano, 2022². Riguardo agli sconvolgimenti umani che hanno colpito la Russia, e in particolare Mosca, nel corso della storia, Rubanov inserisce Stalin, a cui contrappone il popolo russo, stanco della missione universale di *narod-bogonosec*. Cfr. A.V. RUBANOV, *Chlorofilija*, in ID., *Chlorofilija. Živaja zemlja*, AST, Moskva, 2011, p. 92.

¹⁹ Teoria sociopolitica emersa nel XIX secolo che applica i principi dell'evoluzione biologica, come la selezione naturale, alle società umane. Il termine è spesso associato al filosofo britannico Herbert Spencer, il quale, dopo aver letto Darwin, ha coniato in *Principles of Biology* (1864) l'espressione *survival of the fittest* (“so-

adatti sopravvivono, i più deboli soccombono. Tuttavia, nel solco di una tradizione culturale russa che ricodifica teorie sociopolitiche²⁰, Rubanov rovescia la logica spenceriana: la presunta superiorità sociale, economica e cognitiva delle classi privilegiate si traduce in una condizione di fragilità biologica, psichica ed esistenziale; le classi inferiori, le più deboli, risultano più adattate alla sopravvivenza grazie a una vita più semplice e naturale, basata sulla polpa grezza. Si assiste a una sovversione del *survival of the fittest*, con i ricchi vittime del benessere artificiale. La selezione naturale diviene punizione biologica e morale per l'artificialità e l'eccessiva manipolazione del naturale ordine delle cose. La "gioia vegetativa", infatti, è più genuina della falsa "coscienza superiore", dimostrando che nel mondo del romanzo la vera forza evolutiva appartiene a chi vive nel disagio materiale: il popolo russo. In questo senso, la satira di Rubanov decostruisce il darwinismo sociale, dimostrando come l'evoluzione sociale e biologica possa seguire percorsi differenti, premiando non la forza economica o intellettuale, bensì una più autentica armonia con la realtà naturale. La vita sotto le torri e i "gambi" si svolge nella penombra, in una condizione di semi-buio che non ricorda solo scenari di stagnazione e regressione, ma rimanda anche a un sistema di antitesi, di parziale derivazione palolina, presente in uno dei testi fondamentali dell'ortodossia russa: lo *Slovo o zakone i blagodati* (*Sermone sulla legge e sulla grazia*)²¹.

pravvivenza del più adatto").

²⁰ Sebbene con modalità diverse, la letteratura russa sin da subito mostra di aver assorbito e rielaborato criticamente le discussioni sul darwinismo sociale che animavano il pensiero intellettuale dell'epoca. Echi si trovano in Dostoevskij e Čechov (rielaborazione critica nella finzione letteraria) e Ljutostanskij e Markevič (uso ideologico e propagandistico). Si veda: F.M. DOSTOEVSKIJ, *Brat'ja Karamazovy*, in ID., *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, Nauka, Leningrad, 1988-1996, IX (1991), pp. 79-80; I.I. LJUTOSTANSKIJ, *Talmud i evrei*, v 3 *tomach*, L.F. Snegirëv, Moskva, 1879-1880, I (1879), pp. 446-455; B.M. MARKEVIČ, *Bezdna*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij v 11 tomach*, V.M. Sablin, Moskva, X, 1912, p. 227; A.P. ČECHOV, *Duël'*, in ID., *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*, Nauka, Moskva, 1974-1982, VII (1977), pp. 353-455.

²¹ Partendo dall'opposizione centrale Legge vs. Grazia, di enorme valenza alle-

In Rubanov opposizioni del genere vengono stravolte e ribaltate, trasformando il “popolo della penombra”, che vive nei piani bassi, accanto alla terra russa, nell’unico a cui è riservata una forma di “salvezza”.

Rubanov descrive con insistenza la trasformazione progressiva della popolazione urbana in consumatori passivi. Assimilata regolarmente, la polpa cancella la fame, divenendo rivisitazione distopica della manna biblica²². In *Chloroflija* l’immagine biblica è sovvertita: il nutrimento pseudo-salvifico proviene dalla terra in una peculiare forma “divinatoria”, quella psicotropa. Come molte droghe, genera uno stato vegetativo, apatico, di torpore, eliminando ogni bisogno fisico. Dopo un effetto psicotropo iniziale, il *dvižnjak* (botta), durante l’*otchodnjak* (postumi) si raggiunge una pace interiore, definita *radost’ v čistom vide* (gioia allo stato puro), con l’uso di *radost’* in netto contrasto con l’idea di *sčast’e zamjatiniana*: *radost’* vegetativa è regressione a uno stato preriflessivo, in contrasto con la complessità emotiva e sociale implicita nel concetto di *sčast’e*; descrive il senso d’indolenza dovuto alla dipendenza, una forma di letizia più immediata, corporea, infantile; nei personaggi che consumano la sostanza raffinata diviene involuzione dell’umano all’elementare, all’organico, alla clorofilla. In questo processo l’uomo incarna la figura del *travoed*, costruito per analogia con *lju-doed* (cannibale, orco, mangiauomini): non semplicemente *travojadnyj* (erbivoro), ma “mangia-erba” in senso patologico e identitario. L’assunzione continuativa della polpa conduce a un processo di simbiosi e assimilazione: il corpo umano diviene progressivamente vegetale, perde le esigenze di specie (nutrizione, lavoro, procreazione), raggiunge uno stato liminale tra vita e materia, nuovo tipo di esistenza post-umana.

gorica, si incontrano e si contrappongono altre coppie concettuali, in particolare Ombra vs. Sole (Verità), che affonda le sue radici nella tradizione biblica. Cfr. A. PERESWETOFF-MORATH, *A Grin without a Cat*, 2 voll., Lund University, Lund, 2002, I, p. 256.

²² Cfr. Esodo 16 e Numeri 11; Giosuè 5, 12; Giovanni 6:32-35.

Elemento centrale della dinamica Luce-Ombra è la figura del *prodavec solnca* (venditore di sole), che trae profitto dalla carenza di luce negli strati inferiori della città vendendo esposizioni luminose artificiali: l'economico "solarium" per tutti. Questa figura, cruciale nella critica di Rubanov, simboleggia la mercificazione di beni primari, ancestrali. È un *nuvoriš* (nuovo ricco), arricchitosi durante il cambiamento sociale, a scapito degli altri cittadini, ma è anche un riferimento intertestuale al personaggio senza scrupoli del *prodavec vozducha* (venditore d'aria) dell'omonimo romanzo di Aleksandr Beljaev (1929), antesignano dell'ecodistopia russa moderna. L'elemento vitale diventa merce, e la figura dell'imprenditore che ne detiene il controllo assume i tratti di un sacerdote del capitalismo terminale. Rubanov rovescia il paradigma: se in *Prodavec vozducha* il monopolio dell'aria è gestito in Siberia da un inglese, in *Chlorofilija* il potere economico, concentrato a Mosca, è esercitato da un russo adattatosi alla nuova era vegetale. Il *prodavec solnca* non è un antagonista, ma un personaggio liminale che denuncia l'anomia della società post-umana, aprendo interessanti prospettive sull'analisi del contesto post-sovietico. Egli attribuisce ai russi la colpa non della catastrofe ecologica, ma della *bestolkovost'* (sconclusionatezza), che porta a confusione mentale, scoordinazione, anarchia, sabotaggio dell'ordine, ed è collegata alla dipendenza economica e alla perdita di autonomia culturale. Attraverso il *prodavec solnca*, Rubanov ricodifica anche il tema zamjatiniano dell'entropia sociale e spirituale dello Stato Unico, contrapposta alla logica dell'energia ordinatrice della Rivoluzione. In Rubanov la crisi dell'energia nutritiva (sole e cibo) prefigura una nuova forma di darwinismo sociale: con l'esaurimento delle riserve vegetali, l'inattiva popolazione si trova costretta a reinventare pratiche di adattamento e sostentamento. La ecodistopia è, quindi, anche allegoria economica, satira della dipendenza strutturale e critica della perdita di autonomia culturale e biologica.

Cosmismo, spiritualità vegetale e rigenerazione

Il romanzo di Rubanov si presta a una lettura complessa che intreccia la distopia contemporanea con il pensiero cosmista, in particolare per le riflessioni su vita, morte e risurrezione. Protagonista del romanzo è il giornalista Savelij Hertz, dottore di ricerca in discipline filosofiche, che ritiene compito dell'uomo sviluppare al massimo tutte le abilità umane e realizzare un'estensione della vita. Nel romanzo la forma di trascendenza post-umana è risultato di un'assimilazione vegetale: la salvezza dell'uomo passa attraverso l'annullamento dell'individualità e la trasformazione vegetale, come ritorno a un'armonia ancestrale. Processo non soltanto fisiologico, ma simbolico e cosmologico: risurrezione alternativa, fondata su fotosintesi e integrazione con i cicli della biosfera. Punto di riferimento cruciale è la *Filosofija obščego dela* (*Filosofia dell'opera comune*) di Nikolaj Fëdorov²³, in particolare la *patrofikacija*, ovvero il dovere dei figli della "risurrezione corporea" dei padri, e, in generale, dell'umanità defunta, attraverso il recupero del *prach predkov* (polvere degli antenati)²⁴. Rubanov ricodifica in maniera ironica la *Filosofija obščego dela* nel culto di una setta che venera Dio sotto forma vegetale e crede nel ciclo vitale del mondo derivato da nascita e sviluppo della pianta. La *Velikaja Tetrad'* (*Sommo Quaderno*), testo del "profeta" della setta, attraverso forme sintattico-lessicali testamentarie per conferire alla "religione vegetale" un'aura di antica sacralità, riporta la condizione reale dell'uomo, che si estende non in piano, ma verso il cosmo, a partire dai resti dei predecessori: «Tu sei gambo (*stebel'*). Giù sei radicato, su libero. Nella terra, sotto di te, si trova la polvere nera (*čërnyj prach* [*čërn* nel senso di resti mortali del popolo]); sopra, in cielo, limpida luce (*svet prozračnyj*). Le tue radici radicano nella polvere dei resti dei tuoi predecessori (*vo prache ostankov predšestvennikov tvoich*): da lì prendi metà della tua forza. Il tuo corpo sta nei raggi dell'astro giallo, nella nube della

²³ N.F. FĚDOROV, *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, Progress, Moskva, 1995-1999.

²⁴ ID., *Roditeli i voskresiteli*, in *Sobranie sočinenij*, cit., II (1995), pp. 259-260: 259.

limpida luce: da lì prendi l'altra metà della tua forza»²⁵. Nella rilettura simbolico-parodica che Rubanov fa di Fëdorov, invece di una risurrezione dei corpi aviti, si ha un'incorporazione degli antenati nella nuova forma di vita vegetale: l'uomo non dirige il processo, ma lo subisce in una sorta di "cosmismo passivo".

