

Dalla tana del coniglio bianco all'*električka*: gli echi di *Alice nel paese delle meraviglie* nella scrittura di Venedikt Erofeev

Ilaria Remonato

◇ eSamizdat 2007 (V) 3, pp. 157-169 ◇

There was a Young Lady of Clare,
Who was sadly pursued by a bear;
When she found she was tired,
She abruptly expired,
That unfortunate Lady of Clare

E. Lear, *A Book of Nonsense*

IN molti casi le immagini evocate nelle opere letterarie oltrepassano i confini e le distanze spazio-temporali, creando reti di echi e risonanze che suggeriscono nuovi spunti di confronto; le continue aperture e i parallelismi fra i testi sembrano tracciare percorsi convergenti nei labirinti dell'invenzione. A partire dalla presenza di alcuni *leitmotiv* ricorrenti, è possibile ricostruire le trame del dialogo intertestuale, uno degli aspetti più significativi nella letteratura e nella critica contemporanee. Attraverso il potenziale simbolico delle immagini, il *fil rouge* delle associazioni si insinua nel non detto, fra le esitazioni e le ambivalenze dello spirito che rappresentano la cifra distintiva del linguaggio letterario. Come scrive Rimondi, infatti, il movimento della scrittura “non avanza verso un obiettivo preciso ma piuttosto lascia emergere, insieme all’ambiguità della lingua, l’eccedenza ingovernabile che costituisce la condizione umana, la paradossale economia che ci consente di vivere senza alcuna garanzia”¹.

Indagando i crocevia insoliti della creazione artistica, la prospettiva della comparazione permette di individuare le analogie nascoste e il comune sostrato metaforico attraverso l’accostamento di opere e autori apparentemente lontani. In quest’ottica, il presente lavoro si propone di mettere in luce alcune affinità fra la novella *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll (1832-1898) e il poema in prosa *Moskva-Petuški* (1970) di Venedikt Erofeev (1938-1990), due

testi che hanno segnato un’epoca nei rispettivi ambiti culturali e in modi diversi continuano ad affascinare e divertire ancor oggi, anche grazie ai numerosi studi a essi dedicati. L’itinerario all’interno delle opere si concentrerà prevalentemente su elementi di continuità tematica, con aperture a parallelismi di carattere stilistico-formale. Dal motivo del “nonviaggio” all’idea dell’“andare per andare”, dalla natura profonda del movimento alle funzioni ambigue degli oggetti, si rintracceranno una serie di costanti che danno vita a un dialogo a distanza fra i due testi, in grado di superare le rilevanti differenze legate ai *background* culturali di provenienza. Se a un primo sguardo l’Inghilterra vittoriana e l’Unione sovietica di Brežnev appaiono (e restano) piuttosto lontane, lo spirito ironico e sottilmente dissacrante di Carroll sembra aleggiare a tratti fra le pagine di *Moskva-Petuški*, offrendo ulteriori spunti interpretativi. Sebbene *Alice* sia sempre stata piuttosto popolare in Russia, era molto amata e diffusa soprattutto nel periodo sovietico, durante il quale ne sono state proposte varie traduzioni e letture critiche; è probabile, quindi, data anche la sua passione per Sterne e i giochi di parole, che Erofeev conoscesse il testo². Sul filo della sugge-

¹ G. Rimondi, “Introduzione”, *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell’Unheimliche*, a cura di Idem, Cagliari 2006, p. 11.

² A supporto di questa ipotesi si ricorda lo stretto rapporto di amicizia fra Erofeev e V.S. Murav’ev (1939-2001), anglista, traduttore in russo di Sterne e Swift. In Unione sovietica la novella di Carroll rappresentava un vero e proprio libro di culto, con letture che sconfinavano nell’allegoria satirica del regime e arricchivano il testo di sfumature extra letterarie. Negli anni Settanta il testo era oggetto di acceso interesse sia da parte degli studiosi, sia dei lettori comuni, e venivano proposte visioni diverse rispetto alle interpretazioni prevalenti in occidente: il *Wonderland* era visto come la metafora di una dimensione parallela e utopica, libera dal controllo politico. Sull’argomento si veda l’apparato critico a cura di N.M. Demurova in L. Kerroll, *Priključenija Alisy v Strane čudes. Skvoz’ zerkalo i čto uvidela tam Alisa, ili Alisa v zazerkal’e*, traduzione russa di N.M. Demurova, Moskva 1978, pp. 277-335. Fra le varie traduzioni russe di *Alice* spicca anche la versione di Vladimir Nabokov (1899-1977), che testimonia l’interesse per l’opera negli

stione letteraria, le sfumature di *nonsense* e l'umorismo corrosivo che caratterizzano la novella sembrano riflettere le deviazioni nell'assurdo dell'autore russo e lo slittamento nella dimensione fantastica della sua scrittura. Nella scia della lezione gogoliana lo scarto dalla norma si annida fra le maglie stesse del poema, nel cuore dei meccanismi linguistici, dai repentini sbalzi stilistici sino alle associazioni inconsuete e surreali dei significati.

Nell'ambito delle linee di continuità tematica fra le due opere si possono distinguere innanzitutto alcune immagini emblematiche, in grado di ampliare il campo semantico dei testi dando vita a una vasta gamma di connotazioni. Com'è noto, la prima versione del racconto di Carroll era intitolata *Alice's Adventures under Ground*³, e nell'incipit il cammino della protagonista comincia sottoterra, nella tana del coniglio bianco (si veda il primo capitolo *Down the Rabbit-Hole*). La tana-cunicolo e la caduta iniziale alludono a un viaggio in un mondo sotterraneo, per definizione altro rispetto ai canoni ordinari, e richiamano idealmente l'ambiente chiuso e ovattato del treno locale di *Moskva-Petuški*. L'*električka* che solca le pagine del poema si carica infatti di valenze significative: sul piano formale funge da cornice e sfondo mobile delle vicende, ma allo stesso tempo acquisisce tratti più profondi, intrinsecamente legati alle dinamiche narrative⁴. Lo spazio circoscritto e uniforme del vagone protegge l'io narrante e i suoi strampalati accolti dallo sguardo del potere e si muta in una zona franca, una dimensione parallela dotata di regole proprie. Da un lato viene descritto come un contesto

ambienti dell'emigrazione letteraria (V. Nabokov, *Anja v Strane čudes*, Berlin 1923).

³ Nella coscienza culturale russa il termine *underground* evoca una serie di associazioni significative, che vanno dalle *Zapiski iz podpol'ja* [Memorie dal sottosuolo, 1864] di Dostoevskij agli ambienti clandestini dell'epoca sovietica in cui circolavano le idee e i manoscritti del samizdat. Le vicende compositive di *Moskva-Petuški* e la vita randagia di Erofeev si collocano pienamente nell'atmosfera e nel linguaggio dell'*underground* moscovita, un ambito nascosto e sotterraneo ma estremamente vitale rispetto alla stagnazione brežneviana.

⁴ Sulle molteplici connotazioni del treno nel poema si rimanda anche alla relazione I. Remonato, "Tra storia e memoria. I percorsi del treno in *Moskva-Petuški* di Venedikt Erofeev", presentata all'VIII Convegno Internazionale *Da Ulisse a... Il viaggio in treno tra storia e memoria*, Imperia, 1-3 ottobre 2007, i cui atti sono in corso di pubblicazione. Sull'argomento si vedano anche K.V. Moskver, "Back on the Road: Erofeev's *Moskva-Petuški* and traditions of Russian literature", *Russian literature*, 2000 (XVII), pp. 195-204 e J.J. van Baak, "Where did Venička live? Some observations on the world of V. Erofeev's poem *Moskva-Petuški*", *Russian literature*, 2003 (LIV), pp. 43-65.

anonimo dell'esperienza quotidiana, totalmente isolato e ripiegato su se stesso; dall'altro, tuttavia, il mezzo si muove in un alone salvifico verso l'agognata Petuški, la terra

gde ne umolkajut pticy, ni dnev, ni noč' ju, gde ni zimoj, ni letom ne otcvetaet žasmin. Pervorodnyj grech – možet, on i byl – tam nikogo ne tjagotit. Tam daže u tech, kto ne prosyhaet po nedeljam, vzgljad bezdonen i jasen...⁵.

L'interno del vagone diventa una soglia fra mondi differenti, in grado di collegare la piatta realtà denotativa con le trame grottesche e variopinte dei racconti di Venička. Al di là di ogni riferimento concreto, questo spazio viene evocato come un ambiente familiare, rappresenta un approdo e un rifugio interiore per l'io narrante, l'unico luogo in cui sentirsi davvero a casa⁶. A livello simbolico, inoltre, le forme del convoglio e dei vagoni rimandano a immagini chiave come il tunnel e il cordone ombelicale che, in sintonia con quanto accade in *Alice*, arricchiscono il testo di potenziali implicazioni psicanalitiche⁷.

⁵ V. Erofeev, *Moskva-Petuški s komentarijami Eduarda Vlasova*, Moskva 2003, p. 38. Fra le tre traduzioni italiane attualmente disponibili si è scelto di proporre in nota la versione di Mario Caramitti: "dove gli uccelli non smettono di cantare né di giorno né di notte, e né d'inverno né d'estate sfiorisce il gelsomino. Il peccato originale, se mai c'è stato, lì non grava su nessuno. Lì persino quelli che si straciucano per settimane intere hanno lo sguardo limpido e senza fondo...". V. Erofeev, *Tra Mosca e Petuški*, Roma 2003, p. 36.

⁶ La *bezdomnost'* [la mancanza di una dimora fissa] rappresenta uno dei tratti emblematici del protagonista, che all'inizio della narrazione si sveglia sulle scale di un androne sconosciuto (*nevedomyj pod'ezd*). Questa profonda sensazione di spaesamento e non-appartenenza ai luoghi ricorda da vicino il *Maestro e Margherita* di Bulgakov, e riflette in parte la biografia di Erofeev; durante la composizione del poema, infatti, lo scrittore dormiva in un vagone ferroviario in disuso.

