

# La strada ereditata. Dimka Denisov e Venička Erofeev

Michela Trainini

◇ eSamizdat 2007 (V) 3, pp. 171-187 ◇

**D**IMKA Denisov è il protagonista diciassettenne di *Zvezdnyj bilet* [Il biglietto stellato] di Vasilij Akse-  
nov (1932) che, insieme a tre suoi coetanei, intraprende all'inizio dell'estate del 1960 un viaggio che lo porta da Mosca a Tallinn. Nel bel mezzo della svolta epocale iniziata con l'avvio del processo di destalinizzazione e tradottasi in seguito nel clima di apertura che prende il nome di disgelo, la loro avventura si configura da principio come una sfida, spensierata e incosciente quanto basta, al mondo degli adulti, a regole che, se pur meno restrittive di qualche anno prima, sono state stabilite da altri, e forse proprio per questo fanno venire voglia di scappare. Niente di nuovo, quindi: una manifestazione tipica del conflitto generazionale, dell'insofferenza nei confronti delle strade già battute e dei modelli da seguire che aveva già spinto alla fuga schiere di adolescenti, reali e di carta, prima di loro. Tutto nuovo, invece, nella letteratura sovietica ufficiale, la quale si è da poco affrancata dalle norme asfissianti del canone realsocialista, che ha prodotto opere ben diverse da questo romanzo agile come il suo protagonista, pieno di colori vivaci e di suoni festosi come i cortili della capitale, tornati a vivere dopo il periodo buio e soffocante del terrore staliniano.

Venička, alter ego letterario dello scrittore Venedikt Erofeev (1938-1990), mito dell'*andergraund* culturale sovietico degli anni Settanta e Ottanta, è il celebre anti-eroe di *Moskva-Petuški* [Tra Mosca e Petuški]<sup>1</sup>, scritto nel 1969 ma pubblicato in patria solo vent'anni più tardi, e fino ad allora circolato sotto forma di dattiloscritto, relegato alla sfera del samizdat, della letteratura cui erano preclusi i canali di diffusione ufficiali. Seguì dunque da una cerchia di lettori ben più ristretta di quella che aveva "accompagnato" Dimka<sup>2</sup>, questo se-

condo viaggiatore parte, solo nove anni più tardi del suo connazionale e anche lui dalla capitale, per l'ultimo di una serie di viaggi a cadenza settimanale, quello che gli sarà fatale. Venička è diretto a Petuški, una squalida cittadina industriale<sup>3</sup> che nel suo delirio alcolico si trasfigura e diviene luogo di ogni delizia contrapposto al grigio mondo del Cremlino, regno dello spirito e unico rifugio per l'ispirato pellegrino alla ricerca di uno spazio dove sia possibile "simulare leggi e confini alternativi e sfuggire alle maglie dell'opprimente norma onnicomprensiva"<sup>4</sup>.

Molto è cambiato nei nove anni che separano le due partenze: a Chruščev è succeduto Brežnev, al vento nuovo del disgelo si è sostituita l'aria pesante e viziata del ristagno, contraddistinta da un marcato e inquietante odore di vecchio. Un'ideologia uniformante e conservatrice sembra aver completamente disarmato l'irruenza progressista degli anni post-staliniani. Le cupe ambientazioni di questo secondo viaggio sono lontanissime dall'atmosfera di festa che circondava l'"allegra brigata" del Baltico. Venička è un viaggiatore tragicamente solo, un ubriacone sorprendentemente colto, estremamente meditativo, sensibile fino alla patologia, che finisce schiacciato nella morsa dello spazio etico e culturale da cui disperatamente tentava di fuggire. Ha ben poco a che spartire con l'impetuoso, entusiastico Dimka: il suo passo lento e trascinato non somiglia affatto alla marcia dei giovani cavalieri della strada e ricorda semmai il ben più antico e tormentoso incedere della vittima sacrificale per antonomasia sulla via del Golgota.

Eppure da una lettura ravvicinata dei due romanzi può prendere corpo la sensazione che un filo colleghi i viaggi che ne sono l'oggetto: una sorta di meccanismo

<sup>1</sup> *Mosca sulla vodka* nella prima traduzione italiana di P. Zveteremich (Milano 1977), *Tra Mosca e Petuški* nella più recente di M. Caramitti (Roma 2003). Le citazioni del romanzo in russo sono tratte dall'edizione critica a cura di V. Vlasov, *Moskva-Petuški*, Moskva 2001.