L'immaginario vegetale di Rubanov si confronta anche con i concetti di biosfera e noosfera di Vladimir Vernadskij. Per Vernadskij la biosfera è la microscopica "membrana vivente" del pianeta, dove si manifesta la vita, l'evoluzione e la trasformazione della terra; è il collegamento tra terra e cosmo, con particolare riguardo all'azione solare sulla vita. La biosfera è creazione del sole nella stessa misura di quanto è manifestazione dei processi terrestri, in quanto trasforma l'energia irradiata dal sole in energia chimico-fisica: la materia organica vegetale è una forma di accumulo dell'energia solare. La biosfera è, dunque, il "grande sistema" che mette in reciproca comunicazione fenomeni e processi cosmici e terrestri²⁶. Oltre al concetto di biosfera, Vernadskij sviluppa quello di noosfera, lo stadio evolutivo in cui la mente e l'attività scientifica umana diventano una forza geologica in grado di guidare lo sviluppo del pianeta²⁷. Rubanov, tuttavia, propone una "noosfera distopica", un contro-modello in cui l'intervento umano non conduce a un'evoluzione armonica. La pianta del romanzo è una forza incontrollabile, primordiale, che reifica e passivizza l'umanità. La noosfera è parodiata: la vita umana non si "razionalizza", ma si "vegetalizza". La pianta infestante, al pari della stessa clorofilla, diviene simbolo e agente di quest'interconnessione mutante: incarna forza cosmica

²⁵ «Ты есть стебель. Внизу ты укоренён. Под тобой чёрный прах, над тобой свет прозрачный. Твои корни во прахе останков предшественников твоих, отсюда берёшь ты половину силы. Твоё тело в лучах жёлтой звезды, в облаке света прозрачного, отсюда берёшь ты вторую половину силы», A.V. RUBANOV, *Chloroflija*, cit., p. 136.

²⁶ Cfr. V.I. VERNADSKIJ, *Biosfera*, Naučno-techničeskij otd. V.S.N.Ch., Leningrad, 1926, p. 10.

²⁷ Sul concetto di noosfera, si veda: V.I. VERNADSKIJ, *O noosfere*, in ID., *Sobranie sočinenij v 24 tomach*, Nauka, Moskva, IX, 2013, pp. 341-361.

e risposta biologica del pianeta all'antropocentrismo distruttivo. La funzione cosmica della biosfera, di trasformare energia solare in organizzazione della vita, trova una traduzione narrativa nella fusione tra uomo e pianta, allegoria di una mutazione antropologica radicale. L'uomo diventa pianta, abbandona l'orizzontalità imperante per fondersi con l'organismo terrestre, divenendo parte attiva, ma silenziosa, di un nuovo equilibrio verticale post-umano. La trasformazione uomo-pianta diventa l'emblema del compromesso estremo per la sopravvivenza in un mondo in crisi profonda: la Russia post-sovietica.

Intertestualità e memoria culturale

Il romanzo di Rubanov non si limita a proporre una ecodistopia, ma intesse un fitto dialogo intertestuale con la ricca tradizione della fantascienza e, in generale, della letteratura russa. Questa "intertestualità evolutiva" non è mera citazione, ma ricodificazione di temi e motivi che consente a Rubanov di commentare e criticare il presente, risemantizzazione creativa che spinge il genere in nuove direzioni. L'interferenza più evidente è con *Zamjatin*: l'autore di *My* (*Noi*, 1921) è onnipresente, non solo per il modello distopico e l'organizzazione sociale piramidale, ma anche per l'equilibrio tra entropia ed energia, felicità e libertà, ordine e caos. Inoltre, Rubanov rielabora specifici elementi zamjatiniani nella sua ecodistopia, con particolare riguardo alla natura "selvaggia" fuori dalla città dello Stato Unico, che trova una eco rovesciata nella pianta invasiva della Mosca del XXII secolo – che altro non è se non ricodificazione della città-stato di *Zamjatin*. In effetti la stessa struttura urbanistica della nuova "iperopoli", fatta di torri verticali e gambi vegetali, richiama in più punti i riferimenti architettonici dello Stato Unico, con un riferimento diretto al nome dell'autore nella denominazione della *bašnja Zamjatin* (torre "Zamjatin"). Il richiamo visivo e simbolico sottolinea una continuità di progetto distopico dallo Stato

Unico all'“iperopoli”, la cui verticalità è metafora tanto della gerarchia quanto dell'alienazione sociale.

In generale, *Chlorofilija* è un romanzo costruito proprio secondo i canoni classici del genere distopico, e nel suo sottotesto, anche se in maniera più lieve, possono essere trovati riferimenti a romanzi distopici di altri autori degli anni venti²⁸. Pur in contesti storici diversi, esplorano il fallimento di progetti utopici attraverso narrazioni allegoriche e grottesche. Proprio a causa di una tempestosa disgregazione della società e di una sua ricomposizione associata alla crisi nello sviluppo del Paese, il genere distopico raccoglie le preoccupazioni degli intellettuali russi per il futuro della propria nazione. E così Rubanov non è un *unicum*: come fu nel primo decennio del periodo sovietico, così è anche nel primo decennio putiniano²⁹. Ma nel romanzo di Rubanov si trovano riferimenti intertestuali impliciti ad altre letterature. Un esempio è il romanzo-pamphlet di Oriana Fallaci *La rabbia e l'orgoglio* (2001), edito in Russia nel 2004³⁰, di cui ricodifica un passaggio polemico sull'immigrazione in Europa³¹. Rubanov trasferisce il senso del declino occidentale in un contesto più ampio, quello della letteratura post-sovietica che affronta criticamente il rapporto tra Russia e Occidente, spesso tematizzando accerchiamento della Russia, crisi migratoria e collasso dei valori europei³². In questo quadro, la ri-

²⁸ Michail Kozyrev (*Leningrad*, 1925) e Andrej Platonov (*Čevengur*, 1928; *Kotlovan*, 1930). Cfr. JU.O. SOLOMACHINA, *Žanr antiutopii v sovremennoj russoj literature*, in *Problema žanra i stilja v literature i fol'klore. Sbornik naučnych trudov*, a cura di E. Ryčkova, I. Žukova, E. Savos'kina, Izd-vo KGU, Kurgan, 2011, pp. 142-146; E.V. ZONOVA, *Tvorčestvo M.Ĵa. Kozyreva. Poëtika satiričeskich rasskazov i povestej*, Avtoreferat, VPGU, Kirov, 2007.

²⁹ *Kys'* (2000) di Tat'jana Tolstaja, *2008* (2005) di Sergej Dorenko, *2017* (2005) di Ol'ga Slavnikova, *Ėvakuator* (2005) e soprattutto *ŽD* (2006) di Dmitrij Bykov, *Den' opričnika* (2006) di Vladimir Sorokin, *Empire V* (2006) di Viktor Pelevin.

³⁰ O. FALLAČI, *Jarost' i gordost'*, traduzione di L. Vinogradova, Vagrius, Moskva, 2004.

³¹ A.V. RUBANOV, *Chlorofilija*, cit., p. 91.

³² Ad esempio Slavnikova in *2017*, Sorokin in *Den' Opričnika*, Prilepin in *San'kja* (2006).

codificazione di toni polemici nei confronti dell'immigrazione africana in Europa da parte di Rubanov risulta parte integrante di una più ampia costruzione narrativa e ideologica, volta a riaffermare una specifica idea di identità nazionale e culturale russa. E così il tema del pericolo che viene da Occidente si riassocia, in una sorta di cerchio concentrico, al tema della *želtaja opasnost'/ugroza*, che aveva trovato risonanza nelle paure simboliste di inizio Novecento, attraverso la rappresentazione del timore dell'irruzione di forze asiatiche in una Russia impotente e in crisi d'identità³³. Al contrario dei predecessori Rubanov presenta una visione più concreta e tangibile, prossima a precedenti recenti³⁴, dove l'influenza cinese su Russia e, in particolare, Siberia, assume toni disturbanti: la sinizzazione si manifesta proprio attraverso la cessione della Siberia alla Cina e l'infiltrazione del potere economico e culturale cinese a Mosca – allegoria della dipendenza economica e culturale reale della Russia post-sovietica, in una condizione di crisi d'identità e in una posizione di subordinazione rispetto alla crescente influenza cinese, soprattutto in Asia³⁵. Rubanov condivide le diagnosi precedenti sulla dissoluzione dell'identità nazionale, ma opta per una narrazione più allegorica e mediata e meno dissacrante.

³³ Cfr. A. FERRARI, *La foresta e la steppa*, cit., pp. 140-164. Sul concetto di "Integrale" (Occidente), contrapposto all'orda dei mongoli (Oriente), usato da Blok in *Skify* (1918) e ricodificato in *My* di Zamjatin, si veda: A. CIFARIELLO, *Vita e tormento. Noi di E. Zamjatin*, in *Noi*, romanzo di E. Zamjatin, traduzione e cura di A. Cifariello, Fanucci, Roma, 2021, pp. 14-15.

³⁴ Ad esempio *Den' Opričnika* e, ancor prima, *Goluboe salo* (1999) di Sorokin.

³⁵ Sulla rappresentazione della sinizzazione in relazione al romanzo di Rubanov, si veda: T.A. BOGUMIL, *Sibir' kak antiutopija v dialogii A.V. Rubanova Chlorofilija i Živaja zemlja*, «Sibirskij filologičeskij forum», 2020, 12, IV, pp. 64-77; A.P. ZAV'JALOVA, *Osobennosti chronotopa v romane A. Rubanova Chlorofilija*, «Aktual'nye problemy filologii», 2018, 16, pp. 44-54.

Attualità, previsioni, sfide

Chlorofilija, pur ambientato in un futuro distopico, risuona straordinariamente attuale, offrendo una potente allegoria della Russia contemporanea e delle sue sfide. Un'intervista di Rubanov del 2023 getta luce su temi che collegano il romanzo al presente. L'autore considera la *Special'naja Voennaja Operacija* ("Operazione Militare Speciale") il male minore per la continuazione della storia russa, inevitabilmente conflittuale con l'Occidente. Pur riconoscendo il desiderio di pace universale, Rubanov lo ritiene irrealizzabile a causa della natura conflittuale dell'uomo, definita come essenza della storia. Questa crisi ha separato la Russia dall'Occidente, spingendola verso un'alleanza pragmatica, ma temporanea, con la Cina. Per Rubanov l'alleanza è una marcia congiunta basata su interessi reciproci, ma la Cina è "in debito" per aver copiato il modello socialista e di pianificazione economica sovietico, che ha contribuito al suo successo economico – ma la geopolitica ignora la gratitudine. Tuttavia, afferma che la Cina non è un pericolo contingente per la Federazione Russa, e che il controllo cinese della Siberia in *Chlorofilija* era un'iperbole letteraria, prevedendo una sua espansione verso il sud-est asiatico, non verso la Siberia. La visione di Rubanov è una Russia distinta dall'Occidente, impegnata in un conflitto storico necessario per la propria conservazione, con un futuro indirizzato allo sviluppo interno e all'ottimismo, gestendo sfide uniche indipendentemente da influenze esterne³⁶.

Le sfide esposte da Rubanov nell'intervista del 2023 sono già presenti nella distopia del 2009. *Chlorofilija*, ad esempio, mostra gli effetti di una civiltà costruita su una rendita improduttiva, riecheggando la dipendenza dell'Unione Sovietica dagli introiti petroliferi degli anni settanta. La trasformazione della clorofilla in valuta biologica evidenzia la fragilità di un modello fondato sul consumo

³⁶ A. EFIMOV, «Chotite – sdelayte Z-balet, no èto ne dolžno byt' kon"junkturno»: Andrej Rubanov o Z-tvorčestve, «BIZNES Online» (business-gazeta.ru), 26 settembre 2023, <<https://www.business-gazeta.ru/article/608312?ysclid=m3yain6b8m694364858>> (18 maggio 2025).

passivo e può essere interpretata come metafora della transizione verso nuove forme di energia, o della mercificazione dei processi naturali. Una sfida che spicca è la crisi demografica. Il romanzo in più punti attribuisce la riduzione della popolazione a quaranta milioni nell'ultima parte del XXI secolo a scelte sbagliate, politiche e individuali. Nel 2023 Rubanov dichiara che la Russia deve invertire la rotta demografica per raggiungere duecento milioni entro fine secolo. Questa posizione si allinea con la campagna post-sovietica, intensificatasi con Putin, di promozione del ruolo della donna come moglie e madre e della famiglia tradizionale come fondamento dello stato.