⁷ La caduta in un tunnel sotterraneo è un'immagine ricca di riferimenti psicanalitici, fra cui il ritorno-regressione al grembo materno e la perdita traumatica dell'innocenza originaria; come scrive Bianca Pitzorno, "la caduta iniziale nel cunicolo buio diventa il viaggio nel pozzo oscuro della coscienza. La porticina che Alice non riesce a varcare nonostante lo desiderio, la crescita del corpo che non riesce a controllare, l'assurdo processo con cui si conclude la storia, tutto assume una valenza simbolica del dramma della crescita, dell'iniziazione dolorosa e drammatica all'età adulta", B. Pitzorno, "Introduzione", L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie e Attraverso lo specchio*, Novara 1992, p. XI. *Alice* ha avuto molteplici interpretazioni in questa direzione, che hanno scandagliato i complessi legami fra gli elementi fondanti del testo e la sublimazione delle fantasie inconscie dell'autore; sull'argomento si vedano fra gli altri i saggi di orientamento freudiano e junghiano nella miscellanea *Aspects of Alice. Lewis Carroll's Dreamchild as seen through the Critics' Looking-Glasses 1865-1971*, a cura di R. Philips, Harmondsworth 1971, pp. 329-452. A nostro parere, tuttavia, come accade in *Moskva-Petuški*, la ricchezza simbolica della scrittura di Carroll impedisce il prevalere di una chiave di lettura univoca, che rischierebbe di limitare l'ampia gamma di connotazioni.

In modo simile al *Wonderland*, l'*elettrica* di Venička è popolata da figure ambigue e surreali, costantemente in bilico fra la realtà degli emarginati di quegli anni e la percezione allucinata del protagonista. Attraverso il suo raccontare incessante lo spostamento quotidiano e prosaico a bordo del mezzo si trasforma in un viaggio incantato e sospeso, una proiezione onirica che mette in discussione consuetudini e associazioni consolidate. Sul treno suburbano del poema, infatti, nessuno si preoccupa di procurarsi un normale biglietto; lo stesso controllore Semenyč è parte della malia di questo mondo capovolto, e riscuote sistematicamente il corrispettivo del tragitto in "grammi" di alcolici:

Staršij revizor Semenyč vse izmenil: on uprazdnil vsjakie štrafy i rezervacii. On delal proščje: on bral s bezbiletnika po grammu za kilometr. Po vsej Rossii šofernja beret s "gračej" za kilometr po kopejke, a Semenyč bral v poltora raza deševle: po grammu za kilometr. Esli, naprimer, ty edeš' iz Čuchlinki v Usad, rasstojanie devjanosto kilometrov, ty nalivaeš' Semenyču devjanosto gramm i dal'se edeš' soveršenno spokojno, razvaljas' na lavočke, kak negociant. . . . Itak, novovvedenie Semenyča ukrepljalo svjaz' revizora s širokoju massoju, udeševljalo etu svjaz', uproščalo i gumanizirovalo. . . . I v tom vseobščem trepete, kotoryj vyzyvaet krik "Kontrolery!!" net nikakogo stracha. V etom trepete odno liš' predvoschiščenie. . . .⁸

Nella seconda parte delle avventure di Alice, *Through the Looking-Glass, and What Alice found there* (1871), compare il motivo del "viaggio nel viaggio", in cui la protagonista si ritrova misteriosamente a bordo di un treno senza biglietto; lo smarrimento e il timore della ragazzina sembrano dissolversi nel coro di rifrazioni simboliche creato dai bizzarri passeggeri:

"Tickets, please!", said the Guard, putting his head in at the window. In a moment everybody was holding out a ticket: they were about the same size as the people, and quite seemed to fill the carriage. "Now then! Show your ticket, child!", the Guard went on, looking angrily at Alice. And a great many voices all said together ("like the chorus of a song", thought Alice). "Don't keep him waiting, child! Why, his time is worth a thousand pounds a minute!". "I'm afraid I haven't

got one", Alice said in a frightened tone: "there wasn't a ticket-office where I came from". [...] "Don't make excuses", said the Guard: "you should have bought one from the engine-driver". [...] All this time the Guard was looking her, first through a telescope, then through a microscope, and then through an opera-glass. At last he said "You're travelling the wrong way", and shut up the window, and went away.⁹

In entrambe le opere il motivo del viaggio senza biglietto rimanda all'idea di una dimensione parallela, un mondo alla rovescia che domina la scena e procede secondo una logica inversa: in *Alice* ci si muove "al di là dello specchio", nel poema fra i meandri del *byt* sovietico e dei suoi tragicomici espedienti. Il gioco di strumenti e lenti deformanti nel brano di Carroll si collega alle valenze oscure dei finestrini nelle sequenze conclusive di *Moskva-Petuški*; nel buio della notte il vetro non è più in grado di riflettere il paesaggio reale, e come uno specchio incantato confonde la ragione, accentuando l'angoscia e le sensazioni di spaesamento di Venička:

Ja ostalsja na ploščadke, v polnom odinočestve i polnom nedoumenii. Eto bylo daže ne sovsem nedoumenie, eto byla vse ta že trevoga, perechodjaščaja v goreč'. V konce koncov, čert s nim, pust' "milaja strannica", pust' "staršij lejtenant", – no počemu za oknom temno, skážite mne, požalujsta? Počemu za oknom černota, esli poezd vyšel utrom i prošel rovno sto kilometrov? . . . Počemu? . . . Ja pripal golovoj k okošku – o, kakaja černota! I čto tam v etoj černote – dožd' ili sneg? Ili prosto ja skvoz' slezy gljažu v etu t'mu? Bože! . . .¹⁰

Agli occhi dell'io narrante il convoglio sta correndo nella direzione opposta, verso l'ombra sinistra e minacciosa di Mosca; lo spettro paralizzante dell'immobilità sembra insinuarsi a poco a poco nel ritmo regolare dell'*elettrica*, proiettando un lugubre alone mortifero sull'ultima parte del tragitto.

Uno degli aspetti che avvalorano maggiormente l'accostamento fra le due opere è l'idea di movimento che affiora dai testi; il volto profondo del dinamismo, infat-

⁸ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 83 ("Il controllore capo Semenyč ha cambiato tutto: ha abolito ogni tipo di multa e di riserve. Ha semplificato di molto il sistema: da chi non ha il biglietto si fa dare un grammo di vodka al chilometro. Se in tutta la Russia chi ha un qualche automezzo chiede agli autostoppisti una copeca al chilometro, Semenyč è di una volta e mezza meno esigente: un grammo al chilometro. Mettiamo che devi andare da Čuchlinka a Usad: la distanza è novanta chilometri, tu versi a Semenyč novanta grammi e poi prosegui in tutta tranquillità, sbracato sulla tua panca come un mercatante. . . . Le innovazioni di Semenyč, dunque, hanno rafforzato i legami tra il controllore e le masse, li hanno resi più economici e semplici, li hanno umanizzati. E nel palpito collettivo che suscita il grido 'Controllori!!' non c'è ora nessuna paura. C'è soltanto un grande fermento di attesa. . . .", Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., p. 93).

⁹ L. Carroll, *The Annotated Alice. Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, a cura di M. Gardner, London 1965, pp. 217-218.

¹⁰ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 96 ("Sono rimasto da solo sulla piattaforma, completamente solo e completamente perplesso. E non era tanto perplessità, quanto piuttosto sempre la solita ansietà, che trapassava in amarezza. In ultima analisi che diavolo me ne importa: sia pure 'cara viandante' e sia pure 'tenente maggiore', ma perché fuori dal finestrino è buio, vi prego, ditemelo? Perché fuori è così nero, se il treno è partito di mattina e ha percorso esattamente cento chilometri? . . . Perché? . . . Ho appoggiato la testa al finestrino: oh, quant'era nero! E che c'era in quel nero: pioggia, o neve? O ero io che guardavo attraverso le lacrime dentro a quell'oscurità? Dio mio", Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., p. 109).

ti, rappresenta simbolicamente l'impulso vitale dei protagonisti che si contrappone alla stasi della morte. Non è importante la meta, dove si sta andando, ma l'andare in sé e per sé, il puro movimento, come suggerisce ad Alice l'ineffabile Gatto del Cheshire:

"Would you tell me, please, which way I ought to go from here?"
 "That depends a good deal on where you want to get to", said the Cat.
 "I don't much care where", said Alice.
 "Then it doesn't matter which way you go", said the Cat.
 "So long as I get *somewhere*", Alice added as an explanation.
 "Oh, you're sure to do that", said the Cat, "if you only walk long enough".
 Alice felt that this could not be denied, so she tried another question¹¹.

Se si avanza abbastanza a lungo si arriverà di sicuro da qualche parte: il desiderio di proseguire il cammino conta più dell'approdo effettivo, e riafferma la natura prevalentemente interiore del percorso. Il carattere libero e inafferrabile del moto rispecchia l'atmosfera metamorfica e irrealista del *Wonderland*, in cui nulla è come appare; la traduzione russa del brano evidenzia ancora più nitidamente i parallelismi contenutistici e formali con il poema di Erofeev:

"Skažite, požalujsto, kuda mne otsjuda iditi?"
 "A kuda ty chočeš' popast'?"
 "Mne vse ravno..." , skazala Alisa.
 "Togda vse ravno, kuda i iditi", zametil Kot.
 "... tol'ko by popast' *kuda-nibud'*", pojasnila Alisa.
 "Kuda-nibud' ty objazatel'no popadeš'", skazal Kot. "Nužno tol'ko dostatočno dolgo iditi".
 S etim nel'zja ne soglasit'sja. Alisa rešila peremenit' temu¹².