<sup>2</sup> *Il biglietto stellato* era stato pubblicato per la prima volta su Junost', la rivista letteraria allora più diffusa in Unione sovietica. Il presente arti-

colo fa riferimento alla versione del romanzo contenuta nella raccolta V. Aksenov, *Apel'siny iz Morokko*, Moskva 2001.

<sup>3</sup> Allora Petuški, che si trova a un centinaio chilometri a est di Mosca, contava circa sessantamila abitanti.

<sup>4</sup> M. Caramitti, "Introduzione", *Schegge di Russia. Nuove avanguardie letterarie*, Roma 2002, p. 10.

ereditario in conseguenza del quale il secondo risulta essere la continuazione del primo. La costante aspirazione ad andare oltre, a cercare un campo d'azione più vasto di quello immediatamente disponibile, seguendo un percorso originale e autonomo, è patrimonio condiviso da entrambi. Il chiamarsi fuori da orizzonti diversi ma in qualche modo limitati e limitanti, l'allontanamento e la distorsione prospettica causati dalla dislocazione implicita nell'idea stessa del viaggio, conducono i due protagonisti a una esperienza dello spaesamento (dello straniamento, direbbero i formalisti) che si risolve in un fondamentale momento di crescita – più “emotiva” per l'adolescente Dimka, più profondamente “spirituale” per l'adulto Venička – e di liberazione dai pregiudizi legati alla stanzialità.

È del terreno d'incontro fra i due che ci si occuperà in questa sede, dello “spazio” in cui avviene il passaggio di testimone, della dimensione che ci consente di guardare a Venička come all'erede di Dimka, e di affermare che esiste una continuità fra i loro cammini. Certo, gli oggetti della presente indagine (e mi riferisco soprattutto a Erofeev) non sono nuovi alla letteratura specialistica, che li ha abbondantemente sviscerati. È tuttavia a partire dall'accostamento fra i due romanzi che il presente contributo si propone di elaborare una lettura quanto più possibile originale, affermando così la propria ragion d'essere. Anche la definizione di una supposta universalità della valenza ideale delle esperienze narrate vuole dare il proprio apporto in questo senso: pur nella consapevolezza della specificità culturale di due viaggi squisitamente sovietici, ci si propone qui di sconfinare dall'Urss del disgelo e del ristagno per parlare della “strada” come bene comune, di un viaggio che non inizia con Dimka né finisce con Venička, ma che si iscrive in un contesto assai vasto, potenzialmente in grado di coinvolgere non solo il lettore appassionato di letteratura russa o lo slavista.

### I. LA “VERTIGINE DELL'INFINITO”<sup>5</sup> E LA SFIDA DELLA “TEMPORALITÀ”

*Gli eroi mobili celano in sé la possibilità di distruggere una data classificazione e di affermarne una nuova, oppure rappresentano una strut-*

<sup>5</sup> Parafraza qui un'espressione di Rosario Assunto: “Questa presenza dell'infinito nel finito, questa qualità per la quale un finito diventa, nella finitezza sua, infinito, dà le vertigini, fa insorgere il panico”, R. Assunto, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo 1994, p. 216.

*tura non nella sua essenza invariante, ma attraverso una poliedrica variabilità.*

Jurij Lotman

*In quella che abbiamo descritta sommariamente come l'emozione del viandante [...] la temporaneità del vivente si solleva sopra la propria finitezza: assumendo in sé la temporalità – presenza del passato e futurità del presente. L'individuo, allora, nel suo costituirsi come singolarizzazione di questa universale temporalità [...] dimette la propria finitezza temporanea e accidentale, si investe della temporalità infinita; e proprio per questo prende coscienza della propria assolutezza come esistenza non nel tempo ma del tempo.*

Rosario Assunto

Di infinito si parla spesso nella tradizione letteraria russa: dalle *byline*<sup>6</sup> a Gogol', da Tolstoj a Pasternak, passando per *La steppa* čechoviana,

il paesaggio russo, la steppa in particolare come forma più poetica del *prostor*, porta a uno stato d'indipendenza del mondo esteriore in rapporto al sociale e allo psicologico<sup>7</sup>.