Il 2024, proclamato in Russia *God sem'i* (Anno della famiglia)³⁷, vede una serie di iniziative legislative e mediatiche per rafforzare la famiglia e incrementare la natalità. Tra queste, la strategia federale del *semejnocentrizm* (centralità della famiglia) prevede incentivi economici, potenziamento del sostegno alla maternità e alla natalità, miglioramento dell'accesso ai servizi sanitari e campagne promozionali. L'obiettivo è incrementare i tassi di natalità in un decennio, anche attraverso screening di massa sulla salute riproduttiva, inclusi programmi per studenti universitari³⁸. In linea

³⁷ Ukaz Prezidenta Rossijskoj Federacii ot 28.10.2023 № 809. Ob ob'javlenii v Rossijskoj Federacii 2024 goda Godom sem'i.

³⁸ Si veda: O.B. POLJAKOVA, T.I. BONKALO, V.A. STEPANOVA, *Reproduktivnoe zdorov'e. Dajdžest*, GBU-NIIIOZMM DZM, Moskva, 2024; E. VINOGRADOVA, E. ROŽKOVA, *Vlasti podgotovili demografičeskiju strategiju semejnocentrizma*, «RBK», 14 novembre 2024, <<https://www.rbc.ru/economics/14/11/2024/673477059a79475403f0341e>> (19 maggio 2025); A. AL'CHOVSKAJA, *Kakie mery reguljatory predprinimali v 2024 godu dlja povyšeniya roždaemosti*, «Vademecum», 5 gennaio 2025, <<https://vademec.ru/news/2025/01/05/kakie-mery-regulyatory-predprinimali-v-2024-godu-dlja-povysheniya-rozhdemosti/>> (19 maggio 2025). Sulla questione universitaria, si veda: *Studentov voronežskogo vuza objazali projti anketu po reproduktivnomu zdorov'ju*, «Vedomosti», 15 novembre 2024, <<https://www.vedomosti.ru/strana/central/news/2024/11/15/1075389-studentov-poprosili>> (19 maggio 2025); *Studentov rossijskogo vuza objazali zapolnit' ankety o reproduktivnom zdorov'e i ukazat' nomer telefona*, «Cholod», 16 novembre 2024, <<https://holod.media/2024/11/16/studentov-reproduktivnom-zdorove/>> (19 maggio 2025); *Minzdrav rassylaet rossijskim vuzam objazatel'nye reproduktivnye ankety dlja*

con ciò, a dicembre dello stesso anno è entrata in vigore una legge che proibisce la propaganda cosiddetta *childfree*³⁹. La politica propagandistica del *semejnocentrizm* si manifesta anche nelle espressioni artistiche di massa, come i serial televisivi. Un esempio è la commedia *žYYYzn' (vYYYta)*, in onda su TNT. In apparenza simile alle commedie sovietiche, nel sottotesto veicola una *mirovozzrenie* (visione del mondo) propagandistica. La storia di due tribù primitive, una delle quali con problemi di natalità, illustra un messaggio occultato: in un episodio la tribù fertile si preoccupa per la sorte di quella sterile, instaurando una collaborazione che permetta a tutti di rilassarsi e riprodursi. Il sottotesto è un chiaro esempio di propaganda sulla natalità.

Le sfide esposte da Rubanov rientrano nella funzione predittiva del genere distopico: mostrare un altro mondo possibile, spesso terribile, suggerire soluzioni ai problemi del presente e prevenire derive future. Come scrive Filatov nel 2014, la funzione predittiva di ogni distopia dipende dalla professionalità dell'autore e dal grado di schematizzazione della realtà, mirando a identificare tendenze inequivocabili e anticipare un futuro remoto impossibile da prevedere scientificamente, prevenendo così tendenze e conseguenze indesiderate⁴⁰. È evidente che Rubanov dimostri un alto livello di professionalità e schematizzazione: se in opere precedenti aveva esplorato temi predittivi, in *Chlorofilija* li concentra in una ecodistopia simbolica che funge da critica culturale, allegoria politica e, soprattutto, previsione antropologica.

studentok, gde ich sprašivajut o menstruacii i polovoj žizni. Blanki ne anonimny, «Politinformator», 25 novembre 2024, <<https://politinformator.com/news/9199>> (19 maggio 2025).

³⁹ *Federal'nyj zakon ot 23.11.2024 g. № 411-F3. O vnesenii izmenenij v stat'i 10–6 i 15–1 Federal'nogo zakona Ob informacii, informacionnyh tehnologijach i o zaščite informacii i ot del'nye zakonodatel'nye akty Rossijskoj Federacii.*

⁴⁰ VI. FILATOV, *Antiutopija XX veka kak metod predvidenija buduščego*, «Vestnik Omskogo universiteta», 2014, 4, p. 85.

Conclusioni

Andrej Rubanov ha costruito la sua carriera letteraria riflettendo costantemente sul destino della Russia post-sovietica. La sua formazione di giornalista gli ha permesso di sviluppare, dal 2005, una prosa romanzesca che fonde osservazione sociale, visione allegorica e linguaggio filosofico. Rubanov si sente libero di rimanere fedele a sé stesso ed esprimere un *mirovozzrenie* indipendente da mode e aspettative. Tra i suoi autori di riferimento figurano Eduard Limonov e soprattutto Julian Semënov, giudicato influente per la capacità di unire profondità politica, realismo e suspense, coniugando letteratura e critica sociale⁴¹. Come Semënov, Rubanov è schietto nelle affermazioni, fuor da ogni metafora, nell'intervista del 2023. La sua visione del mondo, pur controversa, è cruciale per interpretare il quadro ideologico della sua produzione, in particolare *Chlorofilija*. Il romanzo si distingue per la capacità di fondere diversi strati simbolici: il disastro ambientale, la crisi demografica, la dipendenza economica, la perdita di memoria storica e il disfacimento dello spazio geografico e spirituale della Russia. Tutto ciò è espresso attraverso un'immagine centrale e potente: quella della pianta infestante che invade Mosca, si nutre della luce solare, trasforma l'uomo in vegetale. L'opposizione verticale tra luce e buio, torri e bassifondi, assume un valore metafisico e sociale, simboleggiando non solo la stratificazione urbana, ma anche la tensione tra redenzione/risurrezione e oblio/decomposizione che converge nella trasformazione uomo-pianta. L'assimilazione vegetale rappresenta un'alternativa alla distruzione: non una regressione, bensì una mutazione, una riscrittura ecologica e post-umana dell'essere umano. L'uomo che si trasforma in pianta realizza, nell'universo narrativo di Rubanov, una nuova forma di spiritualità: non teocen-

⁴¹ Cfr. Z. PRILEPIN, *Andrej Rubanov: «Ja na svoej territorii i budu delat', čto choču»*, in ID., *Imeniny serdca. Razgovory s russkoj literaturoj*, AST, Moskva, 2009, pp. 216-231. Sull'opera di Semënov, si veda: D. COLOMBO, *Iulian Semënov, or the Soviet Man as Undercover Agent*, in ID., *The Soviet Spy Thriller. Writers, Power, and the Masses, 1938-2002*, Peter Lang, New York, 2022, pp. 173-197.

trica, ma bio- e solare-centrica. La clorofilla, nel romanzo, non è solo sostanza chimica, ma simbolo di un rinnovato legame tra materia vivente e ordine cosmico.

Alla luce di quanto discusso, *Chlorofilija* può essere letto come un esempio riuscito di distopia ecocritica, in cui la crisi post-sovietica si intreccia con le domande fondamentali sul destino dell'uomo e del pianeta, e in particolare sul fato della Russia e dei suoi cittadini. Rubanov elabora una risposta narrativa che recupera e trasforma in chiave allegorica la lezione del cosmismo, della fantascienza sovietica e della simbologia tradizionale. Il futuro, in questo romanzo, non è proiezione tecnica o ideologica, ma riassorbimento biologico e ontologico della specie umana nella memoria della terra e nell'energia solare. In questa visione del futuro che getta uno sguardo verso il passato tragico della storia e salvifico delle tradizioni, Rubanov sembra quasi invocare il pensiero di Walter Benjamin. Nella creazione di un mondo nuovo, le arti conservano memoria del passato in un processo etico. Scriveva Benjamin:

C'è un quadro di Klee che s'intitola *Angelus Novus*. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta⁴².

⁴² W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in ID., *Angelus novus*, traduzione e cura di Renato Solmi, Einaudi Editore, Torino, 1962, p. 80.

Tra Volkodav e Koščej l'Immortale: dualismi identitari nella fantasy slava in lingua russa

Giorgio Scalzini
Università di Padova

Introduzione

Nell'odierna letteratura fantastica russa (*fantastika*), la cosiddetta fantasy slava, conosciuta in area anglofona anche con il termine di *Slavic fantasy*¹, ha rapidamente assunto un ruolo centrale nell'azione volta a restituire un senso di appartenenza culturale a una società ancora segnata dal trauma della transizione post-sovietica. Pur nel rispetto dei tratti distintivi del genere – come l'ambientazione di stampo medievale e l'ampio ricorso a elementi magici e irrazionali² – la fantasy slava si distingue per il suo profondo radicamento nella tradizione culturale autoctona. In particolare, le sue fortune risiedono nella sapiente rielaborazione della mitologia e del folclore slavo antico e precristiano, con un'attenzione particolare alle *byliny*, i canti epico-popolari di area slavo-orientale

¹ Cfr. B. MENZEL, *Russian Science Fiction and Fantasy Literature*, in *Reading for Entertainment in Contemporary Russia. Post-Soviet Popular Literature in Historical Perspective*, a cura di S. Lovell, B. Menzel, Otto Sagner, München, 2005, pp. 117-150: 142.

² Affrontare il problema definitorio della fantasy nel suo complesso è una questione che va oltre gli scopi del presente articolo. A riguardo, tra i molti esempi possibili, si veda E. GOMEL, D. GUREVITCH (a cura di), *The Palgrave Handbook of Global Fantasy*, Palgrave Macmillan, Cham, 2023.

trasmessi oralmente nel corso dei secoli³. Dato che in Russia questi elementi continuano a rappresentare una preziosa fonte di auto-determinazione collettiva, la *fantasy* slava si presenta come uno strumento privilegiato di mediazione simbolica della realtà storica. Attraverso la celebrazione di un passato mitologico, infatti, essa mira a rafforzare la coscienza nazionale e a rinsaldare il legame con le radici storiche e culturali del paese. Come vedremo, quest'operazione si compie con una varietà di approcci, in cui la tensione eroica si affianca a una dimensione ironica nella proposta di nuove forme di rappresentazione identitaria.

Fantasy slava e trauma post-sovietico

Se è vero quanto affermato da Leonid Fišman, cioè che la «*fantasy* emerge in un'epoca profondamente segnata dal collasso dei canoni morali»⁴, nella Russia post-sovietica essa ha trovato terreno fertile per fiorire in tempi molto brevi. La dissoluzione dell'Unione Sovietica, infatti, ha innescato un tumultuoso processo di reinvenzione culturale, da cui è scaturito il cosiddetto trauma post-sovietico, profondamente legato a una delle questioni cruciali delle società post-totalitarie: la crisi dell'identità collettiva. Ciò, a sua volta, ha alimentato la faticosa ricerca di nuove coordinate esistenziali, nell'ottica di alleviare il sentimento di nostalgia che attanagliava la popolazione russa⁵. In particolare, è diventato sempre più pressante il bisogno di formule letterarie attraverso cui rielaborare il passato e offrire nuovi riferimenti simbolici e valoriali, finalizzati a

³ Cfr. T. BREEVA, L. CHABIBULLINA, «*Russkij mif*» v slavjanskom fëntezi. *Monografija*, Flinta, Moskva, 2020; K. KOROLEV, *Poiski nacional'noj identičnosti v sovetskoj i postsovetskoj massovoj kul'ture*, Nestor-Istorija, Sankt-Peterburg, 2020.