Con toni simili a quelli di Alice, durante i suoi vagabondaggi nello spazio moscovita Venička si lamenta ironicamente che in qualunque direzione vada si ritroverà alla stazione di Kursk, vale a dire in un ennesimo nonluogo dell'esperienza comune¹³, emblema del tran-

sito e della provvisorietà, ma allo stesso tempo preludio a nuove dislocazioni. La facoltà di scelta, gli orizzonti e le complesse finalità del cammino umano, riecheggianti in tante opere della tradizione, sembrano svuotarsi di significato; i riferimenti culturali di fondo vengono messi alla berlina e ridotti a puro gioco linguistico:

"Ničego, ničego", skazal ja sam sebe, "zakrojsja ot vetra i potichon'ku idi. I dyši tak redko, redko. Tak dyši, čtoby za kolenki ne zadevali. I kuda-nibud' da idi. Vse ravno kuda. Esli daže ty pojdeš' nalevo – popadeš' na Kurskij vokzal, esli prjamo – vse ravno na Kurskij vokzal, esli napravo – vse ravno na Kurskij vokzal. Poetomu idi napravo, čtoby už navernjaka tuda popast'"¹⁴.

La ricorsività e il ribassamento semantico del moto sono rafforzati a livello sintattico dalla triplice ripetizione della forma avverbiale *vse ravno* [è uguale, fa lo stesso], che scandisce l'enunciato dal punto di vista ritmico e fonetico. Il *leitmotiv* viene ripreso nella parte conclusiva della narrazione, con l'aggiunta di un'espressione idiomatica che sottolinea l'idea della scarsa rilevanza della meta: "idti kuda glaza gljadjat" [letteralmente "andare dove guardano gli occhi"], che in italiano si può rendere con "andare dove portano le gambe". Se all'inizio del viaggio il rifugio è rappresentato simbolicamente dalla presenza ricorrente della stazione di Kursk e dalla possibilità di partire per un altrove, nel finale anche questa effimera via d'uscita pare dissolversi nell'oscurità della notte:

Samoe glavnoe – ujdì ot rel'sov, zdes' večno chodjat poezda, iz Moskvy v Petuški, iz Petuškov v Moskvu. Ujdì ot rel'sov. Sejčas ty vse uznaeš', i počemu nigde ni duši uznaeš', i počemu ona ne vstretila, i vse uznaeš'... Idi, Venička, idi.

Petuški. Vokzal' naja ploščad'

Esli chočeš' idti nalevo, Venička, – idi nalevo. Esli chočeš' napravo – idi napravo. Vse ravno tebe nekuda idti. Tak čto už lučše idi vpered, kuda glaza gljadjat...¹⁵.

¹¹ L. Carroll, *The Annotated Alice*, op. cit., p. 88.

¹² L. Kerroll, *Priključenija Alisy*, op. cit., pp. 51-52.

¹³ Come osserva Calabrese, "il luogo è simbolico, in quanto attiva relazioni identitarie tra un territorio e coloro che vi abitano; il nonluogo è a-simbolico (irreferenziale) e contrattuale, perché chi vi abita acquisisce un ruolo transitorio e persegue uno scopo destinato a decadere", S. Calabrese, "Introduzione", *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, a cura di Idem e M.A. D'Aronco, Roma 2005, p. 12. Per le molteplici accezioni del concetto di nonluogo si rimanda alle note riflessioni di Foucault e Augé: M. Foucault, "Eterotopia", Idem, *Eterotopia: luoghi e non luoghi metropolitani*, Milano 1994, pp. 9-20, Idem, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccard, Milano, 2001 e M. Augé, *Non-lieux: introduction à une antropologie de la surmodernité*, Paris 1992 (trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano 1993); Idem, *L'impossible voyage*, Paris 1997 (tr. it. *Disneyland e altri nonluoghi*, Torino 1999).

¹⁴ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., pp. 18-19 ("E vai da qualche parte. Non importa dove. Se anche vai a sinistra, arriverai alla stazione di Kursk. E se vai dritto, comunque finirai alla stazione di Kursk. Perciò vai a destra, Venička, così sei sicuro di arrivarci", Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., p. 13). Sui parallelismi fra i due brani citati si veda anche E. Vlasov, "Bessmertnaja poema", op. cit., p. 143.

¹⁵ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 112 ("La cosa più importante è toglierti dalle rotaie, qui c'è eternamente qualche treno in movimento, da Mosca a Petuški, da Petuški a Mosca. Togliti dalle rotaie. Adesso conoscerai tutto... saprai perché in giro non c'è un'anima, perché lei non è venuta a prenderti, saprai tutto. Cammina, Venička, cammina... / *Petuški. Piazza della stazione* / Se vuoi andare a sinistra, Venička, vai sinistra. Se vuoi andare a destra vai pure a destra. Tanto in ogni caso non hai dove andare. Perciò è meglio se vai avanti, perciò è meglio se tiri dritto, sempre dritto davanti a te", Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., p. 130).

In entrambe le opere, attraverso una fitta rete di sfumature il motivo dell'“andare per andare” si collega all'idea del nonviaggio, un percorso immaginario in cui si può intravedere una metafora dell'itinerario esistenziale dell'uomo. Si tratta di un cammino a ritroso che sovverte la visione convenzionale del viaggio e ne offre una versione parodica ed enigmatica; le valenze denotative passano in secondo piano, lasciando il posto a una serie di connotazioni che stimolano la risposta attiva dei lettori¹⁶. In un nonviaggio la fine coincide con l'inizio, non c'è un risultato o una dislocazione concreta, e in questo senso la traiettoria di fondo dei due testi si rivela circolare e ricorsiva, intrinsecamente destinata al fallimento, alla negazione delle premesse e delle aspettative¹⁷. Sia Alice, sia Venička terminano le loro avventure nello stesso scenario in cui erano cominciate, anche se nel poema di Erofeev il finale si carica di allusioni politiche e religiose che lo rendono decisamente più tragico. Se la novella di Carroll viene interpretata come una proiezione onirica della protagonista¹⁸, in *Moskva-Petuški* la questione resta in sospeso: non viene detto con chiarezza se il viaggio sia avvenuto oppure no, se l'io narrante si sia addormentato a bordo del treno e per questo motivo si sia ritrovato a Mosca. Nelle sequenze conclusive l'immagine di Petuški si sovrappone ambiguamente a quella della capitale, e il loro cerchio si chiude attorno a Venička, rendendo espliciti una serie di indizi disseminati nella narrazione. Attraverso la ri-

presa delle stesse frasi in punti diversi del testo, la scrittura accentua la circolarità dell'itinerario, creando allo stesso tempo un effetto fonico-ritmico di cantilena che mira a riprodurre l'alterazione alcolica nella parlata del protagonista:

Ničego, ničego, Erofeev... Talifa kumi, kak skazal Spasitel', to est' vstan' i idi. Ja znaju, znaju, ty razdavlen, vsemi členami i vseju dušoj, i na perrone mokro i pusto, i nikto tebja ne vstretit, i nikto nikogda ne vstretit. A vse-taki vstan' i idi. Poprobuj... [...] Ničego, ničego, Erofeev... Talifa kumi, kak skazala tvoja Carica, kogda ty ležal vo grobe, to est' vstan', obotri pal'to, počisti štany, otrjachnis' i idi. Poprobuj choť šaga dva, a dal'še budet legče. Čto ni dal'še – to legče. Ty že sam govovil bol'nomu mal'čiku: 'Raz-dva-tuffi naden'-ka kak-ti-be-ne stydna-spat'...'19.

Dietro il velo della trasfigurazione letteraria, il complesso percorso nella psiche del personaggio porta a galla una serie di elementi latenti, tanto che per alcuni studiosi il suo cammino divagante è interpretabile in chiave onirica, mentre secondo altri rientra nei canoni dei viaggi *post mortem*²⁰.

Un'altra affinità tematica significativa fra i due testi è rappresentata dallo slittamento nel fantastico della scrittura che, in alcuni casi, sconfinava nelle tonalità surreali del *nonsense*. Nel contesto anglofono il genere ha una solida tradizione: come dimostrano i celebri *limericks* di Edward Lear, il sottile gioco linguistico volto a decostruire le parvenze del reale attraverso accostamenti incongrui è una componente tipica dell'umorismo e

¹⁶ L'itinerario ad anello che innerva i due testi è stato variamente interpretato come una proiezione onirica, una grottesca discesa agli inferi e un percorso intertestuale nel mondo dell'immaginario, attraverso una serie di letture che spaziano dal viaggio letterario sino alla dimensione utopica. In entrambe le opere il nonviaggio dei personaggi si rivela ricco di riferimenti all'attualità e di rifrazioni simboliche: si pensi ad esempio alla parodia della letteratura vittoriana per l'infanzia in *Alice* e al sottotesto religioso in *Moskva-Petuški*.

¹⁷ Come scrive Rackin, “Alice's dogged quest for Wonderland's meaning in terms of her aboveground world of secure conventions and self-assured regulations is doomed to failure. Her only escape is in flight from Wonderland's complete anarchy – a desperate leap back to the aboveground certainties of social formalities and ordinary logic”, D. Rackin, “Alice's Journey to the End of the Night”, *Aspects of Alice*, op. cit., p. 453.

¹⁸ Nella cornice narrativa l'inizio e la fine delle avventure di Alice coincidono con gli stati di sonno e veglia; com'è stato segnalato da vari studiosi, dal punto di vista linguistico il testo di Carroll è letteralmente imbevuto di riferimenti al sogno e alla dimensione onirica, fra cui spicca l'aggettivo ricorrente *dreamy*. Sull'argomento si rimanda al saggio di Rackin citato, nonché alle osservazioni di A.M. Goldschmidt, “Alice in Wonderland Psychoanalyzed”, *Aspects of Alice*, op. cit., pp. 329-332 e di M. Grotjahn, “About the Symbolization of Alice's Adventures in Wonderland”, Ivi, pp. 360-368.