Queste parole di Nivat stabiliscono un legame – la cui percezione è immediata a livello intuitivo – fra la dimensione spazio-temporale dell'infinito e l'indipendenza o (per usare un termine ancora più efficace in vista del punto a cui si vuole pervenire) la libertà dell'individuo che la esperisce dai valori imposti, o comunque diffusi, nella situazione socio-culturale contingente. Proprio questa ricerca di infinito risulterà essere il punto di contatto fondamentale fra il viaggio di Dimka Denisov e quello di Venička Erofeev, e la ragione ultima della loro a-sovieticità intesa come rifiuto di fondo di qualsiasi rigidità dottrina. Caratteristica, questa, latente nel *Biglietto stellato*, scritto in un momento storico pervaso da istanze libertarie, in cui il potere politico è sentito, per la prima volta dopo tanto tempo, come un interlocutore, se non addirittura come un amico; palese, invece, in *Tra Mosca e Petuški*, prodotto di una fase in cui chiamarsi fuori da una cultura divenuta uniformante e oppressiva ideologia è condizione necessaria alla sopravvivenza spirituale.

<sup>6</sup> Le saghe popolari antiche russe.

<sup>7</sup> G. Nivat, *Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours*, Lousanne 1988, p. 168. Interessanti, riguardo al tema dell'influsso dello spazio sulla coscienza e, più in particolare, sugli effetti di vastità e indefinità dei confini geografici (dall'impero mongolo a quello zarista, fino a quello sovietico) sull'animo russo, anche i più recenti contributi V. Otrošenko, “Lo scrittore e lo spazio”, *Post-scripta. Incontri possibili e impossibili fra culture*, a cura di S. Albertazzi, G. Imposti, D. Possamai, Padova 2005, pp. 175-90; e M. Epstein, “Russo-Soviet Topoi”, *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space*, a cura di E. Dobrenko, E. Naiman, Seattle and London 2003, pp. 277-306.

Due saranno qui i punti di riferimento fondamentali: l'idea del viaggio come attività capace di generare una dimensione in cui esercitare la propria libertà e la teoria del paesaggio naturale e della città (di un certo tipo di città) come realizzazioni spaziali di un tempo che si oppone, per le sue caratteristiche, a quello che Rosario Assunto chiama "il tempo rettilineo della tecnologia", a quella "temporaneità" che si incarna nella moderna megalopoli senza memoria e senza attesa, la quale volta le spalle al paesaggio nella sua negazione dell'infinito<sup>8</sup>. Assunto riflette sulla città e sul paesaggio naturale extraurbano come dimensioni che "si sollevano dalla semplice spazialità ad una dimensione metaspaziale", come "due apparizioni paritetiche e complementari dell'infinito nel finito", contrapposte, in virtù della dimensione temporale inscritta dentro di sé, alla moderna megalopoli industriale e al suo tempo rettilineo senza ritorno. Con "città" si indicherà d'ora in poi quello spazio urbano, che il filosofo chiama "preindustriale", portatore di storia e armoniosamente integrato nello spazio naturale circostante, con il quale stabilisce un rapporto non di prevaricazione ma di complementarità<sup>9</sup>. Il termine "megalopoli" indicherà invece l'insediamento urbano come puro e semplice aggregato di funzioni, che nega l'infinito sotteso alle realizzazioni spaziali sia del ciclico e sempre ritornante tempo della natura, sia di quello della città, storico, e dunque irreversibile, ma riscattato dalla memoria.

La temporaneità intrinseca alla dimensione della megalopoli presuppone una cancellazione del passato e una continua rimozione del presente come conseguenza dell'inesorabile emergere del futuro<sup>10</sup>. Ciò ha importanti ripercussioni sulle persone che vivono tali spazi: esse vengono ridotte a mere funzioni, sono completamente disindividualizzate; i loro rapporti reciproci e il rapporto con l'ambiente circostante assumono un carattere puramente funzionale e quantitativo, regolato dai meccanismi della produzione, dell'uso e del consumo. Al contrario, la temporalità come storia della città (nel-

la cui immagine spaziale epoche successive diventano simultanee) e la temporalità come natura del paesaggio (con i suoi ciclici ritorni) "conservano e prolungano il passato nel presente, e nel presente anticipano il futuro"<sup>11</sup>. Attraverso due realizzazioni diverse e complementari della durata<sup>12</sup> nello spazio, la temporalità pone rimedio a quella negazione dell'infinito che i rapporti puramente quantitativi della megalopoli comportano. Ne consegue che

nella esperienza estetica di queste forme [...] l'accidentale della vita individuale prende coscienza di sé, e sollevandosi sopra la propria temporanea finitezza [...] si investe della temporalità infinita<sup>13</sup>.