⁴ «Фэнтэзи возникает в эпоху грандиозного обострения воздействия фактора морального коллапса», L. FIŠMAN, *Absurdum est. Fëntezi, christianstvo i kapitalizm*, in Id., *Kartina budušego u rossijskich fantastov*, Krot, Lipeck, 2008, pp. 49-56: 49. Salvo diversamente indicato, tutte le traduzioni si intendono dell'autore del presente articolo.

⁵ Cfr. S. BOYM, *The Future of Nostalgia*, Basic books, New York, 2001.

colmare il vuoto generato dalla fine della grande narrazione sovietica. È in questo contesto che, in virtù della sua evocazione mitizzante di storia e tradizione, la *fantasy* slava è diventata un elemento fondamentale per la costruzione del discorso identitario russo.

Collocando le proprie storie in un leggendario passato comune, modellato sulla riproposizione di simboli di potere, archetipi fiabeschi e ambientazioni slavo-medievalescanti, la *Slavic fantasy* contribuisce attivamente alla produzione di nuovi miti fondativi. Come spiega Donatella Possamai, «la prima funzione di questa operazione, volente o nolente, è quella di stabilizzare il senso dell'identità nazionale creando un canale diretto di comunicazione tra il tempo glorioso e gioioso che fu con un presente non altrettanto felice e proiettando surrettiziamente l'armonia di allora sul caos dell'oggi»⁶. Appare evidente come, nel mezzo della crisi assiologica successiva al crollo dell'Unione Sovietica, la modalità più efficace per ricostruire una solida identità comunitaria consista nello spostare il baricentro temporale il più indietro possibile, idealmente fino alle origini mitiche o leggendarie della nazione, così da rimarcare il suo "cammino speciale" (*osobyj put'*). È proprio grazie a questa specificità che, in un arco di tempo estremamente ristretto, la *fantasy* slava ha acquisito piena autonomia tipologica nel sistema letterario russo. Difatti, in epoca sovietica la *fantasy* era pressoché inesistente. Essa veniva censurata perché ritenuta un riflesso emblematico della decadenza dell'Occidente capitalista, un genere nocivo il cui orientamento verso un passato magico era in totale contrasto con il "radioso avvenire" che la leadership sovietica si proponeva di costruire. Di conseguenza, la letteratura *fantasy* era considerata marginale e di scarso valore artistico, e la sua circolazione si limitava all'autopubblicazione clandestina (il cosiddetto *samizdat*), come dimostra il caso delle prime traduzioni amatoriali del *Signore degli*

⁶ D. POSSAMAI, *Appropriazioni debite: la fantasy russa*, in *Paradigmi identitari e letteratura popolare*, a cura di M. Piva, I libri di Emil, Città di Castello (Perugia), 2021, pp. 127-143: 136.

Anelli di J.R.R. Tolkien⁷. In sostanza, la fantasy come modalità narrativa a sé stante ha fatto la sua vera comparsa in Russia soltanto verso la fine del secolo scorso, durante i “selvaggi” anni novanta (*lichie devjanostye*).

A caratterizzare la prima metà del decennio è stato il dominio della “letteratura di traduzione” (*perevodnaja literatura*). Il mercato interno è stato travolto dalla domanda di opere fantasy dei principali autori occidentali – da J.R.R. Tolkien a C.S. Lewis a Roger Zelazny – che hanno inesorabilmente comportato la perdita di competitività per gli scrittori russi, molti dei quali hanno fatto ricorso a pseudonimi occidentalizzanti pur di reggere il confronto⁸. Tuttavia, nel giro di neanche cinque anni e grazie a un fenomeno che, per dirla con Zygmunt Bauman, potremmo definire di glocalizzazione⁹, la fantasy slava ha progressivamente assunto centralità nel sistema letterario. Si tratta di un processo di assimilazione e rielaborazione in chiave locale di modelli allogeni che caratterizza da secoli la cultura russa e che, nel caso della fantasy slava, è riuscito a fondere in un unico prodotto letterario il fascino per il mondo occidentale con il rinato interesse per il folclore slavo e i mitologemi del passato pagano.

Sebbene, a partire dagli anni duemila, la fantasy slava si sia sostanzialmente allineata agli orientamenti patriottico-nazionalistici promossi dall'establishment russo¹⁰ – una tendenza piuttosto evi-

⁷ Cfr. M. HOOKER, *Tolkien Through Russian Eyes*, Walking Tree, Zurich, 2003; G. SCALZINI, *L'Ingegnere degli Anelli, o come J.R.R. Tolkien stava per diventare un autore di fantascienza in URSS*, «Lingue e Linguaggi», 2025, 68, pp. 87-104.

⁸ È questo il caso, per fare soltanto un esempio, della scrittrice Elena Chaeckaja, che ha pubblicato il suo romanzo d'esordio *Spada e arcobaleno (Meč i raduga*, 1993) con lo pseudonimo di Madeleine Simons (*Médelajn Simons*).

⁹ Il termine è da intendersi come «l'intima connessione tra la disponibilità chiaramente universale di simboli culturali e gli usi sempre più diversificati e territoriali che se ne fanno», Z. BAUMAN, *Globalizzazione e glocalizzazione. Saggi scelti*, a cura di P. Beilharz, Armando, Roma, 2005, p. 342.

¹⁰ Cfr. M. ABAŠEVA, O. KRINICYNJA, *Slavjanskije fěntezi: k probleme genezisa*, «Vestnik ČGPU», 2010, 5, pp. 202-207: 205; M. ABAŠEVA, *Žanr fěntezi na rossijskoj počve*, in *Metamorfozy žanra v sovremennoj literature*, a cura di E. Sokolova, N.

dente nel sottogenere della fantasy eroica – non mancano strategie alternative di rielaborazione del patrimonio folclorico, spesso affidate a una rivisitazione in chiave comica degli stessi topoi tradizionalisti. Nella prossima sezione, il confronto tra le opere di due autrici rappresentative di entrambe le varianti, rispettivamente Marija Semënova e Ol'ga Gromyko, permetterà di aprire spazi per una riflessione più articolata sulle dinamiche di costruzione identitaria veicolate dalla fantasy slava.

La fantasy eroica in *Volkodav* di Marija Semënova

Marija Semënova è comunemente ritenuta una delle fondatrici della fantasy slava in Russia. Nata nel 1958 nell'allora Leningrado, l'autrice ha raggiunto il successo grazie all'esologia *Volkodav*, pubblicata in un arco temporale che abbraccia quasi vent'anni, dal 1995 al 2014. Il ciclo è ambientato in un mondo fantastico simile a quello dell'antica Rus' e vede come protagonista il guerriero Volkodav, l'ultimo superstite del clan dei Cani Grigi (*Serye Psy*), impegnato in una spedizione irta di insidie e animata dal desiderio di vendetta per lo sterminio della sua famiglia. A una prima schematizzazione, si può affermare che la saga si sviluppi sulle direttrici proprie della fantasy eroica (detta anche *Sword and sorcery*), in quanto si incentra sull'immagine di un eroe valoroso che trionfa in innumerevoli battaglie sanguinose¹¹. Non a caso la stampa russa ha definito Volkodav come "il Conan russo", con un chiaro riferimento all'epopea di *Conan il barbaro*, celebre personaggio creato negli anni trenta del secolo scorso dallo scrittore Robert Erwin Howard. In effetti, ciò che giustifica questo accostamento è il modo in cui, in entrambe le opere, la narrazione degli eventi si accompagna spesso all'attenta descrizione dei duelli corpo a corpo, impreziosita da un particolare gusto per i dettagli marziali dei combattimenti. Del resto, la stes-

Pachsar'jan, A. Revjakina, Inion Ran, Moskva, 2015, pp. 84-109: 95.

¹¹ Per alcune tra le più autorevoli definizioni dei sottogeneri della fantasy, si veda: J. CLUTE, J. GRANT, *The Encyclopedia of Fantasy*, Orbit books, London, 1997.

sa Marija Semënova ha più volte dichiarato che, per aumentare al massimo la cruenta verosimiglianza delle scene d'azione in *Volkodav*, si è preventivamente iscritta a un corso di aikidō, la nota arte marziale giapponese, da cui ha tratto insegnamenti in seguito rivelatisi fondamentali per le sorti dei suoi romanzi¹². Senza dubbio, questa maniacale attenzione ai particolari si è dimostrata uno dei fattori più significativi per la nascita di un fenomeno mediatico ed editoriale di grande rilievo nella *fantastika* russa, il cui verificarsi ha posto solide basi per il successivo sviluppo della *Slavic fantasy* nella sua odierna conformazione.

Volkodav viene dipinto come un autentico eroe slavo, alla stregua dei grandi guerrieri delle *byliny*, i *bogatyri*, noti anch'essi per la loro integrità e la dedizione con cui difendevano la patria dagli attacchi nemici. Si noti come questo tratto sia funzionale al mantenimento di un elevato profilo identitario del protagonista, nell'ottica di presentare al pubblico un eroe positivo nel quale riconoscersi. Volkodav agisce in un contesto che ne evidenzia la predestinazione e la responsabilità messianica, rendendolo altresì portavoce di valori fondamentali quali l'amore, la morale, la tutela dei propri cari e dei più deboli. Di norma, questi ultimi sono rappresentati da bambini, donne e anziani, che simboleggiano rispettivamente la speranza per il futuro, la facoltà di procreazione e la custodia delle conoscenze ed esperienze accumulate dalle precedenti generazioni¹³. Sullo sfondo di violente battaglie, dunque, i suddetti principi rimangono saldi e immutabili, contribuendo a caratterizzare l'opera nella sua interezza.

Il percorso di autoaffermazione dell'eroe (*quest*¹⁴) si sviluppa in un mondo immaginario le cui descrizioni dettagliate richiamano

¹² Cfr. A. BONDAREVA, *Marija Semënova o tom, kak propal Volkodav*, «Rara Avis. Otkrytaja kritika», 2 novembre 2015, <https://rara-rara.ru/menu-texts/mariya_semenova_o_tom_kak_propal_volkodav> (23 giugno 2025).

¹³ Cfr. JA. KOROL'KOVA, *Kvest geroja fëntezi (na materiale cikla romanov M. Semënovoj o Volkodave)*, «Vestnik TSPU», 2013, 3, pp. 213-217: 214.

¹⁴ Sinteticamente, si può definire la *quest* come «a series of adventures experienced by the hero and his or her companions that begins with the simplest

alla memoria quelle ideate da autori canonici della fantasy, quali J.R.R. Tolkien. Nell'arco di tutti e sei i romanzi della saga, Volkodav transita per la maggior parte delle terre che compongono il suo mondo, sia orizzontalmente, ovvero spostandosi da un regno all'altro, sia verticalmente, passando dalle profondità del sottosuolo alla vetta delle montagne¹⁵. Marija Semënova si dilunga inoltre nella caratterizzazione dei differenti popoli che abitano la sua opera: i Venn (a cui appartiene il clan di Volkodav), i Sol'venn e i Segvan, tra gli altri. Ogni popolo è retto da un proprio sistema di usi e costumi, culti, credenze e riti; ognuno parla una lingua diversa e possiede il proprio totem di riferimento, in genere zoomorfo: dall'usignolo al tasso, dal cane al cervo. Dal punto di vista morale e spirituale, il popolo dei Venn sembra rappresentare il nucleo centrale attorno cui gravitano gli altri popoli: più ci si allontana dal centro, più i personaggi tendono a deiticizzarsi e più si accentua il loro contrasto con Volkodav, che rimane sempre integro nel rispetto dei suoi ideali. Ciascun popolo esercita la propria sfera di influenza all'interno di territori dai confini precisi, e si crea una propria immagine degli altri popoli che, nella negoziazione tra storia personale e collettiva, costituiscono il mosaico di opposizioni tematiche alla base dell'intera esalogia.