¹⁹ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 112 (“Non importa, Erofeev, non importa... Talitha gumi, come ha detto il Salvatore, cioè alzati e cammina. Lo so, lo so che sei schiacciato, in tutti i membri e per tutta l'anima, e che sulla banchina è umido e vuoto, e nessuno è venuto a prenderti e nessuno verrà mai a prenderti. Ma in ogni modo alzati e cammina. Provaci... [...] Non fa niente, Erofeev, non fa niente... Talitha gumi, come ha detto la tua Regina quando giacevi nella tomba, cioè alzati, asciugati il paltò, pulisciti i pantaloni, datti una scrollatina e cammina. Prova a fare almeno un paio di passi, e poi ti sentirai meglio. Più si va avanti, più la cosa è facile. Tu stesso hai detto al bambino malato: ‘Un-due, su infilati le scarpe! Ancora a dormire?! E non ti vergogni...’”, Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., pp. 129-130).

²⁰ Sulle connotazioni astratte del viaggio di Venička si vedano V. Kuricyn, “My poedem s tobou na ‘A’ i na ‘Ju’”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1992, 1, pp. 296-304; Venedikt Erofeev's “Moskva-Petuški”: *Critical Perspectives*, a cura di K.L. Ryan-Hayes, New York 1997; C. Simmons, “An Alcoholic Narrative as ‘Time Out’ and the Double in *Moscow-Petushki*”, *Canadian-American Slavic Studies*, 1990 (XXIV), 2, pp. 155-168 e Idem, “Moscow-Petushki: A Transcendental Commute”, *Their Fathers' Voice: Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sasha Sokolov*, a cura di Idem, New York 1993, pp. 59-90. In letture di questo tipo l'alone surreale e il *côté* immaginario o extraterreno del viaggio vengono portati all'estremo, mentre gli spunti autobiografici e l'interazione con i vari *realia* del quotidiano sovietico appaiono in ombra; a nostro parere, invece, anche questi ultimi aspetti hanno importanza a livello interpretativo.

della visione del mondo britannici²¹. Le pagine di *Alice* sono intrise di invenzioni e deviazioni dalla norma, di esilaranti scambi dialogici in cui la ragazzina oppone il suo pragmatico buon senso alla logica assurda dei personaggi del *Wonderland*:

The table was a large one, but the three were all crowded together at the corner of it. "No room! No room!", they cried out when they saw Alice coming.

"There's plenty of room!", said Alice indignantly, and she sat down in a large arm-chair at one end of the table.

"Have some wine", the March Hare said in an encouraging tone.

Alice looked all round the table, but there was nothing on it but tea.

"I don't see any wine", she remarked.

"There isn't any", said the March Hare.

"It wasn't very civil of you to offer it", said Alice angrily.

"It wasn't very civil of you to sit down without being invited", said the March Hare.

"I didn't know it was *your* table", said Alice: "it's laid for a great many more than three."

"Your hair wants cutting", said the Hatter. He had been looking at Alice with great curiosity, and this was his first speech.

"You should learn not to make personal remarks", Alice said with some severity: "It's very rude".

The Hatter opened his eyes very wide on hearing this; but all he *said* was, "Why is a raven like a writing desk?"²².

Le risposte evasive e strampalate dei commensali provocano lo sconcerto e l'irritazione di Alice che, in questa fase del viaggio, cerca ancora di applicare alla conversazione i parametri razionali; ben presto le sue certezze si sgretoleranno, lasciando il posto al dubbio e a una percezione costantemente duplice di quanto la circonda. Come osserva Gordon, l'ambiguità e lo sdoppiamento sono tratti caratteristici del tessuto semantico della novella: "A large part of the 'doubleness' that is a structural motif in *Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass* is a reflection of Alice's own condition, the result of a discovery that what she had thought to be a quest is but a metaquest, characterised by infinite regress and double-binds"²³.

La sensazione curiosa e allo stesso tempo straniante di non cogliere il filo del discorso contraddistingue anche l'ultima parte di *Moskva-Petuški*, in cui l'io narrante

diventa vittima delle sue creazioni immaginarie; i ragionamenti paradossali di queste figure *borderline* proiettano sull'opera un'aura di giocosa illogicità che ricorda da vicino le atmosfere gogoliane. Le visioni iperboliche e grottesche evocate dai racconti di Venička paiono ormai sfuggirgli di mano, e le tessere del mosaico testuale si riversano sui vagoni dell'*električka* sotto forma di schegge impazzite:

A iz tumana vychodit kto-to očen' znakomyj, Achilles ne Achilles, no očen' znakomyj. O! Teper' uznal: eto pontijskij car' Mitridat. Ves' v sopljach izmazan, a v rukach – nožik. . .

"Mitridat, eto ty, čto li?" mne bylo tak tjaželo, čto govoril ja počti bezzvučno. "Eto ty, čto li, Mitridat?"

"Ja", otvetil pontijskij car' Mitridat.

"A izmazan ves' počemu?"

"A u menja vseгда tak. Kak polnolunije – tak sopli tekut. . ."

"A v drugie dni ne tekut?"

"Byvaet, čto i tekut. No už ne tak, kak v polnolunije".

"I ty čto že, sovsem ich ne utiraeš'?", ja perešel počti na šepot. "Ne utiraeš'?"

"Da kak skazat'? Slučaetsja, čto i utiraju, tol'ko ved' razve v polnolunije ich utreš'? Ne stol'ko utreš', skol'ko razmažeš'. Ved' u každogo svoj vkus - odin ljubit raspuskat' sopli, drugoj utirat', tretij razmazyvati'. A v polnolunije. . ."

Ja prerval ego: "Krasivo ty govoriš', Mitridat, tol'ko začem u tebjja nožik v rukach?"

"Kak začem? . . . Da rezat' tebjja – vot začem!.. Sprosil tože: začem!.. Rezat', konečno. . ."²⁴.

Con il progressivo avvicinamento del treno a Mosca, le forze sotterranee del caos e del disordine prendono sempre più il sopravvento, annullando la *delikatnost'* e la fantasiosa leggerezza del mondo di Petuški. In un gioco di echi e simmetrie, i toni visionari e le frasi sibilline dei personaggi sembrano rimbalzare dal testo di

²⁴ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., pp. 110-111 ("E dalla nebbia esce fuori qualcuno molto conosciuto. Achille no, non è Achille, ma è molto conosciuto. Oh, adesso lo riconosco: è Mitridate, il re del Ponto. Tutto impiastrato di moccio e con un coltellino in mano. . . 'Che sei tu, Mitridate?'. Per il peso che avevo addosso la mia voce usciva quasi senza suono. 'Mitridate, sei tu?'. 'Sono io', rispose il re del Ponto. 'E perché sei tutto impiastrato?'. 'Mi capita sempre così: quando c'è la luna piena, il moccio si mette a colare. . .'. 'E gli altri giorni non cola?'. 'A volte cola. Ma non così forte come al plenilunio'. 'E tu che fai? Non te lo pulisci neanche un po'?', ero passato quasi a un sussurro. 'No, non lo pulisci?'. 'Non so che dirti. Mi capita di pulirmelo, solo che al plenilunio chi mai sarebbe capace di pulirlo? Più che pulirlo lo spalmi di più. Come sai, ognuno ha i suoi gusti: c'è a chi piace buttar fuori il moccio, a chi piace asciugarlo, a chi piace spalmarlo. Ma al plenilunio. . .'. Lo interrompi: 'Tutto questo che dici va benissimo, Mitridate, ma. . . perché hai un coltellino in mano? . . .'. 'Come perché? . . . ma per tagliarti la gola, ecco perché! . . . Bella domanda: perché? . . . per tagliargli la gola, è ovvio. . .', Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., pp. 127-128).

²¹ Per analisi dettagliate delle varie sfaccettature del *nonsense* si rimanda fra gli altri a R. Kelly, *Lewis Carroll*, op. cit., pp. 38-40; E. Sewell, *The Field of Nonsense*, London 1972; Idem, "Lewis Carroll and T.S. Eliot as Nonsense Poets", *Aspects of Alice*, op. cit., pp. 119-126; L. Pozzi, *La bottega del barbiere: tre studi sul paradosso*, Parma 1982 e T. Wiggles, *An Anatomy of Literary Nonsense*, Amsterdam 1988.

²² L. Carroll, *The Annotated Alice*, op. cit., pp. 93-95.

²³ J.B. Gordon, "The Alice Books and the Metaphors of Victorian Childhood", *Aspects of Alice*, op. cit., pp. 140-141.

Carroll al poema di Erofeev, sino a sconfinare in un chiacchiericcio ossessivo dagli accenti surrealisti²⁵:

“Would it be of any use, now”, thought Alice, “to speak to this mouse? Everything is so out-of-the-way down here, that I should think very likely it can talk: at any rate, there’s no harm in trying”. So she began: “O Mouse, do you know the way out of this pool? I am very tired of swimming about here, O Mouse!” (Alice thought this must be the right way of speaking to a mouse: she had never done such a thing before, but she remembered having seen, in her brother’s Latin Grammar, “A mouse – of a mouse – to a mouse – a mouse – O mouse!”). The mouse looked at her rather inquisitively, and seemed to her to wink with one of its little eyes, but it said nothing²⁶.

“Znaeš’ čto, Petr? Ja spal seičas ili net - kak ty dumaeš’? Spal?”.

“V tom vagone – da, spal”.

“A v etom – net?”.

“A v etom – net”.

“Čudno mne eto, Petr... Zažgi-ka kandeljabry. Ja ljublju, kogda gorjat kandeljabry, chor’ i ne znaju tolkom, čto eto takoe... A to, znaeš’, opjat’ mne delaetsja trevožno... Značit, Petr, esli tebe verit’: ja v tom vagone spal, a v etom prosnulsja. Tak?”.

“Ne znaju. Ja sam spal v etom vagone”.

“Gm. Chorošo. No počemu že ty ne vstal i menja ne razbudil? Počemu?”.