Gli spunti che il discorso di Assunto offre sono innumerevoli. Il più significativo in vista degli obiettivi del presente lavoro è quello che riguarda le potenzialità di riscatto dagli angusti orizzonti di una cultura puramente quantitativa – fortemente limitante in termini non soltanto estetici ma anche conoscitivi ed etici – che il filosofo attribuisce alla contemplazione del paesaggio e della città come manifestazioni dell'infinito nel finito. Perché "l'influenza di un ambiente buono o cattivo può creare o turbare la pace dello spirito, che a sua volta deve influenzare la facoltà del giudizio, e in ultima analisi il progresso della civiltà"<sup>14</sup>. Vediamo in che senso ciò riguarda i due romanzi qui in esame, specificando che di paesaggio naturale ci si occuperà soprattutto a proposito di Dimka, mentre di città – una "città", come

<sup>11</sup> Ivi, p. 84.

<sup>12</sup> Nella sua analisi dei modi diversi in cui città e paesaggio costituiscono uno "spazio che è più che soltanto spazio", Assunto fa riferimento alla teoria bergsoniana del rapporto fra "estensione" e "simultaneità", differente, nei due casi, per la "diversità del modo come città e paesaggio rappresentano spazialmente, estensivamente, simultaneamente, la successione concepita alla maniera di Bergson [...]: *intensità* e non *estensione*, *qualità* e non *quantità*", Ivi, p. 66.

<sup>13</sup> Ivi, p. 92.

<sup>14</sup> Ivi, p. 519. Questa considerazione libera fra l'altro l'approccio estetico al paesaggio e alla progettazione urbanistica dall'accusa di essere un vezzo intellettualistico, e conduce a rivalutare la contemplazione come vera e propria *attività*, "un modo completo di vivere e non una interruzione della vita operosa allo scopo di recuperare le energie necessarie al lavoro e alla produzione", come occupazione in grado di suscitare quel "piacere che determina il destarsi e il perfezionarsi delle nostre capacità vitali della nostra tendenza a conservarci e a svilupparci". Sul tema della relazione uomo-ambiente (fra etica ed estetica) dall'età del mito antico alla moderna civiltà industriale si veda la lezione di Massimo Venturi Ferriolo per il master in Scienze e progettazione del paesaggio e dell'ambiente del 2004-05, *Etiche del paesaggio. Il progetto del mondo umano fra antico e moderno*, reperibile al link [www.filosofia.unibo.it/masterpaesaggio/Testi/lezione%20Ferriolo.doc](http://www.filosofia.unibo.it/masterpaesaggio/Testi/lezione%20Ferriolo.doc).

<sup>8</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 90. Sul rapporto fra paesaggio urbano ed extraurbano come incarnazioni di natura e storia si veda anche P. Capone, M. Venturi Ferriolo, *Paesaggi. Percorsi tra mito, natura e storia*, Milano 1999.

<sup>9</sup> Perché "la storia comincia nella natura così come la città nasce nel paesaggio", Ivi, p. 103.

<sup>10</sup> Assunto la chiama il "tempo della non-memoria e della non attesa", Ivi, p. 90.

vedremo, intesa in senso più astratto che concreto – si parlerà più in merito al viaggio di Venička.

Molte delle istanze conservatrici della politica culturale brežneviana rimandano a strategie già collaudate al tempo di Stalin e tendono a investire in maniera preponderante sia il pubblico che il privato dei cittadini sovietici, invadendo gli spazi entro i quali essi si realizzano, riplasmandoli e creandone di nuovi. I “parchi della cultura e del riposo”, concepiti in epoca staliniana, rientrano pienamente in quest’ottica di pianificazione e controllo. Fondamentali punti di aggregazione votati alla costruzione di un corpo collettivo efficiente e ideologizzato, sono al contempo modello e specchio della concezione finalistica con cui ci si accostava alla natura e si interveniva su di essa. Essi hanno molto poco a che vedere con il giardino come

realizzazione dell’idea di paesaggio assoluto, fine a se stesso, [...] trascendente rispetto alla quotidianità della vita, modello ideale di un primigenio paesaggio dell’assoluta felicità e di un paesaggio finale della felicità e dell’innocenza riconquistata<sup>15</sup>.