Sulla base dei contrasti e delle convergenze tra i suddetti popoli finzionali, Marija Semënova fornisce ai lettori una fitta rete di collegamenti intertestuali con le usanze e le credenze popolari

confrontations and dangers and escalates through more threatening and perilous encounters», W.A. SENIOR, *Quest fantasies*, in *Cambridge Companion to Fantasy Literature*, a cura di E. James, F. Mendlesohn, Cambridge University Press, Cambridge, 2012, pp. 190-199: 190.

¹⁵ È interessante notare che nell'opera di Marija Semënova, così come nella fantasy in generale, la verticalità dei luoghi assume una notevole valenza semantica: le forze del Bene e della Luce risiedono in sommità, mentre le forze del Male e delle Tenebre trovano il loro sfondo naturale in profondità, negli abissi del sottosuolo, sebbene talvolta riescano a salire in superficie con forti ricadute sull'ordine cosmico. Si veda T. MARKOVA, *Žanrovaja priroda romanov M. Semënovoj*, «Vestnik Čeljabinskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta», 2017, 8, pp. 152-156: 153.

degli antichi slavi. Queste abbracciano molteplici aspetti della vita quotidiana: dai combattimenti all'organizzazione politica e sociale, dal matrimonio ai riti pagani, in cui si evince un'attenzione particolare alla rielaborazione degli elementi della mitologia e del folclore slavo antico¹⁶.

Un valido esempio riguarda la vicenda legata al nome del protagonista: «Al compimento della dodicesima primavera, gli uomini del clan dovevano portare [il fanciullo] nella casa paterna per l'iniziazione, per dichiararlo uomo e, compiuti i rituali, per attribuirgli un nuovo nome. Non un infantile soprannome domestico, bensì un vero nome, che in nessun caso poteva essere rivelato a un estraneo. Solamente le persone più intime avrebbero conosciuto questo nome»¹⁷. Tra gli antichi slavi vi era infatti la tradizione di conferire estrema importanza ai nomi propri di persona, considerati la via per l'anima umana e per questo non rivelati agli sconosciuti¹⁸. Alla maggior parte delle persone venivano quindi conferiti due nomi: uno fittizio e uno reale, pronunciato soltanto alle persone fidate. Dato che l'annientamento del suo clan di appartenenza è avvenuto prima del dodicesimo anno di età, Volkodav non ha mai superato il rito di iniziazione di cui sopra, rimanendo eternamente privo del proprio vero nome. Il suo è in realtà un soprannome, affibbiatogli durante i lavori forzati dopo aver ucciso una guardia chiamata Volk (*Lupo*). Da questo episodio deriva l'appellativo di Volkodav, dotato di una forte caratura polisemantica e identitaria. Tale nome, infatti, oltre ad assumere nel testo l'accezione di "uccisore di lupi", allu-

¹⁶ Cfr. A. BARAŠKOVA, *Rol' mifologičeskich motivov v proizvedenijach slavjanskoj fëntezi*, «Vestnik KGU im. N.A. Nekrasova», 2009, 4, pp. 22-26.

¹⁷ «На двенадцатую весну мужи рода должны были отвести его в мужской дом для испытаний, назвать мужчиной и, сотворив обряды, наречь новым именем. Не младенческим домашним прозвищем, а настоящим именем, которое ни в коем случае нельзя открывать чужаку. Это имя будут знать только самые близкие люди», M. SEMËNOVA, *Volkodav*, Azbuka, Sankt-Peterburg, 2014, p. 8.

¹⁸ Cfr. S. BOLDYREVA, *Fol'klornye i psevdofol'klornye antroponimy i ich rol' v proizvedenijach M. Semënoj*, «Mir nauki. Sociologija, filologija, kulturologija», 2020, 2, pp. 1-9: 2.

de anche alle abilità di mutaforma dell'eroe, che spesso nel corso della narrazione si trasforma in un *wolfhound* (levriero irlandese, *volkodav* in russo), accorrendo a salvare i propri cari. Attraverso l'immagine del cane, tra le più rispettate della mitologia slava, la figura di Volkodav viene innalzata a livello di un vero e proprio eroe mitologico, rimarcandone saldamente la predestinazione in quanto «il Capostipite conferisce le Proprie sembianze soltanto ai migliori della stirpe»¹⁹.

Degni di nota sono anche i richiami alla cosmogonia e al pantheon degli dèi, di cui l'opera è disseminata. Nel primo caso, Volkodav crede che la creazione del mondo sia opera della cosiddetta Matriarca (*Pramater'*) – chiamata anche Grande Madre (*Velikaja Mat'*) o Signora dei Destini (*Chozjajka Sudeb*) –, che «una volta, nel giorno dell'equinozio di primavera, creò questo mondo, gli dèi, gli uomini e i nove cieli»²⁰. Confortato dalla valenza terapeutica di questa concezione del mondo, l'eroe vi fa ampio ricorso durante l'intera saga, con l'obiettivo di restituire significato alla realtà che lo circonda: «Come spiegare a uno straniero che lassù c'è la Grande Madre, la Suprema Entità Eterna [...]. Come dirgli che la Signora dei Destini, la Dea della legge e della giustizia, è una donna? Come raccontargli che da un altro mondo arrivò una montagna infuocata e Padre Cielo fece scudo di se stesso a Madre Terra? [...]. – Le donne sono sacre! – disse infine Volkodav. E non aggiunse altro»²¹.

Un ulteriore elemento è la rivisitazione delle principali divinità slave, a partire dal dio protettore di Volkodav, il Signore della

¹⁹ «Предок дарит Своё обличье только величайшим в роду», М. СЕМЁНОВА, *Volkodav: Pravo na poedinok*, Azbuka, Sankt-Peterburg, 2014, p. 348.

²⁰ «Однажды в день весеннего равноденствия [Великая Мать] родила этот мир вместе с Богами, людьми и девятью небесами», М. СЕМЁНОВА, *Volkodav*, cit., p. 81.

²¹ «Как объяснить чужаку, что там, наверху, есть Великая Мать, Вечно Сущая Вовне [...]. Как рассказать ему, что Хозяйка Судеб, Богиня закона и правды – женщина? И ещё о том, как из другого мира прилетела пылающая гора, и Отец Небо заслонила Мать Землю собой? [...] – Женщины святы! – сказал он наконец. И больше ничего не добавил», *Ibid.*

Tempesta (*Povelitel' Grozy*), la cui immagine ricorda quella del dio Perun, il signore del tuono nonché principale divinità del pantheon slavo. Solitamente rappresentato come un uomo anziano con i capelli grigi e i baffi dorati, nei romanzi della saga Perun svolge il ruolo di mentore e guida spirituale del protagonista. Difatti, Volkodav si rivolge più volte al dio in cerca di aiuto, specialmente durante o in seguito ai combattimenti con i suoi nemici: «Dio mio, Signore della Tempesta [...]. È morta l'anima mia, Signore, il mio petto è vuoto... Perché io? Perché non mi hai chiamato a te?»²². A tale invocazione dell'eroe segue prontamente la replica del dio: «I fulmini vicini accesero bagliori di fuoco nella perla di cristallo che teneva legata ai capelli. La ruota del tuono rotolava dietro le nuvole. All'improvviso, rughe di nubi squarciate dal vento sagomarono un severo volto di uomo, contornato da capelli neri venati d'argento e da una barba d'oro ardente. Negli occhi blu sfavillava una fiamma celeste. – VA' – disse il tuono – VA' E RITORNA»²³. Dipingendo il ritratto di un dio che domina gli altri, Marija Semënova rimane in una qualche misura fedele alle credenze pagane degli antichi slavi. Tuttavia, piuttosto che costruire l'immagine di un Perun implacabile e spietato, l'autrice ne esalta i tratti umani, che inducono la suprema divinità alla compassione, alla solidarietà e al sostegno dei suoi protetti²⁴. In questo senso, l'eroe Volkodav e il dio Perun costi-

²² «Господь мой, Повелитель Грозы, [...] Мертва душа моя, Господи, в груди пусто... Зачем я? Зачем ты меня к себе не забрал?», *Ibid.*, p. 83.

²³ «Ближкие молнии зажигали огни в хрустальной бусине, надетой на ремешок. Громовое колесо катилось за облаками. На какой-то миг морщины изорванных ветром туч сложились в суровое мужское лицо, обрамлённое черными с серебром волосами и огненно-золотой бородой. В синих глазах пылало небесное пламя. – ИДИ, – сказал гром. – ИДИ И ПРИДЕШЬ», *Ibid.* Si vuole precisare come la ruota del tuono sia un simbolo religioso slavo che identifica il Dio Perun. La leggenda narra che, quando Perun attraversava il cielo sul suo carro, il rumore delle ruote portava con sé il rombo del tuono.

²⁴ Cfr. E. SAFRON, *Fol'klorno-mifologičeskie komponenty semantiki "slavjanskoj" i "skandinavskoj" fëntezi*, Izdatel'stvo PetrGU, Petrozavodsk, 2013, p. 12.

tuiscono l'uno il riflesso dell'altro, secondo un gioco di proiezioni che stimola l'immedesimazione dei lettori.

In definitiva, sulla spinta di una serie di codici comportamentali, combattimenti epici e celebrazioni di archetipi domestici, è evidente come Marija Semënova si rivolga all'immaginario collettivo dei lettori per dare forma a modelli identitari rinnovati e affidabili. In quest'ottica, l'eroe Volkodav assurge a emblema di un'idealizzazione dei valori cosiddetti tradizionali, a cui la rielaborazione della mitologia e del folclore slavo antico risulta perfettamente funzionale.

La fantasy comica di Ol'ga Gromyko

Nata nel 1978, l'autrice bielorusa Ol'ga Gromyko è una delle principali esponenti della fantasy slava in chiave comica all'interno del panorama della *fantastika* in lingua russa. Mescolando tra loro aspetti eroici e antieroiici, questa particolare tipologia di fantasy slava rielabora i motivi folclorico-mitologici attraverso un processo di natura dissacrante, basato sulla decostruzione di forma e linguaggio a fini parodici. Tale operazione si manifesta chiaramente nel romanzo breve *O bednom Koščee zamolvite slovo* (*Spendete una buona parola per il povero Koščej*, 2003).