“Da začem mne tebja bylo budit’! V etom vagone tebja nezačem bylo budit’, potomu čto ty spal v tom; a v tom – začem tebja bylo budit’, esli ty v etom i sam prosnulsja?”.

“Ty ne putaj menja, Petr, ne putaj... Daj podumat’. Vidiš’ li Petr, ja nikak ne mogu razrešit’ odnu mysl’. Tak velika eta mysl’”.

“Kakaja že eta mysl’?”.

“A vot kakaja: vypit’ u menja čego-nibud’ ostalos’?”²⁷.

Nei due testi la deriva nel *nonsense* si realizza anche attraverso una serie di digressioni incongrue, delle “storie nelle storie” che approfondiscono alcuni rivoli narrativi: si pensi ad esempio alla sequenza dedicata a *The Mock Turtle’s Story* in *Alice* e alla dissertazione scientifica sul singhiozzo da ubriachezza in *Moskva-Petuški*. Queste incursioni nel territorio alogico del fantastico danno

vita a microviaggi paralleli che sembrano intrecciare ricami linguistici sul nulla; nella maggior parte dei casi si tratta di parodie o aneddoti bizzarri introdotti dai singoli personaggi con l’effetto di avvolgere le vicende in un alone metanarrativo. La dissonanza e il gusto per il paradosso caratterizzano allo stesso modo le elucubrazioni dei due protagonisti che si rivelano degli affabulatori compulsivi, costantemente in dialogo con gli altri personaggi e soprattutto con se stessi. Alice e Venička trovano affascinanti i loro mondi capovolti, e decidono di intraprendere il viaggio nonostante le acute sensazioni di spaesamento; possiedono entrambi la capacità di vivere situazioni-limite che stravolgono il senso dell’esistenza quotidiana e ne fanno emergere l’assurdità di fondo. Nel corso delle loro avventure irreali il decoro e le regole, l’ordine e la sobrietà della vita sociale vengono messi in ridicolo, e ne viene svelato il lato oscuro, fatto di contraddizioni e ipocrisia. Fra le righe dei testi trapevano elementi intensamente perturbanti, sin dall’inizio lo spettro della violenza e della morte²⁸ si insinua nel linguaggio e nella percezione dissociata dei personaggi:

The Queen turned crimson with fury, and, after glaring at her for a moment like a wild beast, began screaming, “Off with her head! Off with –”.

“Nonsense!”, said Alice, very loudly and decidedly, and the Queen was silent.

The King laid his hand upon her arm, and timidly said, “Consider, my dear: she is only a child!”.

The Queen turned angrily away from him, and said to the Knave, “Turn them over!”²⁹.

“Let the jury consider their verdict”, the King said, for about the twentieth time that day.

“No, no!”, said the Queen. “Sentence first – verdict afterwards”.

“Stuff and nonsense!”, said Alice loudly. “The idea of having the sentence first!”.

“Hold your tongue!”, said the Queen, turning purple.

“I won’t!”, said Alice.

“Off with her head”, the Queen shouted at the top of her voice. Nobody moved.

“Who cares for you?”, said Alice (she had grown to her full size by this time). “You’re nothing but a pack of cards!”³⁰.

I esli ja kogda-nibud’ umru – a ja očen’ skoro umru, ja znaju – umru, tak i ne prinjav etogo mira, postignuv ego vblizi i izdali, snaruži i iznutri, no ne prinjav, – umru i on menja sprosit: “Chorošo li bylo tebe tam? Plocho li tebe bylo?”, ja budu molčat’, opušču glaza i budu molčat’, i eta nemota znakoma vsem, kto znaet ischod mnogodnevno i tjaželogo pochmel’ja³¹.

²⁸ Sui numerosi riferimenti mortiferi in *Alice* si vedano anche le osservazioni di R. Kelly, *Lewis Carroll*, op. cit., pp. 27-29.

²⁹ L. Carroll, *The Annotated Alice*, op. cit., p. 109.

³⁰ Ivi, p. 160-161.

³¹ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 113 (“E se un giorno morirò – e

²⁵ Sulle affinità fra Carroll e alcuni aspetti della poetica surrealista si veda J. Stern, “Lewis Carroll the Surrealist”, *Lewis Carroll: A Celebration*, a cura di E. Gulliano, New York 1982, pp. 132-153.

²⁶ L. Carroll, *The Annotated Alice*, op. cit., p. 41.

²⁷ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., pp. 106-107 (“Mi diresti una cosa, Petr? Stavo dormendo adesso, o no? Che ne pensi: dormivo?”. ‘In quell’altro vagone sì, dormivo’. ‘E in questo?’. ‘In questo no’. ‘Strano per me, questo fatto, Petr. Accendi un po’ le torce. Mi piace, quando brillano le torce, anche se non so bene cosa siano... Altrimenti, sai, può tornarmi l’ansietà... Allora, Petr, se devo dar retta a te, significa che in quell’altro vagone dormivo, e in questo mi sono svegliato. È così?’. ‘Non lo so. Anch’io dormivo, in questo vagone’. ‘Hhm... d’accordo. Ma perché non ti sei alzato e non mi hai svegliato? Perché?’. ‘E perché mai avrei dovuto svegliarti? In questo vagone non aveva senso svegliarti, perché tu dormivi in quell’altro; e lì perché avrei dovuto svegliarti, se ti sei svegliato da solo in questo?...’. ‘Non mi far confondere, Petr, non mi far confondere... Lasciami pensare. Vedi, Petr, non riesco in nessun modo a venire a capo di un pensiero. Tanto è grande questo pensiero’. ‘E che pensiero è?’. ‘Questo: mi è rimasto ancora qualcosa da bere?’), Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., pp. 122-123).

Com'è stato ampiamente evidenziato dagli studiosi, Carroll propone una versione originale e destabilizzante dell'infanzia: Alice è intelligente e curiosa, razionale e concreta, si pone domande insolite che la portano a misurarsi di continuo con le regole alla rovescia del *Wonderland*. L'intrepida ragazzina non rimane chiusa nei pregiudizi della sua classe e diventa demiurgo del proprio viaggio; il fatto che sia di sesso femminile è ulteriormente significativo, in quanto testimonia la visione diversa dello scrittore, per molti versi anticipatrice³².

In un'ideale linea di continuità, le due opere sono accomunate anche da un intenso, meticoloso rapporto con la realtà contemporanea, a partire dal sibillino scambio di maschere fra gli autori e i loro *alter ego* letterari. Lo pseudonimo "Lewis Carroll", ad esempio, è frutto di un gioco di parole imperniato sul vero nome dello scrittore, Charles Lutwidge Dodgson³³, mentre nella balbuzie del Dodo si può intravedere un suo ritratto camuffato che arricchisce il testo di una vena caricaturale e autoironica. Nel caso di Erofeev, i numerosi riferimenti autobiografici che punteggiano il tessuto semantico di *Moskva-Petuški* appaiono abilmente celati nel flusso della trasfigurazione artistica; Venička, infatti, è allo stesso tempo il personaggio principale del poema, il narratore in prima persona e una versione ribassata dell'autore³⁴. Le sensazioni di ambi-

valenza e sdoppiamento sono enfatizzate dalla scelta del nome che coincide con quello dello scrittore e crea sin dall'inizio un'ambiguità di fondo fra realtà e invenzione. Com'è noto, lo spunto del viaggio in treno affonda le radici nella biografia: nei tardi anni Sessanta Erofeev compiva regolarmente quel tragitto per andare a trovare il figlioletto che abitava con la madre, la prima moglie Valentina Zimakova, nei dintorni di Petuški. *Alice* e il poema condividono un alto grado di referenzialità: i singoli segmenti narrativi traggono origine dai rispettivi periodi di composizione, e i personaggi adombrano persone reali. Fra i vari esempi, la figura di Alice è ispirata a Alice Liddell (1852-1934), figlia del decano del Christ Church di Oxford e cara amica di Carroll in quegli anni³⁵; l'idea alla base del racconto deriva da una celebrazione in barca compiuta dallo scrittore con la bambina e le sue sorelle il 4 luglio del 1862.

Nei due testi i rapporti con la verosimiglianza dell'epoca sono espressi attraverso una fitta interpolazione di frammenti culturali eterogenei; le citazioni deformate e i molteplici richiami intertestuali ampliano il diapason dei significati, favorendo una continua compenetrazione fra i tasselli del quotidiano e la rielaborazione satirica:

Alice took up the fan and gloves, and, as the hall was very hot, she kept fanning herself all the time she went on talking. "Dear, dear! How queer everything is today! And yesterday things went on just as usual. I wonder if I've been changed in the night? Let me think: *was* I the same when I got up this morning? I almost think I can remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, 'Who in the world am I?'. Ah, that's the great puzzle!". [...] "I'll try and say 'How doth the little —', and she crossed her hands on her lap, as if she were saying lessons, and began to repeat it, but her voice sounded hoarse and strange, and the words did not come the same as they used to do:

How doth the little crocodile
Improve his shining tail
And pour the waters of the Nile
On every golden scale!

How cheerfully he seems to grin,
How neatly spreads his claws,
And welcomes little fishes in,
With gently smiling jaws!³⁶

sarà molto presto, lo so – morirò senza averlo accettato questo mondo, avendolo compreso da vicino e da lontano, da fuori e da dentro, ma senza averlo accettato; morirò, e Lui mi chiederà: 'Sei stato bene laggiù, Erofeev? Sei stato male?', e io tacerò abbasserò gli occhi e tacerò, e questo mutismo è noto a tutti quelli che sanno qual è l'esito di giorni e giorni di sbronze dilaganti e ininterrotte", Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., pp. 130-131).