Non sono, insomma, una riproposizione dell’Eden perduto che risponde all’esigenza insita nell’essere umano di riconciliarsi con il proprio ambiente. Sembrano invece corrispondere pienamente alla denominazione “spazio verde”, attribuita a quelle aree naturali progettate dall’uomo all’interno delle città e aventi la funzione di “promuovere l’efficienza degli uomini produttori”<sup>16</sup>. Sono giardini-non-giardini che non si caratterizzano per quell’“autofinalizzata bellezza della natura”, che placa la nostalgia suscitata dal “ricordo che la nostra anima ha del giardino della felicità”<sup>17</sup>; l’emblematica incarnazione spaziale di tutta una “cultura a fondo scientifico aspirante a quella sicurezza che viene dall’assoluta programmazione del tempo in uno spazio tutto misurabile”<sup>18</sup>.

Il riposo, una delle finalità per le quali questi parchi sono concepiti, è consentito soltanto nei momenti preposti a questo scopo, ed è scandito da un ritmo frenetico di attività ricreative imposte dall’alto. “La massa doveva essere in costante movimento, alle sfilate come al par-

co”<sup>19</sup>: fermarsi non è permesso, tutto è accelerato per non perdere tempo; prima, in vista dell’obiettivo da raggiungere; poi, per mantenere le conquiste ormai ottenute. E per non lasciare spazio a quella temporalità che favorisce la presa di coscienza della propria condizione (compresi gli aspetti meno rassicuranti ma ineluttabili dell’esistenza, che il regime si adopera a coprire con la “lacca” scintillante e seducente della propaganda) e la conseguente indipendenza di giudizio negli individui che la sperimentano.

Qualsiasi approccio utilitaristico al paesaggio toglie di mezzo sia la grazia (il desiderio che gioisce di sé) che il sublime (la percezione della propria finitezza a contatto con l’infinito), in quanto entrambe queste emozioni richiedono indugio, immedesimazione, e tolgono spazio all’attività produttiva<sup>20</sup>. Proprio le pause, le soste, l’“indugio” appunto, sono di fondamentale importanza nei due viaggi analizzati: sia Dimka che Venička ne sentono il bisogno. Anche se per Dimka esse hanno più l’aspetto di una costrizione cui il personaggio deve arrendersi nonostante gli sforzi di andare avanti, mentre per Venička divengono pura necessità e consapevole modalità di contrapposizione al cronotopo dell’utilitaristica conquista di spazi per nuove mirabolanti imprese di eroi comunisti vecchio stampo.

Negli anni del ristagno, la visione finalistica della natura e il tipo di incalzante temporaneità della maniera di esperirla del periodo staliniano si riaffermano con particolare forza<sup>21</sup>, ma nemmeno gli anni del disgelo sono

<sup>19</sup> G.P. Piretto, *Il radioso avvenire: mitologie culturali sovietiche*, Torino 2001, p. 97.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 301-336.

<sup>21</sup> *Monumentalka* [monumentalismo] è il nome con cui sono passate alla storia “quelle forme di trionfalismo socio-artistico-architettonico che la Russia brežneviana partorì” (Ivi, p. 316) e di cui le letterarie apologie del viaggio per la “valorizzazione” (*osvoenie*) delle “terre vergini” scritte dall’allora Segretario generale del Pcus in persona sono un esempio lampante. I cataloghi per argomento delle biblioteche russe forniscono alla voce “viaggio” la segnatura di una quantità pressoché sterminata di opere dedicate alle numerose spedizioni di Brežnev in tutta l’Urss. Da nord a sud, da est a ovest, tutte invariate nella forma e nella sostanza; tutte celebrazioni delle ricchezze della terra russa, delle conquiste della grande Unione sovietica, e del fervido spirito comunista dei suoi abitanti. Il viaggio letterario, reale o fittizio, in quegli anni diviene l’ennesima variante della forma canonica del cammino di vita dell’eroe del lavoro, lungo il quale il lettore viene accompagnato per mano senza alcuna possibilità di deviare dal tracciato della strada maestra dell’ideologia. Agli antipodi di questo genere di approccio – quello di Venička, il quale non fa che deviare e invitare a deviare, proponendo la cultura come serbatoio di risorse per essere in grado di farlo.