Come suggerisce il titolo stesso, l'autrice sovverte l'immagine del perfido Koščej l'Immortale, trasformandolo – attraverso i meccanismi della deformazione caricaturale – in una creatura dai tratti insospettabilmente positivi. Koščej l'Immortale è un personaggio della mitologia slava dalla connotazione malefica, generalmente rappresentato da un vecchio maligno e avaro, che rapisce le donne e ostacola in tutti i modi l'eroe fiabesco. Koščej è chiamato "l'Immortale" perché soccombe solo quando il protagonista principale, dopo numerose avversità, riesce a trovare l'ago magico in cui è racchiusa la sua anima, custodito ai piedi di una quercia imponente sull'isola leggendaria di Bujan, che è in grado di apparire e scomparire tra le nebbie dell'oceano. Ecco come Aleksandr Afanas'ev pre-

senta Koščej in *Narodnye russkie skazki (Fiabe popolari russe)*: «La mia morte – disse Koščej – sta in un certo posto: lì c'è una quercia, sotto la quercia c'è una cassetta, nella cassetta c'è una lepre, nella lepre c'è un'anatra, nell'anatra c'è un uovo, e nell'uovo c'è la mia morte»²⁵. Nella tradizionale rappresentazione fiabesca, Koščej l'Immortale, oltre a godersi le sue immense ricchezze, cerca sempre di concupire qualche giovane e avvenente donna, come Vasilisa la Bella (*Vasilisa Prekrasnaja*), altra figura centrale del folclore slavo²⁶. Secondo la versione popolare della storia, una volta rapita dall'antagonista, Vasilisa la Bella viene salvata dal suo amato, il Principe Ivan (*Ivan Carevič*), il terzo e ultimo figlio dello zar, che compie l'impresa di uccidere Koščej distruggendo l'uovo contenente la sua anima, nel pieno rispetto dell'inevitabile lieto fine della vicenda.

In *Spendete una buona parola per il povero Koščej* si assiste invece a un ribaltamento di fronte: Ol'ga Gromyko si concentra sull'immagine dell'antagonista, svelandone i nascosti tratti umani per mezzo di una sottile ironia e di un linguaggio a tratti molto colloquiale, che talora si fa anche pungente. Non è casuale, allora, la scelta dell'autrice di racchiudere il romanzo breve in un ciclo intitolato *Skazka – lož', uznajte pravdu! (La fiaba è una menzogna: scoprite la verità!, 2003)*, nella cui sinossi si legge: «Pensate che Koščej l'Immortale sia cattivo, vecchio e, fondamentalmente, un mascalzone? Ebbene, Vasilisa la Bella non per niente viene chiamata anche la Saggia: questa intelligente ragazza ha visto in Koščej ciò che gli altri non hanno notato...»²⁷.

²⁵ «У меня смерть, – говорит он, – в таком-то месте; там стоит дуб, под дубом ящик, в ящику заяц, в зайце утка, в утке яйцо, в яйце моя смерть», А. АФАНАС'ЕВ, *Narodnye russkie skazki*, a cura di V. Anikin, Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1990, p. 97.

²⁶ Si noti come Vasilisa la Bella compaia talvolta con nomi diversi, quali Vasilisa la Saggia (*Vasilisa Premudraja*), Elena la Bella (*Elena Prekrasnaja*) o Mar'ja Moevna.

²⁷ «Вы думаете Кощей бессмертный – злой, старый, да и вообще мерзавец? А вот Василиса Прекрасная не зря еще и Премудрой зовется: разглядела умница этакая в Кошее то, что другие не увидели...», О. ГРОМУКО, *O bednom Koščee zamolvite slovo. Annotacija*, «Laboratorija Fantastiki», <<https://fantlab.ru/>>

La storia narra del matrimonio combinato tra Koščej l'Immortale e Vasilisa la Bella, la quale con il tempo si affeziona all'eroe, salvandogli anche la vita in uno scontro finale con la perfida strega Mar'ja Morevna, bramosa di soppiantare Koščej e di sottrargli l'autorità di cui gode. La vicenda è ambientata nel reame chiamato Lukomor'e, che nell'immaginario collettivo rappresenta un topos indissolubilmente legato al poemetto puškiniano *Ruslan i Ljudmila* (*Ruslan e Ljudmila*, 1820), in cui questo celebre luogo prestatato al fantastico viene citato già nella prima riga²⁸. Nella storia si riscontrano tre parti differenti ma complementari – il matrimonio, la convivenza coniugale e la resa dei conti –, la cui sequenzialità è funzionale ad alimentare l'effetto comico e a stimolare il coinvolgimento emotivo dei lettori. A tale scopo, sebbene l'opera si incentri sulle tre suddette figure fiabesche, non mancano comunque i riferimenti parodistici ad altri personaggi celebri del folclore slavo, quali Finist Falco Lucente (*Finist Jasnyj Sokol*), il corvo Voron Voronovič e l'immane *bogatyr* Il'ja Muromec, che Vasilisa la Bella ritiene il più inetto tra i suoi pretendenti sposi:

Mille più mille pretendenti avevo visto in due anni, e nessuno mi era piaciuto. Ed ecco che mio padre si lamentava dicendo che ero troppo esigente. Ma era forse mia la colpa? Prendete Muromec, ad esempio, buono solo a spostare i mobili nel palazzo: con lui non si poteva andare a sentire il profumo dei fiori nel bosco, non si potevano organizzare cacce al tesoro; non sapeva comporre poesie e si addormentava se iniziavi a recitare quelle altrui. Ma mio padre diceva che i nemici ci avrebbero temuto se come genero avessimo avuto nientepopodimeno che Il'ja Muromec. [...] Chi aveva paura di questo Il'ja? Solo quelli che lo vedevano da lontano, perché lui non si avvicinava ai nemici per paura che gli facessero del male per sbaglio!²⁹

work7098> (29 dicembre 2025).

²⁸ Nel romanzo breve di Ol'ga Gromyko, i rimandi al poema di Aleksandr Puškin non si limitano all'ambientazione, ma riguardano altresì alcuni personaggi. Si guardi ad esempio il voivoda che accompagna Koščej l'Immortale, chiamato Černomor Gorynyč, come in una sorta di sintesi tra il drago Zmej Gorynyč e il mago oscuro Černomor, uno dei personaggi dell'opera di Puškin.

²⁹ «Сорок сороков женихов за два года переглядела, ни один не

All'interno di questo processo di banalizzazione, Koščej l'Immortale e Vasilisa la Bella sono gli unici a rispecchiare più o meno fedelmente il loro ruolo mitico. Da una parte, il primo si conferma un vecchio avido e spregevole, almeno all'apparenza, nonché un rapitore di donne giovani e belle, che vengono costrette a sposarlo in cambio di una ricca dote e della promessa di proteggere il reame dai nemici. Dall'altra parte, Vasilisa la Bella non perde occasione di dimostrare le sue qualità più distintive: fedeltà, premura e forza d'animo. Nel momento in cui Koščej sceglie di prendere in sposa sua sorella Marfuša, infatti, Vasilisa decide con astuzia di salvarle la vita prendendone il posto, sicura che, per via dell'incredibile somiglianza tra le due ragazze, nessuno avrebbe scoperto l'inganno: «Proprio così – il mio piano era molto semplice – io non voglio sposare Il'ja Muromec, e tu non vuoi sposare Koščej. Scambiamoci i fidanzati! [...] Io, Vasilisa la Bella, in sposa a Koščej l'Immortale! Che orrore! Poi mi venne in mente la barba di Il'ja, e subito mi sentii meglio. Almeno con Koščej non avrei dovuto soffrire a lungo»³⁰. A ciò fa seguito una lunga digressione sulla fase di ambientamento della giovane alla vita presso la reggia di Koščej, che Ol'ga Gromyko arricchisce con numerosi dettagli comici e bizzarri, di cui si riporta un esempio:

приглянулся. Вот батюшка ругается – мол, уж больно я переборчивая. Да моя ли в том вина? Взять того же Муромца – только мебель в тереме двигать и гож, с ним цветочки в лес нюхать не пойдешь, в игру берендейскую на клетчатой доске не сыграешь, стихи складывать не умеет, а чужие сказывать начнешь – засыпает. Зато, батюшка говорит, враги нас бояться будут, коль у него в зятях сам Илья Муромец числиться будет. [...] Кто этого Илью боится? Только те, кто его издали видал, близко к врагам он не подходит, чтобы не зашибли ненароком!», О. ГРОМУКО, *О бедном Кошчее замолвите слово*, in Id., *Ved'miny bajki* (versione digitale), Al'fa-kniga, Moskva, 2003, pp 124-125.

³⁰ «– А так. – План у меня был очень простой. – Я не хочу выходить за Илью Муромца, а ты – за Кошцея. Давай обменяемся женихами! [...] Я, Василиса Прекрасная, да за Кошцея Бессмертного замуж выхожу! Ужас-то какой! Потом вспомнила Илюшину бороду – враз polegчало. У Кошцея хоть мучиться недолго буду», *Ibid.*, p. 129.

L'ultima volta che Koščej andò da Finist, tornò completamente ubriaco, al punto che la mattina dopo non ricordava nulla e beveva solo acqua a secchiate. Poi, alcune persone fidate dissero che qualcuno aveva messo sei ponti di fila sul fiume Smorodina, aveva attaccato delle zampe di gallina alla casa di Baba Jaga, aveva abbattuto la foresta secolare con una spada magica, aveva rubato il cavallo argentato dello zar Berendej e aveva trasformato un passante in un capretto. I ponti e le zampe vennero rimossi, al capretto fu tolto l'incantesimo, ma il cavallo non fu ritrovato, così si dovettero racimolare dei soldi per comprarlo. Decisero di non riunirsi più da Finist, perché il suo desco era troppo abbondante...³¹

Queste particolareggiate e stravaganti deviazioni narrative forniscono il retroterra ideale per lo scioglimento dell'opera, con il duello finale tra Koščej l'Immortale e la strega Mar'ja Morevna, che nel frattempo si scopre essere la vera colpevole della scomparsa delle precedenti mogli del vecchio stregone. Secondo il tradizionale schema fiabesco, quindi, l'eroe sconfigge una volta per tutte la sua antagonista e, successivamente, organizza un lauto banchetto a cui prendono parte altri personaggi tipici del folclore slavo, come la Baba Jaga, anch'essa soggetta al gioco di trasformazione satirica dei propri tratti caratteristici:

Accorsero maghi, giunsero zar e principi stranieri, anche se a suo tempo li avevo rifiutati: non potevano resistere alle vivande offerte liberamente, e nessuno aveva accampato contrattempi o malanni. [...] Giunsero tutte le mie sorelle, chi con il marito, chi con le amiche. A Marfuša donava il matrimonio, era ancora più paffuta e rubiconda, e continuava a comandare Muromec: "Dammi questo, dammi quello, non bere vino, non mangiare con le mani, non pulirti le dita unte sul vicino". [...] Baba Jaga arrivò per ultima. Sulle prime brontolava

³¹ «В прошлый раз Кощей к Финисту ездил, вернулся пьяный сверх меры, утром ничего вспомнить не мог, только воду пил кадушками. Потом люди верные донесли, что кто-то на реке Смородине шесть мостов кряду поставил, к избушке Бабы Яги ноги курьи приделал, мечом-кладенцом вековой лес положил, коня среброгривого у царя Берендея спер и путника проезжего козленочком обернул. Мосты да ноги убрали, козла расколдовали, а коня так и не нашли, пришлось деньгами в складчину отдавать. Решили больше у Финиста не собираться, уж больно он потчевать горазд...», *Ibid.*, p. 151.

e sembrava imbronciata, minacciava i maghi con una scopa, rinfacciava la storia del cavallo rubato e delle zampe di gallina. Ma dopo che Koščeј la sistemò al posto d'onore offrendole del miele, si fece più gentile; lo chiamò "zuccherino" e gli regalò una sorta di gomitolo magico. In preda alla gioia, Koščeј la baciò su entrambe le guance: evidentemente, era da tempo che aveva un debole per quello strano oggetto³².