³² Sull'argomento si vedano fra gli altri M.N. Cohen, *Lewis Carroll. A Biography*, London 1995; K. Leach, *In the Shadow of the Dreamchild. A new Understanding of Lewis Carroll*, London 1999; R. Taylor, E. Wakeling, *Lewis Carroll, Photographer*, New York 2002; D. Graham-Smith, *Contextualising Carroll*, Bangor 2005 [PhD Thesis, University of Wales]; K. Sunghyun, *Political Unconscious in Fantastic Narrative: Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland (Korean)*, Yonsei University Graduate School 2005. Per altre interpretazioni recenti dell'opera e della personalità di Lewis Carroll si rimanda inoltre ai numerosi riferimenti bibliografici presenti sui siti <<http://lewis Carroll society.org.uk>>, <<http://www.lewis Carroll.org>> e <<http://www.victorianweb.org/authors/carroll>>.

³³ Data la sua passione per le lingue classiche, l'autore si divertiva a spiegare che *Lewis* rappresentava la forma anglicizzata di *Ludovicus*, (la versione latina di Lutwidge), mentre Carroll proveniva dall'anglicizzazione del nome *Carolus* (Charles in latino).

³⁴ Sugli spunti autobiografici e le tecniche autofinzionali che caratterizzano il poema si vedano la tesi di dottorato di M. Caramitti, *Strategie autofinzionali in Sinjavskij, Sokolov e Venedikt Erofeev*, Roma 2000-2001 e I. Re-

monato, "Sulle tracce dell'autore: *Moskva-Petuški* di Venedikt Erofeev", *Europa Orientalis*, 2004 (XXIII), 2, pp. 209-229.

³⁵ Sui rapporti fra Carroll e la Alice reale si rimanda all'affascinante percorso proposto da G. Sarra, *Il collezionista e la farfalla*, Roma 2006; per informazioni accurate su Alice Liddell si veda la biografia di A. Clark, *The Real Alice*, London 1984.

³⁶ L. Carroll, *The Annotated Alice*, op. cit., pp. 37-38. La filastroca interpolata nel monologo della protagonista è un'ingegnosa parodia di una

A teper' – tol'ko muzyka, da i muzyka-to s kakimi-to pes'imi modulacijami. Eto ved' i v samom dele Ivan Kozlovskij poet, ja srazu uznal, merzee etogo golosa net. Vse golosa u vsech pevcov odinakovo merzkie, no merzkie u každogo po svoemu. Ja poetomu ich legko na sluch različaju. . . Nu, konečno, Ivan Kozlovskij. . . “O-o-o, čaša moich pre-e-edkov. . . O-o-o, daj mne nagljadet'sja na tebja pri svete zve-o-o-ozd nočnych. . .”. Nu, konečno, Ivan Kozlovskij. . . “o-o-o, dlja čego tobaj ja okoldo-o-ovan. . . Ne otverga-a-aj. . .”.

“Budete čego-nibud' zakazyvat'?”

“A u vas čego – tol'ko muzyka?”

“Počemu 'tol'ko muzyka?' Befstroganov est', pirožnoe. Vymja. . .”³⁷.

L'estrema densità dei riferimenti a episodi, motivi e personaggi del periodo dà vita a un vero e proprio dedalo di connotazioni che stimola le inferenze e l'identificazione dei lettori; se Carroll mette alla berlina i toni edulcorati e le finalità edificanti della letteratura vittoriana per l'infanzia, Erofeev si prende gioco degli slogan propagandistici e dello stile retorico sovietico. Sul piano formale la sovversione del moralismo e delle convenzioni culturali dominanti si riflette in una concezione creativa e sperimentale della lingua³⁸. In entrambi

delle poesie più riuscite del teologo Isaac Watts (1674-1748), “*How doth the little busy bee*”, parte della raccolta *Divine Songs for Children* (1715). Si trattava di una canzoncina per bambini molto conosciuta all'epoca di Carroll, tanto che il riferimento costituiva un'allusione trasparente per i lettori contemporanei. Sui numerosi richiami al mondo dell'infanzia vittoriana presenti nella novella si vedano fra gli altri F. Milner, “The Poems in *Alice in Wonderland*”, *Aspects of Alice*, op. cit., pp. 295-302 e J.B. Gordon, “The Alice Books and the Metaphors of Victorian Childhood”, Ivi, pp. 127-150.

³⁷ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 21 (“Adesso invece c'è solo la musica, e per di più una musica con certe modulazioni canine. E in effetti è proprio Ivan Kozlovskij, l'ho riconosciuto subito, non c'è nulla di più fetido di quella voce. Tutte le voci dei cantanti sono ugualmente fetide, ma sono fetide ciascuna a suo modo. È per questo che le riconosco al volo. . . Ma certo, Ivan Kozlovskij: ‘O-o-oh, calice dei miei avi. . . O-o-oh lasciami saziare del tuo sguardo al lume degli astri notturni’. Ma certo, Ivan Kozlovskij: ‘O-o-oh, perché son da te stregato? . . . Non mi respingere. . .’. Allora, vuole ordinare qualcosa?’. ‘E che cos'è che avete, solo musica?’. ‘E perché mai ‘solo musica?’ C'è il *beef stroganoff*, ci sono pasticcini. E mammelle d'agnello. . .”, Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., p. 16). Il brano ripropone in chiave ironica l'incipit del romanzo *Anna Karenina* di Tolstoj: “Tutte le famiglie felici sono simili fra loro, ogni famiglia infelice è infelice a modo suo”. Il cantante del teatro Bol'šoj a cui si fa riferimento era uno dei tenori più noti nel firmamento sovietico dell'epoca, Ivan Semenovič Kozlovskij (1900-1993); l'io narrante lo sbeffeggia attraverso l'icasticità di una formula manipolata ad arte, talmente conosciuta e parte della tradizione letteraria da essere entrata nel linguaggio corrente come modo di dire.

³⁸ Come osserva Hudson, le inversioni e le ellissi che connotano l'intellectuale stilistica di Alice sembrano riflettere le dicotomie alla base della personalità di Carroll: “An analysis of this complex character – at once self-centered and unselfish, richly endowed emotionally but at the same time emotionally immature – suggests that he suffered much nervous tension, which he had disciplined to control but which showed itself in occasional outbursts of irritability. A paradox himself, the dichotomy of his character is revealed in the subtle changes of significance and abrupt

i casi la *reductio ad absurdum* di cliché, modi di dire e precetti morali dei due contesti avviene in nome della libertà espressiva, dell'autenticità dell'essere umano rispetto ai vincoli di carattere etico e politico; tra ironia e invenzione, i *pun* e i *calembour* che costellano le pagine dei testi ottengono l'effetto di sgretolare le associazioni consolidate:

“Mine is a long and a sad tale!” said the Mouse, turning to Alice, and sighing.

“It is a long tail, certainly”, said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; “but why do you call it sad?”. And she kept on puzzling about it while the Mouse was speaking [...].

“You are not attending!”, said the Mouse to Alice, severely. “What are you thinking of?”

“I beg your pardon”, said Alice very humbly: “you had got to the fifth bend, I think?”

“I had not!”, cried the Mouse, sharply and very angrily.

“A knot!”, said Alice, already to make herself useful, and looking anxiously about her. “Oh, do let me help to undo it!”³⁹.

Vse s Puškina i načalos'. K nam prislali komsorga Evtjuškina, on vse ščipalsja i čital stichi, a raz kak-to uchvatil menja za ikry i sprašivaet: “Moj čudnyj vzgljad tebja tomil?” – ja govorju: “Nu, dopustim, tomil. . .”, a on opjat' za ikry: “V duše moj golos razdaval'sja?”. Tut on schvatil menja v ochapku i kuda-to povolok. A kogda už vyvolok – ja chodila vse dni sama ne svoja, vse tverdila: “Puškin-Evtjuškin-tomil-razdaval'sja”. “Razdaval'sja-tomil-Evtjuškin-Puškin”. A potom opjat': “Puškin-Evtjuškin. . .”⁴⁰.

Se l'ordito della novella inglese è intessuto di parodie che diletteggiano filastrocche e *children's rhymes* vittoriane, nei monologhi di Venička si possono distinguere

reversal of statements in *Alice*”, D. Hudson, *Lewis Carroll*, op. cit., p. 27.

³⁹ L. Carroll, *The Annotated Alice*, op. cit., pp. 50-52. Il gioco di parole nel brano si basa sull'assonanza fonetica fra *tail* (storia, racconto) e *tail* (coda), estesa poi a *not* (particella negativa) e *knot* (nodo); adottando il piano denotativo di lettura, Alice fraintende i termini e si scontra con la logica rovesciata del topo.

⁴⁰ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 75 (“Tutto è cominciato con Puškin. Hanno mandato da noi un funzionario dei giovani comunisti, Evtjuškin, che tutto il tempo non faceva altro che palpate le ragazze e leggere versi, finché un giorno non mi prende per i polpacci e mi domanda: ‘Il mio sguardo meraviglioso ti ha estenuato?’. ‘Be’, mettiamo che mi abbia estenuato. . .’. E lui di nuovo per i polpacci. ‘La mia voce ti è risuonata nell'anima?’. Io do uno strilletto e dico: ‘Be’, certo che è risuonata!’ A questo punto mi ha attorcigliata in una morsa e mi ha condotta da qualche parte. E quando alla fine mi ha storcigliato, sono andata in giro per giorni che non ero più io, ripetendo di continuo: ‘Puškin-Evtjuškin-estenuato-risuonato.’ ‘Risuonato-estenuato-Evtjuškin-Puškin.’ E poi ancora: ‘Puškin-Evtjuškin. . .’”, Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., pp. 82-83). Il cognome del giovane funzionario comunista richiama sul piano fonetico quello del poeta Evgenij Evtušenko, bersaglio satirico di Erofeev anche in altre occasioni. Il gioco di parole verte sull'assonanza fra questo termine e il nome di Puškin, che nella tradizione russa è stato spesso al centro di *calembour* e aneddoti di vario tipo. Sull'argomento si rimanda a E. Vlasov, “Bessmertnaja poema Venedikta Erofeeva *Moskva-Petuški*. Sputnik pisatelja”, V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., pp. 380-383.

gli echi di canzoni popolari nell'Unione sovietica del tempo:

Ty ešče vstaneš', mal'čik, i budeš' snova pljasat' pod moju "porosjač"ju farandolu" – pomniš'? Kogda tebe bylo dva goda, ty pod nee pljasal. Muzyka otca i slova ego že. "Tam ta-ki-e milye, smešnye čerte-njat-ki capali-carapali-kusali mne ži-vo-tik...". A ty, podperšis' odnoj rukoj, a drugoj platočkom razmachivaja, prygal, kak krošečnyj durak... "S fe-vra-lja do avgusta ja chnykala i vjakala, na ischo-de av-gus-ta nožki pro-tjanu-la...". Ty ljubiš' otca, mal'čik? "Očen' ljublju...".