<sup>15</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 402.

<sup>16</sup> Ivi, p. 409.

<sup>17</sup> *Il giardino: idea, natura, realtà*, a cura di M. Venturi Ferriolo e A. Tagliolini, Milano 1987, p. 17-18.

<sup>18</sup> Ivi, p. 249.

completamente alieni da questo genere di atteggiamento, da una visione meccanicistica della terra e dei suoi frutti come mero strumento di uso e consumo, e da un cronotopo accelerato che non lascia spazio alcuno alle soste e ai tentennamenti. Gli orizzonti si ampliano, è vero, ma quello che sta all'interno di essi resta, in primo luogo, oggetto di sfruttamento ai fini della produzione. I viaggi dei *turisty*, gli allegri dissodatori-colonizzatori degli anni fra i Cinquanta e i Sessanta, non si sono ancora liberati dell'eredità staliniana in materia di relazione con il territorio<sup>22</sup>. La corsa al dissodamento di terre lontane ai confini della grande Urss, scandita dai nuovi slogan della martellante campagna propagandistica per la coltivazione del granoturco<sup>23</sup>, rappresenta un'importante inversione di tendenza rispetto alla soffocante chiusura degli anni staliniani, nei quali tutte le strade portavano a Mosca e niente poteva sfuggire all'onnipresente centro gravitazionale (geografico, politico e culturale) dell'impero sovietico. Ma questo modo di intendere il viaggio e la natura che gli fa da sfondo è contraddistinto da uno spirito che, con tutta evidenza, richiama vecchie strategie di pianificazione e produzione, tipiche di un'ideologia costantemente proiettata verso un futuro di abbondanza, di "quantità". "Ritorna il mito della terra russa" dello "spazio aperto" e degli "orizzonti senza fine", ma la natura continua a essere vista in primo luogo come oggetto di bonifica, come strumento per soddisfare le necessità di un collettivo certo più libero, ma comunque costretto entro schemi ancora ideologicamente omologanti. Lo spazio geografico e culturale a disposizione del cittadino sovietico di quegli anni si è dunque notevolmente espanso, e ne è conseguita un'autonomia di pensiero inimmaginabile solo qualche anno

prima, ma i confini della libertà di movimento di ognuno continuano a essere tracciati secondo gli schemi di un'impostazione ideologica che lascia ancora poca iniziativa alla volontà del singolo intesa nel suo significato più autentico. Certo, il potere sembra disposto al dialogo, e per certi versi lo è; ma la differenza fra suggerire un'idea, o un comportamento, e imporla è sottile, soprattutto in un paese abituato agli assolutismi.

Il "finalismo interessato"<sup>24</sup>, e a tratti esasperato, nell'approccio alla natura è insomma uno dei "peccati" dell'epoca staliniana a cui la svolta chruščeviana non ha riparato ed è l'ennesima riproposizione di quel peccato (senza virgolette) che grava sulla testa dell'uomo fin "dall'origine dei tempi" e che rimanda al mito della cacciata dall'Eden nella sua componente universale, astorica, la quale testimonia di come il serpente

non parlò una volta sola *nel tempo*, ma sempre in noi stessi annidato, in modi diversi e trovando in noi un consenso or maggiore or minore, ci parla *nei tempi* e condiziona la vita dei singoli come la storia del mondo, del mondo sfigurando l'immagine<sup>25</sup>.