Sull'esempio dell'opera di Ol'ga Gromyko, si può dunque notare come la variante comica della fantasy slava si distingua per la capacità di impiegare figure canoniche del folklore – Koščeј l'Immortale, Vasilisa la Bella, Baba Jaga o Il'ja Muromec – in un gioco di sovversione ironica che ne ribalta i tratti e le funzioni. Queste narrazioni smantellano il pathos epico-eroico convenzionalmente attribuito alla fantasy slava, come nel caso di *Volkodav*, dove l'enfasi cade sulla sacralità dei valori e sull'elevazione simbolica del protagonista. Nel filone comico, invece, gli usuali modelli narrativi e linguistici vengono decostruiti per fare spazio a situazioni grottesche, registri colloquiali e personaggi lontani dalla serietà solenne dell'eroe tradizionale. Tale operazione, tuttavia, non si configura unicamente come espressione di una polemica intrinseca nei confronti della fantasy eroica, ma rientra in un più ampio processo di evoluzione interna al genere. Infatti, come nel caso dei principali

³² «Послетались-посбегались чародеи, посъезжались царевичи-королевичи заморские – хоть и отказала я им в свое время, против угощения дармового не устояли, ни один делами да нездоровьем не отговорился. [...] Прибыли сестрицы все до единой, кто с мужьями, кто с подружками. Марфуше замужество впрок пошло – еще больше раздобрела, разрумянилась, все на Муромца покрикивает: подай то, подай это, вина не пей, руками не ешь, пальцы жирные о соседа не вытирай. [...] Последней Баба Яга заявила, сперва все ворчала да хмурилась, помелом на чародеев замахивалась, коня да ноги избяные припоминала, а как Кошей ее на почетное место усадил, в первую очередь медом обнес – подобрела, «сахарным» обозвала, клубок какой-то самокатный подарила. Кошей на радостях ее в обе щеки расцеловать сподобился – давно, видать, точил зуб на сию диковину», *Ibid.*, p. 161. Si evidenzia che, nelle fiabe popolari russe, il gomitolo di lana compare in qualità di oggetto magico che indica all'eroe la via da percorrere.

modelli di fantasy comica anglo-americana³³, la preesistenza di un nutrito corpus di fantasy eroica e la forte aderenza a una vasta serie di tropi, convenzioni e figure archetipiche riconosciute e codificate dal pubblico di massa, hanno creato le condizioni ideali per la loro stessa parodizzazione. Quest'ultima svolge dunque una funzione autoregolatrice, fornendo un nuovo spazio narrativo per l'esplorazione di tematiche diverse in chiave non canonica. Ciò contribuisce a spiegare la posizione non marginale occupata dalla fantasy comica nel panorama letterario attuale, in cui rappresenta una risorsa essenziale per rinegoziare il legame con la tradizione popolare. Allo stesso modo, la diffusione di queste opere in Russia testimonia non solo l'interesse del pubblico per una lettura "banalizzante" del patrimonio leggendario slavo, ma anche la vitalità e l'eterogeneità tipologica della *Slavic fantasy* nel suo complesso.

Conclusioni

L'analisi qui presentata mira a chiarire le modalità attraverso cui la fantasy slava si è rapidamente affermata come fenomeno letterario di successo³⁴ e strumento di elaborazione simbolica del trauma post-sovietico. La tensione dialettica tra le opere di Marija Semënova e Ol'ga Gromyko rivela come questa risposta al trauma si sviluppi lungo due binari opposti ma strutturalmente interdipendenti, che, pur adottando registri narrativi differenti, condividono un forte radicamento nel folclore slavo antico. Nel caso

³³ Si pensi per esempio alle opere di autori quali Robert Lynn Asprin e Terry Pratchett.

³⁴ La popolarità della fantasy slava nell'odierno panorama editoriale russo è confermata anche dai dati forniti dalla piattaforma digitale LitRes, secondo cui nei primi nove mesi del 2023 le vendite di romanzi di fantasy slava sono aumentate del 58% rispetto allo stesso periodo dell'anno precedente, e addirittura del 121% rispetto al 2021. Cfr. K. ALABINA, *Koščej bessmennyj: prodaži slavjanskogo fëntezi vyrosli v 1,5 raza*, «Izvestija», 24 ottobre 2023, <<https://iz.ru/1593966/katerina-alabina/koshchei-bessmennyi-prodazhi-slavianskogo-fentezi-vyrosli-v-15-raza>> (26 giugno 2025).

dell'esalogia *Volkodav*, esempio di fantasy slava eroica di stampo più apologetico e nazional-patriottico, la proposta si articola nella costruzione di paradigmi identitari fondati sulla stabilità dei valori tradizionali e sulla centralità di un eroe che incarna principi guida e modelli di comportamento direttamente collegati ai dilemmi attuali dei lettori. Il cammino e le prove affrontate dal protagonista riflettono così le sorti di un'intera comunità, che tende a esorcizzare la crisi collettiva attraverso la sacralizzazione del passato e il recupero di un'armonia originaria da proiettare sul presente. Al contrario, in *Spendete una buona parola per il povero Košče* la rielaborazione del folklore segue una logica di desacralizzazione. Essa contesta l'utilizzo normativo e rigidamente ideologico del patrimonio folclorico, evidenziandone ambiguità e contraddizioni. In questa prospettiva, il trauma non viene affrontato tramite la restaurazione di un ordine simbolico stabile, bensì attraverso la sua demistificazione ironica, che consente di alleggerire le tensioni identitarie e di aprire spazio a molteplici letture e forme di appartenenza. Così facendo, la fantasy comica riequilibra parzialmente il rapporto tra folklore, conservatorismo e coscienza di massa, altrimenti ridotto alla dimensione puramente autoconsolatoria propugnata dalla fantasy eroica. In ultima istanza, queste varianti costituiscono due tessere di uno stesso mosaico e ben si addicono a rappresentare uno spazio composito, poliedrico e quantomai dinamico come quello della Russia post-sovietica.

Book of abstracts

Author: Gabriella Elina Imposti.

Title: «Give sorrow words». Between Silence and Speech. Introductory Remarks.

Abstract: After a brief methodological introduction that synthesizes key concepts in *trauma studies* and the potential of literature to represent and process trauma, the volume's essays are presented. The discussion highlights interesting and stimulating points of convergence among the authors examined, the genres and narrative strategies they adopt.

Key words: *trauma studies, Holocaust, dissolution of the USSR, Bosnian War, Yugoslavia, dystopia, alternate histories, children's literature.*

Bionote: Gabriella Elina Imposti is a Full Professor of Russian Literature at the University of Bologna (Department of Modern Languages, Literatures and Cultures), a position she has held since February 2016. She writes about contemporary Russian women writers and gender studies in the Russian Federation, as well as Russian Futurism, in particular Velimir Khlebnikov. She is interested in (self-)translation studies and has worked on the fantastic in Russian literature, Aleksandr Vostokov and the studies on Russian versification, on Russian Romanticism and its relationship with English Romanticism. She has written several essays on Tolstoy, Dostoevsky and Andrzej Wajda's cinema. She is currently the head of

the Bologna research unit within the 2022 PRIN (Project of Major National Interest) entitled *From Post-Trauma to Ecology: Contemporary Gender Narratives in Slavic Cultural Texts*.

Author: Biljana Dojčinović.

Title: Saved by the Sea: Violence and Trauma in Jasminka Petrović's Fiction.

Abstract: This paper focuses on a story and a novel, both written by Jasminka Petrović, a contemporary Serbian author of children's and young adult literature: *Giga Makes the Sea* and *The Summer I Learnt to Fly*. Both are stories about trauma and violence in which the key metaphor is the sea as a means of overcoming and healing the pain inflicted by conflicts.

Key words: *trauma, children's literature, youth's literature, war, violence, reconciliation, sea.*

Bionote: Biljana Dojčinović is a Full Professor at the Department of Comparative Literature and Theory of Literature, Faculty of Philology, University of Belgrade in Serbia. She was one of the founders of the Women's Studies Center in Belgrade, as well as the Indoc Center in the Association for Women's Initiative. Between 2002 and 2008, she was the editor-in-chief of *Genero*, a Serbian journal of feminist theory. She has been a member of the Management Committee of the COST (European Cooperation in the field of Science and Technical Research), Action IS 0901, "Women Writers in History: Toward a New Understanding of European Literary Culture" since 2009, and a member of its core group (www.costwwih.net) since 2011. She was the director of the national project "Knjiženstvo – Theory and History of Women's Writing in Serbian until 1915" (www.knjizenstvo.rs) and the founder and the first editor-in-chief of *Knjiženstvo, Journal for Studies in Literature, Gender and Culture* (www.knjizenstvo.rs/magazine.php). She is a member of the CEEPUS Network "Women Writers in History" and the "Women

Writers Route” project certified by the European Commission. She has also been a member of John Updike Society since its founding, one of the editors of *John Updike Review* since 2010, and one of the JUS directors since 2014. She has published seven academic books. The books she edited, independently or in cooperation within the *Knjiženstvo* project, can be found at the link <http://www.knjizenstvo.rs/en/publications>.

Author: Neira Merčep.

Title: Elvira Mujčić Between the Cycles of Lives: A Poetics of Childhood and Exile.

Abstract: This article examines Elvira Mujčić’s narrative strategies through the hybrid form of faction, exploring how the intersection of memory, fiction, and language allows her to process trauma and reconstruct identity. A comparative reading of *Al di là del caos. Il caso Srebrenica (Beyond the Chaos. The Srebrenica Case, 2007)* and *La stagione che non c’era (The Season That Wasn’t, 2025)* highlights recurring motifs – childhood, loss and belonging – reimagined in Italian as a language of cultural anchoring and self-renewal.

Key words: *Elvira Mujčić, trauma, memory, identity, faction, dissolution of Yugoslavia.*

Bionote: Neira Merčep, PhD, is affiliated with the Chair of Serbian and Croatian Language and Literature at the University of Padua and is a Lecturer in Serbo-Croatian Literature at the University of Turin. Her research interests encompass intertextuality and post-modern strategies in contemporary Croatian drama, narrative and literary devices within journalistic discourse, queer literature and post-Yugoslav identities. She is the author of several articles on contemporary Croatian and Bosnian literature and is interested in theory and practice of literary and specialised translation.

Author: Natka Badurina

Title: The Novel *Trieste* by Daša Drndić and the Problem of the Globalisation of Memory.

Abstract: The novel *Trieste* (2015; original title *Sonnenschein*, 2007) by Croatian writer Daša Drndić tells the story of racial persecution in the Nazi-occupied Adriatic littoral zone, aiming to reawaken collective memory. Drndić's treatment of the Risiera di San Sabba – the concentration camp in Trieste – raises questions about transnational memory in a borderland area and about Holocaust remembrance in the age of globalization.

Key words: *Risiera di San Sabba, discomfort of remembering, Daša Drndić, Holocaust, globalization of memory.*

Bionote: Natka Badurina is an Associate Professor of Slavic Studies at the University of Udine, where she teaches Croatian, Serbian, and Bosnian literature. Her research focuses on trauma discourse, gender studies, and memory studies. She is the author of the following monographs: *Nezakonite kćeri Ilirije (Illegitimate Daughters of Illyria)* (Zagreb, 2009), on the relationship between literature and national ideologies in the 19th and 20th centuries; *Utvara kletve (The Fallacy of the Curse)* (Zagreb, 2014), on the concept of the sublime and gender roles in 19th-century Croatian historical tragedy; and *Strah od pamćenja (The Fear of Remembering)* (Zagreb, 2023), on the difficult memories of the 20th century in the Adriatic area.

Authors: Donatella Possamai, Maria Vittoria Rossi.