"Nu vot i ne umiraj... Kogda ty ne umreš' i popraviš' sja, ty mne snova čego-nibud' spljašeš'... Tol'ko net, my farandolu pljasat' ne budem. Tam est' slova, ne idušče k delu... "Na is-cho-de av-gusta nožki pro-tjanu-la...". Eto ne goditsja. Gorazdo lučše vot čto: "Raz-dva-tuffli-naden'-ka-kak-ti-be-ne-styдно-spat'?"... U menja osobyje pričiny ljubit' etu gnusnost'⁴¹.

Per le loro caratteristiche formali, anche le ricette dei cocktail e gli esilaranti "grafici individuali" presenti in *Moskva-Petuški* richiamano le molteplici allusioni intertestuali di cui è intrisa l'opera di Carroll; l'aggiunta di interpolazioni grafiche sottolinea la discontinuità e l'apertura dei testi, e ricorda da vicino i guizzi satirici del *Tristram Shandy* (1767) di Sterne. In ultima analisi, le tecniche compositive dei due scrittori rivelano interessanti affinità: entrambi tendono a inserire nella narrazione una miriade di tasselli culturali deformati dalla parodia, ma riconoscibili ai lettori contemporanei. Oggi la decodifica appare più complessa, e la decifrazione puntuale dei riferimenti richiede minuziosi apparati critici; al di là delle fonti originarie, tuttavia, ciò che colpisce tuttora è il gioco stilistico, l'effetto carnevalesco prodotto dall'intricato *pastiche* di piani semantici e registri linguistici.

A livello simbolico le avventure sotterranee di Alice nascondono un'essenza oscura e mortifera (*nightmarish*) che stravolge i canoni tipici della letteratura e della mentalità vittoriane. Diverse figure ed episodi dell'opera sono pervasi da una sorta di violenza febbrile: si pensi alla caratterizzazione dispotica della Regina e al suo vezzo sinistro di far tagliare le teste che rendono espliciti una serie di riferimenti fortemente destabilizzanti. Sullo sfondo di un immaginario controllato da accurati meccanismi repressivi, la dicotomia fra ordine e caos assume significative valenze extra-letterarie; come osserva Kelly, infatti, questo aspetto costituiva un tratto costante anche nella personalità di Carroll:

in contrast with the seeming placidity and orderliness of his life at Oxford, Carroll's writings exhibit considerable violence and disorder and a powerful struggle to control and contain those forces underground. This contrast seems to mark a fundamental conflict within Carroll himself, a ruthless battle between emotion and reason, sentiment and satire, chaos and control. Carroll was sometimes an intensely lonely man, one who needed the nonthreatening company of children to buoy his spirits and to distract him from the void⁴².

Mentre nella novella inglese la trasgressione appare ambigua e sfumata a causa dell'ambientazione palesemente fantastica, in *Moskva-Petuški* la presenza del turpiloquio rende l'attacco al regime sovietico più diretto e dissacrante. Per evadere dai dettami imposti dall'alto, Carroll si rifugia in un mondo infantile *sui generis*, ai limiti del sogno e della follia; lo scrittore russo sprofonda invece nei bassifondi dell'alcol e dell'emarginazione, una zona franca in cui l'individuo può essere davvero se stesso:

"But I don't want to go among mad people", Alice remarked.

"Oh, you can't help that", said the Cat: "we're all mad here. I'm mad. You're mad".

"How do you know I'm mad?", said Alice.

"You must be", said the Cat, "or you wouldn't have come here".

Alice didn't think that proved it at all: however, she went on: "And how do you know that you're mad?".

"To begin with", said the Cat, "a dog's not mad. You grant that?".

"I suppose so", said Alice.

"Well, then", the Cat went on, "you see a dog growls when it's angry, and wags its tail when it's pleased. Now I growl when I'm pleased, and wag my tail when I'm angry. Therefore I'm mad"⁴³.

Ibo žizn' človečeskaja ne est' li minutnoe okosenie duši? I zatmenie duši tože? My vse kak by p'jany, tol'ko každyj po-svoemu, odin vypil bol'še, drugoj – men'še. I na kogo kak dejstvuet: odin smeetsja v glaza etomu miru, a drugoj plačet na grudi etogo mira. Odnogo uže vytošnilo, i emu chorošo, a drugogo tol'ko ešče načinaet tošnit'. A

⁴² R. Kelly, *Lewis Carroll*, op. cit., p. 29. Su questo tema si rimanda anche a M. Graffi, *Lewis Carroll: strategie dell'inconscio*, Brescia 1984.

⁴³ L. Carroll, *The Annotated Alice*, op. cit., p. 89.

⁴¹ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., pp. 42-43 ("Tornerai ad alzarti, bambino mio, e ballerai ancora la mia 'farandola del porcellino', ti ricordi quando avevi due anni come la ballavi? Musica di tuo padre, e sue anche le parole. 'Ci son là certi diavoletti... piccini carini... mi pizzicavano-graffiavano-mordicchiavano la pancia...' E tu ti poggiavi con una mano, con l'altra sventolavi un fazzoletto, e saltavi come un piccolo scemotto... 'Da febbraio ad agosto frignando e gemendo, e alla fine di agosto ho tirato le cuoia'... 'Ami tuo padre, bambino?'. 'Molto...'. 'E allora non morire... Quando non sarai morto e sarai guarito, di nuovo ballerai qualcosa per me... Solo no, la farandola non la balleremo più. Ci sono parole che non stanno bene... 'Alla fine di agosto ho tirato le cuoia...' No, non è il caso. Molto meglio questa: 'Un-due, su, infilati le scarpe! Ancora a dormire?! E non ti vergogni?!'. Ho i miei buoni motivi per amarla, quest'idiozia...". Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., pp. 42-43). Nell'ultimo frammento del brano si colgono gli echi di una danza di origine finlandese molto popolare in Unione sovietica negli anni Sessanta, che si chiamava *Jenka* e veniva ballata in figure fisse a gruppi (*letkajenka*). Come riporta Vlasov, il testo della canzone iniziava allo stesso modo con un'incitazione ritmica al movimento, E. Vlasov, "Bessmertnaja poema", op. cit., pp. 261-262.

ja – čto ja? Ja mnogo vkusil, a nikakogo dejstvija, ja daže ni razu kak sleduet ne rassmejalsja, i menja ne stošnilo ni razu. Ja, vkusivšij v etom mire stol'ko, čto terjaju sčet i posledovatel'nost', – ja trezvee vsech v etom mire; na menja prosto tugo dejstvuet... "Počemu že ty molčiš'?" – sprosit menja gospod', ves' v sinich molnijach. Nu, čto ja emu otveču? Tak i budu: molčat', molčat'...⁴⁴

All'inizio il tema della follia compare in una veste comica e ludica nelle avventure di Alice: con la sua aria sorniona ed equivoca, l'enigmatico Gatto del Cheshire è l'unico a evocare lo spettro; durante il cammino, tuttavia, il motivo rivela risvolti inquietanti che lo avvicinano alle pulsioni mortifere di *Moskva-Petuški*. Sul filo delle associazioni, le scene di crudeltà e ingiustizia all'interno del *Wonderland* richiamano le risate demoniache degli angeli e l'aggressività dei personaggi del poema. Nelle sequenze conclusive dei testi la ragione è sospesa in un tunnel di incubi ricorrenti, e sembra continuamente sull'orlo dell'assurdo; l'identità e la stabilità dell'essere vengono messe in questione, i protagonisti stessi presagiscono con angoscia il pericolo della degenerazione nella pazzia e nell'incoscienza. Non a caso la figura di Venička è stata interpretata da più parti come una rivisitazione letteraria dello *jurodivyj* nel contesto sovietico⁴⁵.

Un ulteriore parallelismo di rilievo è legato alla percezione e alle funzioni degli oggetti che in entrambi i testi

appaiono circondati da un alone surreale e straniante; una serie di *realia* appartenenti alla vita quotidiana dell'epoca vengono svuotati delle loro valenze denotative per assumere sfumature devianti e inaspettate⁴⁶. Negli universi paralleli del *Wonderland* e dell'*električka* l'aspetto esteriore delle cose non coincide con la sostanza: nella visione sfasata dei personaggi tutto può mutarsi in qualcos'altro, mescolando la triviale materialità della contingenza con la spregiudicatezza eversiva della creazione artistica. Nella novella di Carroll spiccano prima di tutto i cibi e le bevande che sulla falsariga delle favole acquistano poteri magici e consentono ad Alice di cambiare rapidamente le dimensioni del suo corpo. Come pozioni stregate, questi oggetti di uso comune si rivelano normali soltanto in apparenza, e proiettano sul percorso le atmosfere duplici e sospese degli incantesimi. Le improvvise metamorfosi e la sensazione perturbante di non poter più controllare il proprio corpo destabilizzano profondamente la ragazzina:

Soon her eye fell on a little glass box that was lying under the table: she opened it, and found in it a very small cake, on which the words "EAT ME" were beautifully marked in currants. "Well, I'll eat it", said Alice, "and if it makes me grow smaller, I can creep under the door: so either way I'll get into the garden, and I don't care which happens!