In questo senso, il peccato di Adamo ed Eva consisterebbe proprio nell'aver fatto un uso "consumistico" di ciò che era destinato alla contemplazione, e nell'aver trasformato in strumento di prassi ciò che era stato concepito per essere ammirato. Da ciò ha avuto origine quella dissociazione fra bellezza e utilità che attraverso successive evoluzioni, ha portato alla tragedia contemporanea della morte della natura<sup>26</sup>. In questo senso, il peccato originale è stato e continua a essere perpetrato, nella storia, da tutte quelle culture pragmatico-utilitaristiche volte a proclamare e a realizzare la "signoria dell'utile", che sostengono ideologie anche molto diverse fra loro ma che negano, tutte, il diritto alla contemplazione, in quanto essa conduce all'insidioso "vagheggiamento di una condizione edenica che deve

<sup>22</sup> La permanenza di elementi che sono con tutta evidenza "già visti" nell'iconografia del tempo lo testimonia: basti confrontare il giovane *turist*, che si sporge dal treno in corsa verso le nuove coltivazioni in un manifesto propagandistico del 1954 (G.P. Piretto, 1961. *Il Sessantotto a Mosca*, Bergamo 1998, p. 57) e l'operaio della scultura di Vera Muchina *Operaio e kolchoziana*, del 1936. Cambia nettamente l'espressione del viso (aperta e gioiosa nell'uno, severa e concentrata nell'altro), ma resta quel vento del futuro cui è impossibile sottrarsi, che scompiglia gli abiti e i capelli e che, sfidando la tenacia del campione dell'ideale comunista, chiama irresistibilmente all'azione.

<sup>23</sup> "Il *komsomol* invitava a partire mano nella mano per andare in Ucraina e in Siberia a coltivare il nuovo mito dell'economia chruščeviana: 'Kukuruzza' (il granoturco) [...]. Quella riguardante la 'kukuruzza' fu una campagna che dall'economia di pianificazione agricola si inserì prepotentemente nella vita quotidiana e influenzò la cultura dell'epoca, in particolare quella giovanile", Ivi, p. 55.

<sup>24</sup> Assunto contrappone a questo genere di "finalismo con la rappresentazione di uno scopo" il "finalismo disinteressato, senza la rappresentazione di uno scopo" (la terminologia proviene dalla *Critica del Giudizio* di Kant), che è tipico del fare degli artisti, e a cui si dovrebbe guardare nelle interazioni con l'ambiente circostante al fine di qualificare esteticamente i risultati del lavoro umano su di esso, R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., pp. 391-392.

<sup>25</sup> *Il giardino*, op. cit., p. 23.

<sup>26</sup> Interessante il discorso sul "disagio estetico" come segno premonitore di quello fisico, ovvero sulla complementarità del punto di vista estetico e di quello ecologico, che riscatta la speculazione filosofica sul bello in natura dall'accusa di essere un puro esercizio intellettualistico, R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., pp. 493-519.

essere dimenticata dall'uomo moderno"<sup>27</sup> perché toglie spazio alla produttività.

La varietà che caratterizzava il luogo ameno di memoria biblica non era meno importante della sua bellezza; ne era anzi una delle fonti primarie. Questa varietà che rifiuta la serializzazione è proprio la "diversità qualitativa" di cui parla Assunto. Ed è esattamente nel suo sottrarsi a facili riproduzioni e catalogazioni che finisce per essere essa stessa "esperienza dell'infinito", rifuggita da un'umanità che tende alla rassicurante ripetizione della molteplicità finita, che sta nella quantità, contro la vertigine dell'infinito che fa insorgere il panico:

Il rifiuto dell'infinito, la fuga al cospetto dell'infinito comporta la negazione del paesaggio, la sua riduzione a *spazio* misurabile: pura e semplice estensione quantitativa, il più possibile omogenea qualitativamente, in modo che la si possa utilizzare al massimo, e se ne possa accumulare quanta più possibile<sup>28</sup>.

Il perseguimento di una diversità puramente quantitativa, seriale, per sua stessa natura *finita*, riduce cose e persone a mere funzioni, a un'uguaglianza qualitativa che finisce per essere omologante, disindividualizzante, e per negare loro la libertà di essere diverse.