Title: Polina Barskova's *Tableaux Vivants*: Trauma at the Boundaries of Memoir, Fiction and Autofiction

Abstract: This article examines Polina Barskova's collection *Tableaux Vivants (Zhivye kartiny)*, focusing on how it blends memoir, fiction and autofiction to explore personal and collective trauma. It analyzes two key stories of the collection – *The Forgiver* and *Se-*

storoetsk, Komarovo – to demonstrate how Barskova uses hybrid narrative techniques to process trauma. *The Forgiver* explores Barskova's relationship with her biological father who abandoned her, interweaving personal memories with historical references. *Sestoroetsk, Komarovo* focuses on her relationship with her adoptive father, blending memories with literary allusions to explore her quest for identity and connection. By blurring lines between fact and fiction, Barskova creates a unique literary space to confront silenced histories and repressed memories. It argues that this autofictional approach allows Barskova to engage with trauma in innovative ways, proposing literature as a means of working through both personal and collective painful pasts. Ultimately, *Tableaux Vivants* exemplifies how contemporary Russian literature is using hybrid forms to grapple with post-Soviet identity and unresolved historical traumas.

Key words: *contemporary Russian literature, Polina Barskova, Tableaux Vivants, post-Soviet autofiction, trauma narratives.*

Bionote: Donatella Possamai is a Full Professor of Russian Literature in the Department of Linguistic and Literary Studies at the University of Padua, and Deputy Director of the Inter-University Centre for Research on Contemporary Russia and its Cultural Heritage (CiRRCEC). As a specialist in contemporary studies, Possamai focuses primarily on Russian culture and literature of the 20th and 21st centuries. She is the author of numerous articles on contemporary Russian literature, and her major contributions include the monographs *What is Russian Postmodernism? Five Interpretive Paths* and *At the Crossroads of Two Millennia: A Journey in Contemporary Russian Literature*. She is currently the head of the Paduan research unit within the 2022 PRIN (Project of Major National Interest) entitled *From Post-Trauma to Ecology: Contemporary Gender Narratives in Slavic Cultural Texts*.

Maria Vittoria Rossi studied Foreign Languages and Literatures at the Universities of Macerata and Padua, where she graduated

with two theses in Russian literature, respectively on *The Italics Are Mine* by Nina Berberova and *Zhivye kartiny* by Polina Barskova. Her research interests include women's autobiographical writing, historical trauma, and translation. During her university studies, she took part in numerous translation workshops and spent two study periods abroad, first at the University of Latvia (2018-2019) and later at Saint Petersburg State University (2022). She has collaborated with several publishing houses (Quodlibet, ELI) and with the Italian bookshop Le Nuvole in Barcelona; she is also a regular contributor to the platform Osservatorio Russia. She has published an article for the online journal «Andergraund» and a translation for the Italian edition of the second issue of «ROAR», Resistance and Opposition Arts Review (2023).

Author: Maria Gatti Racah.

Title: «May Your Heart Be Wider Than the Sky»: the Landscape of Trauma in *Aniko* by Anna Nerkaġi.

Abstract: The novel *Aniko* by Nenets writer Anna Nerkaġi tells the story of the (post)colonial trauma experienced by the Indigenous peoples of the Russian North, marked by the identity rupture imposed by Soviet acculturation policies. This article analyzes the affective, linguistic, and ecological disarticulations at the core of the text, highlighting the role of the tundra and non-human voices in the processing of trauma and the construction of relational memory.

Key words: *postcolonial trauma, ecocriticism, Nenets, Anna Nerkaġi, Aniko.*

Bionote: Maria Gatti Racah holds a PhD from Ca' Foscari University of Venice, where she wrote her dissertation on the Jewish question in the émigré press between the two World Wars. She has held a postdoctoral research position at Ca' Foscari University of Venice and is currently a postdoctoral researcher at the University

of Bologna, where her work focuses on ecocritical approaches in contemporary Russian women's literature. Her research interests include Jewish and Russian émigré cultures, transnational and diasporic identities, the construction of personal and collective memory, and the theory and practice of translation. She is also the translator and editor of the Italian edition of Osip Mandel'stam's correspondence.

Author: Martina Greco.

Title: The Subtle Difference between Justifying and Understanding: Vladimir Sharov and Soviet trauma.

Abstract: This paper offers a reflection on the narrative strategies of Vladimir Sharov as tools for interpreting the Soviet trauma. Taking as a case study the first novel in which the author fully develops his historical vision, *Do i vo vremya* (*Before and During*, 1993), it argues that Sharov's aim is not to construct a mythology of terror, but rather to trace the invisible thread that fuels the vicious circularity of Russian history. In this perspective, the analysis focuses on two key aspects of the novel: on the one hand, its grotesque and parodic dimension, which prevents reader identification; on the other, its numerous biblical parallels, which expose the destructive potential of Russian millenarianism. The article thus proposes an interpretation of Sharov's work that stands in contrast to the one offered by Dina Khapaeva in the final chapter of her book *Putin's Dark Ages* (2024), where she identifies in it a justificatory and pro-Stalinist stance.

Key words: *Vladimir Sharov, magical historicism, justificationism, Soviet trauma, Russian millenarianism.*

Bionote: Martina Greco holds a PhD from the University of Padua, where she completed a project titled *Reality as Representation: A Study of Russian Historiographic Metafiction of the 1990s*. Her research interests concern the relationship between history and litera-

ture in the Russophone context, Russian postmodernism, and the literary politics of memory.

Author: Dmitry Novokhatskiy.

Title: Kaleidoscope of Realities: Alternative History in Russian Literature of the Early 1990s.

Abstract: The article analyses various alternate history models in Russian literature of the period of the Soviet Union's collapse. During this period, typologically similar to the 1920s and the Thaw and characterized by a tangible anti-Soviet pathos, authors of fiction actively engage with the philosophy of Russian history and propose detailed elaboration of "if"-models for the virtually possible construction of Russian society. Typical for that period, hopes for positive social change contributed primarily to the emergence of "pure" ("classical") alternate histories, while Russian alternate time-travel in the 1990s is sporadic. Among the numerous alternate histories, the image of Russia as a monarchist utopia, present in Vyacheslav Rybakov's novel *Gravilet Tsesarevich*, has had a huge impact on contemporary Russian literature. The alternative Soviet Union of the 1920s and 1930s is depicted in Kir Bulychev's voluminous cycle *Reka Khronos (The Chronos River)*, while Vyacheslav Zvyagintsev's heroic fantasy/space opera *Odissey Pokidaet Itaku (Odysseus Leaves Ithaca)* develops the idea of the alternative modernity of the 1980s and 1990s.

Key words: *Russian literature, alternate history, 1990s, Kir Bulychev, Vyacheslav Rybakov, Vyacheslav Zvyagintsev.*

Bionote: Dmitry Novokhatskiy is a Tenure-Track Research Fellow (RtdB) at the University of Padua. His research is concentrated on dystopia, contemporary Russian and post-Soviet literature, and Russian science fiction and speculative fiction of the 20th-21st centuries. He is the author of three monographs in Russian: *Anglo-American Dystopia: Its Origins and Genesis* (2011), *Vladimir Sorokin's*

Ice Trilogy: *Text and Contexts* (2018) and *Save the Past: Alternate History Time-Travel in Russian Literature* (2022).

Author: Alessandro Cifariello.

Title: Ecocriticism and Russian Literature: Between Cosmism, Soviet Science Fiction, and New Millennium Dystopias – *Khlorofiliya* by Andrei Rubanov.

Abstract: This essay examines *Khlorofiliya* (*Chlorophilia*) by Andrei Rubanov as an ecocritical dystopia that enters into dialogue with both Soviet science fiction and Cosmist philosophy, while also reflecting on the post-Soviet condition. Set in 22nd-century Moscow, where an invasive psychoactive plant has taken hold of the urban landscape, the novel portrays a post-human society marked by vertically stratification. The analysis traces the novel's connections with Soviet science fiction (notably Belyaev and Zamyatin) and Russian Cosmism (Fedorov and Vernadsky), focusing on such concepts as the biosphere, the noosphere, and cosmic resurrection. In *Khlorofiliya*, Rubanov employs the symbolism of chlorophyll in order to critique ecological crisis, economic dependency, and post-Soviet apathy. The author thus envisages a form of rebirth that unsettles the conventional dichotomies such as natural/artificial, and human/vegetal. The human-to-plant botanical transformation is accordingly interpreted as a paradoxical form of salvation, in which photosynthesis assumes both political and metaphysical significance.

Key words: *Andrei Rubanov, ecocriticism, science fiction, dystopia, cosmism, post-Soviet literature.*

Bionote: Alessandro Cifariello holds the position of Associate Professor of Slavic Studies at the University of Tuscia (Viterbo). His research focuses on Russian language, literature, and culture, with particular interests in the history of Russian grammaticography in Italian, the development of Slavic studies, Russian-Jewish relations,

anti-Semitism, the anti-nihilist novel, science fiction, dystopian literature, and cosmism. He has contributed extensively to the field through numerous publications, most notably *L'ombra del kahal* (*The Shadow of the Kahal*) (Viella, 2013), and an Italian translation of E. Zamyatin's *We* (Fanucci, 2021).

Author: Giorgio Scalzini.

Title: Between Wolfhound and Koshchei the Deathless: Identity Dualisms in Russian-Language Slavic Fantasy.

Abstract: The article explores the role of Slavic fantasy in shaping post-Soviet Russian identity, with a focus on how ancient Slavic mythology and folklore are reimagined. It compares two distinct narrative strategies: a heroic mode that tends to be apologetic and revanchist, and a comic mode that adopts an ironic and deconstructive stance. These opposing approaches reflect different ways of reworking local cultural models and building new identity frameworks to address collective trauma.

Key words: *Slavic fantasy, post-Soviet trauma, Mariya Semyonova, Olga Gromyko.*

Bionote: Giorgio Scalzini holds a PhD from the University of Padua (2025), where he completed a dissertation titled *Polimorfism and Hybridity of Russian-Language Slavic Fantasy (Polimorfia e ibridismo della fantasy slava in lingua russa)*. His research centers on contemporary Russian literature, with a special focus on speculative fiction genres such as fantasy, science fiction, and dystopia.

Cosa accade quando la letteratura smette di descrivere il trauma e comincia a farsi trauma?

È questa la domanda che attraversa *Scrivere il trauma. Narrazioni dall'ex Jugoslavia e dall'ex Unione Sovietica*. Il crollo del blocco socialista ha lasciato dietro di sé ferite profonde nell'identità collettiva e individuale di intere popolazioni. I saggi presentati esplorano come la letteratura dell'area slava abbia elaborato questi traumi attraverso un'ampia gamma di strategie narrative.

Ne emerge un panorama composito: l'opera di Jasminka Petrović che usa il mare come metafora della resilienza nell'infanzia segnata dalla guerra; la scrittura riparatrice di Elvira Mujčić, sospesa tra memoria bosniaca e lingua italiana adottiva; il romanzo documentario di Daša Drndić, che sfida la storiografia ufficiale; i *Tableaux Vivants* di Polina Barskova, in cui l'ibridazione tra *memoir*, fiction e autofiction dà voce a traumi personali e collettivi; il romanzo di Anna Nerkagi, che intreccia trauma post-coloniale nene e paesaggio della tundra; le fantasmagorie storiosofiche di Vladimir Šarov; le distopie ecologiche e le riscritture mitologiche della *fantastika* post-sovietica.

Un volume che dimostra come la letteratura, anche quando appare paradossale, sappia trasformare l'esperienza traumatica in senso – per quanto parziale – e apra prospettive terapeutiche per individui e comunità.

ISBN 978-88-6938-528-5



9 788869 385285

€ 20,00