She ate a little bit, and said anxiously to herself "Which way? Which way?", holding her hand on the top of her head to feel which way it was growing; and she was quite surprised to find that she remained the same size. To be sure, this is what generally happens when one eats cake; but Alice had got so much into the way of expecting nothing but out-of-the-way things to happen, that it seemed quite dull and stupid for life to go on in the common way. So she set to work, and very soon finished off the cake⁴⁷.

Lo sdoppiamento e la dispersione del sé regnano sovrani, la percezione dell'essere umano viene messa in crisi per lasciare il posto a un'incertezza radicale; i fulminei cambiamenti di statura e l'alterazione delle singole membra rimandano a un'idea sfuggente e camaleontica dell'identità, che appare in sintonia con la visione post-moderna. Per questo aspetto, le invenzioni di Carroll ricordano anche i *Gulliver's Travels* [I viaggi di Gulliver, 1726] di Jonathan Swift (1667-1745), in cui il protagonista si trova a confrontarsi con creature immagi-

⁴⁴ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 113 ("Perché la vita dell'uomo non è forse un attimo di ebbrezza dell'anima? E un'eclissi dell'anima, anche. Siamo tutti come ubriachi, solo ognuno a modo suo, uno ha bevuto di più, un altro meno. E su ciascuno fa effetto a suo modo; uno ride in faccia a questo mondo, un altro piange sul petto di questo mondo. Uno ha già vomitato, e si sente bene, e a un altro comincia appena adesso la nausea. E io, io cosa? Ho assaporato molto, e non mi fa nessun effetto, non sono mai riuscito neppure una volta a ridere come si deve, mai una volta che abbia vomitato. Io, che ho bevuto e sperimentato al mondo così tanto da non ricordare più cosa e in che ordine, sono il più sobrio di tutti a questo mondo; su me non fa lo stesso effetto che sugli altri, ecco tutto. 'Perché taci?' mi chiederà il Signore, in una vampa di fulmini blu. E io cosa gli risponderò? Niente, continuerò a tacere e tacere..."), Idem, Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., p. 131).

⁴⁵ Sull'identificazione di Venička con lo *jurodivyj*, il "folle in Cristo" della tradizione russa, è stato scritto molto; per le sue peculiarità e per i molteplici legami con la letteratura, questa figura è da sempre oggetto di un'ampia attenzione critica, e attualmente rappresenta uno dei filoni interpretativi più esplorati in relazione al poema, con studi e analisi dettagliate. Sull'argomento si vedano fra gli altri N. Ottovordemgentschenfelde, "Venedikt Erofeev: ein Jurodivyj und seine (Lebens)-Reise nach Petuški", Idem, *Jurodstvo: eine Studie zur Phänomenologie und Typologie des Narren in Cristo*, Frankfurt 2004, pp. 141-225 e la relativa bibliografia (pp. 309-336); L.E. Bennett, *The Synthesis of Holy Fool and Artist in Post-Revolutionary Russian Literature*, University of Virginia, Dep. of Slavic Languages and Literatures, UMI Dissertation Abstracts 2000; I. Sluzevskaja, "Poslednij jurodivyj", *Slovo-Word*, 1991, 10/11, pp. 88-92.

⁴⁶ A questo proposito, Orlando parla di "defunzionalizzazione primaria" e "rifunzionalizzazione secondaria" degli oggetti, visto che in molti casi nei testi letterari le cose inanimate diventano veicoli delle emozioni, dei ricordi e delle speranze dei personaggi. Per una serie di esempi si rimanda a F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino 1993.

⁴⁷ L. Carroll, *The Annotated Alice*, op. cit., p. 33.

narie che stravolgono i parametri della verosimiglianza. Dai guanti del coniglio bianco alle carte da gioco, dagli specchi deformanti alle mazze da croquet, gli oggetti del *Wonderland* sono dotati di una vita propria, costantemente in bilico fra la realtà e la fantasia; i confini che separano animato e inanimato si rivelano labili, e riflettono la continua osmosi fra concretezza e astrazione al centro del testo.

In *Moskva-Petuški* una funzione simile è rivestita dalla variopinta galleria di alcolici che accompagna il non-viaggio dell'io narrante, sino ad arrivare ai celebri cocktail "fai da te" dagli ingredienti grotteschi. Nel mondo paradossale del poema l'alcol acquista valenze positive e salvifiche, da consuetudine radicata nello squallore del quotidiano sovietico diventa una sostanza magica, un filtro incantato che dà a Venička la forza di alzarsi e andare avanti nel suo cammino:

Pomolites', angely, za menja. Da budet svetel moj put', da ne pretknus' o kamen', da uvižu gorod, po ktoromu stol'ko tomilsja. A poka – vy už prostite menja – poka prismotrite za moim čemodančikom, ja na desjat' minut otlučus'. Mne nužno vypit' kubanskoj, čtoby ne ugasit' poryva⁴⁸.

I nomi surreali degli intrugli e la presenza di alcuni *realia* tipici dell'epoca – fra cui la valigetta di Venička (*čemodančik*), l'acqua di colonia "Freschezza" (*Svežest'*) e i cioccolatini "Fiordaliso" (*Vasilek*)⁴⁹ – sembrano conferire pregnanza semiotica alla dimensione randagia e itinerante del protagonista. Nel grigiore esistenziale del periodo brežneviano, la sua capacità quasi infantile di meravigliarsi e di sognare proietta su questi umili oggetti un'aura affettiva che trasforma cosucce di poco conto in doni preziosi:

I kak chorošo, čto ja včera gostincev kupil, – ne echat' že v Petuški bez gostincev. V Petuški bez gostincev nikak nel'zja. Eto angely mne

napomnili o gostincach, potomu čto te, dlja kogo oni kupleny, sami napominajut angelov. Chorošo, čto kupil...⁵⁰.

A čemodančik tvoj, bože, gde tvoj čemodančik s gostincami?.. Dva stakana orechov dlja mal'čika, konfety Vasilek i pustaja posuda... Gde čemodančik? Kto i začem ego ukral – ved' tam že byli gostincy!⁵¹.

Nella parte conclusiva del poema l'esaurimento delle scorte di alcolici pare coincidere con il dissolvimento dello slancio spirituale; la nebbia e la febbre del delirio avvolgono sempre più i passi barcollanti dell'antieroe, esprimendo simbolicamente la confusione e la crisi di identità che lo porteranno verso la tragica fine del suo viaggio terreno⁵².

Come si è visto, dunque, nelle avventure di Alice la scrittura provoca continue sfasature con il reale, e dà la possibilità di proseguire il cammino nei territori ambigui della fantasia. Il *Wonderland*, infatti, è uno spazio labirintico a più livelli che, con la presenza ricorrente di specchi, rimanda alla scissione demoniaca, allo sdoppiamento e al pericolo latente della follia, il terrore per eccellenza nell'immaginario vittoriano. Dietro il velo della creazione artistica, il *wit* e i raffinati giochi di parole di Carroll contribuiscono a delineare un ritratto singolare e anomalo dell'epoca, sospeso fra la satira e l'evanescenza del sogno. Attraverso l'impalpabilità gogoliana delle figure di Erofeev, anche il testo di *Moskva-Petuški* appare pervaso da uno spirito al contempo burlesco e irriverente, capace di denunciare la brutalità del regime sovietico in tonalità pittoresche e surreali che sconfinano nel *nonsense*. Fra le righe del poema, il tema del viaggio come conoscenza di sé e scoperta di mondi altri si dilata a tutta la Russia: dal fitto gioco di citazioni e intarsi culturali affiora un profondo senso di nostalgia per i valori del passato cancellati dalla propaganda ideologica. Con le loro atmosfere ai limiti della razionalità,

⁴⁸ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 38 ("Pregate per me, angeli. Che il mio cammino sia luminoso, che non inciampi nella pietra, e veda la città per la quale tanto ho languito. Ma per il momento, abbiate pazienza, per il momento state attenti alla mia valigetta, perché io mi devo allontanare una decina di minuti. Devo bere vodka della Kuban' perché lo slancio non si spenga", Idem, *Tra Mosca e Petuški*, p. 37).

⁴⁹ Secondo le testimonianze, in quegli anni Erofeev portava realmente i "konfety Vasilek" al figliolletto Venedikt; Vlasov osserva che si trattava di un tipo di cioccolatini economici e molto popolari all'epoca (costavano 1 rublo e 40 copechi al chilo). Come si può vedere nella riproduzione proposta da Igor' Avdiev nel suo articolo, il nome derivava dall'immagine di un fiordaliso disegnata sull'involucro; sull'argomento si rimanda a E. Vlasov, "Bessmertnaja poema", op. cit., p. 503 e a I. Avdiev, "Kljukva v sachare", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1996, 21, p. 287.

⁵⁰ V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 20 ("E che ottima cosa che già ieri sera ho comprato i regali: non potevo certo andare a Petuški senza regali. Mi ci hanno fatto pensare gli angeli ai regali, perché le persone per le quali li ho comprati fanno loro stesse pensare a degli angeli. Davvero un'ottima cosa che li hai comprati..."), Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., pp. 14-15).

⁵¹ Ivi, p. 112 ("Ma la tua valigetta, Dio mio, dov'è la tua valigetta con i regali?... Due barattoli di noccioline per il bambino, i cioccolatini Fiordaliso e i vuoti delle bottiglie? Dov'è la valigetta?... Chi l'ha rubata, e perché? C'erano i regali..."), Idem, *Tra Mosca e Petuški*, op. cit., p. 129).

⁵² Sulle componenti esistenzialiste del poema si vedano anche le osservazioni di M. Martini, *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'Urss*, Milano 2002, pp. 75-84.

i paesaggi di parole evocati da Erofeev riecheggiano a tratti gli accostamenti incongrui di Edward Lear, in cui il paradosso innerva la struttura logica della frase. Nel fluire ininterrotto dei racconti di Venička la consapevolezza tragica dell'esistenza si intreccia allo stesso modo con le invenzioni e le battute taglienti, trasformando il percorso in un'autentica parabola della vita umana.