Torniamo ai nostri viaggi. Se dal discorso generico fatto sugli anni chruščeviani ci spostiamo al caso particolare di Dimka e al "suo" rapporto con lo spazio circostante, ci accorgiamo di come esso incarni alla perfezione la straordinaria, se pur breve e a tratti tormentata, confluenza fra le istanze di rinnovamento sociale, culturale e ideologico che caratterizza il periodo fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta in Urss. Quella tensione progressista, che ha trovato il suo naturale spazio d'azione nel complesso campo semantico sotteso alla parola *molodoj* (giovane, lo slogan per eccellenza di quegli anni), ci porta a riscontrare la consustanzialità di Dimka con il mondo fisico e ideale dal quale è originato e che costantemente appare sullo sfondo del suo viaggio. Gli spazi dove soffia un'incessante brezza marina, la ferrovia, richiamata fin dal titolo e tanto diversa dall'oscuro non-luogo attraversato da Venička, la "strada come obiettivo", da percorrere con un entusiasmo ricco di aspettative, sono la collocazione naturale delle avventure di questo moderno cavaliere, portabandiera di un'intera generazione e delle sue aspirazioni.

Tuttavia il suo cammino presenta alcune caratteristiche che lo rendono singolare, originale anche rispetto alle pur nuove avventure dei "paladini del granoturco". Fosse pure inconsciamente, Dimka si guarda bene dal rischio di attraversare il labile confine fra suggerimento e imposizione e lo fa, appunto, scegliendo una "strada diversa". Innanzi tutto, la sua meta non è la gettonata Siberia: "Tutti vanno a oriente, noi invece andiamo a occidente", dice. La direzione del viaggio non è quella convenzionale e poco convenzionali sono anche i rallentamenti e le pause che tolgono spazio all'azione e alla produttività: Dimka, è vero, li accetta malvolentieri, li rifugge pressoché costantemente, con un'insofferenza che ricorda, se pur da lontano, quel finalismo da piano quinquennale che era stato principale motore d'azione ideologico dell'Urss staliniana. Ma li rifugge perché lasciano spazio a pensieri ancora troppo penosi da affrontare: non siamo qui di fronte a una premeditata cancellazione della componente dolorosa dell'esistenza in nome di un ottimismo che tutto deve pervadere. Prova ne è il fatto che sullo sfondo traspare, assumendo un ruolo sempre più importante, l'inevitabile "lato oscuro" della varietà qualitativa di una vita vissuta nella sua completezza.

In questo percorso di emancipazione e di crescita, assume un'importanza fondamentale il contatto con la natura "infinita" e con le sue forze, scatenanti eventi dai risvolti imprevedibili. Se è vero che "nel fitto delle costruzioni intensive, [...] l'azzurro è vietato non meno del verde"<sup>29</sup> e che questa mancanza di cielo preclude la possibilità di un confronto a volte difficile ma indispensabile col mondo, ne consegue che l'esperienza del cielo del nord, tanto più quando la tempesta lo rivela in tutta la sua inquietante profondità, non è un semplice sfondo dell'azione ma, con la sua spazialità e la sua temporalità, interagisce con il personaggio e ne influenza la crescita emotiva e spirituale. Nel paesaggio tinto d'azzurro del monastero di Santa Brigida<sup>30</sup>, Dimka sperimenta uno stato di "grazia", di immedesimazione con la natura e di godimento nella contemplazione del proprio "sentimento vitale", fino ad allora sconosciuto: spariscono il

<sup>29</sup> Ivi, p. 186.

<sup>30</sup> Azzurro è il "tunnel" che la coccinella percorre per raggiungere il sole; azzurra è la cuffia di Galja (quasi un'aureola); azzurro è il cielo che sovrasta Dimka, disteso a galleggiare sull'acqua. V. Aksenov, *Apel'siny*, op. cit., p. 237.

<sup>27</sup> *Il giardino*, op. cit., p. 30.

<sup>28</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 215.

malessere e la nausea causati dall'ansia del cambiamento, Dimka non ha più paura di nulla, nemmeno dei propri sentimenti, e abbandona finalmente il suo atteggiamento arrogante e sfrontatamente distaccato nei confronti dell'unica donna del gruppo, di cui è da sempre innamorato. Sotto il cielo in tempesta, durante la battuta di pesca in alto mare (collocazione che aggiunge infinito all'infinito), l'adolescente-Dimka scopre poi quel sentimento "misto di pena e letizia", il sublime, che deriva dalla percezione della sofferenza del nostro essere finiti, unita alla coscienza della possibilità di esercitare il proprio dominio su di essa<sup>31</sup>, e compie il primo passo verso la maturità. Cosa che non era riuscito a fare nella metropoli moscovita, nello spazio organizzato della vita collettiva in cui, è vero, si era aperto un orizzonte di importanza capitale per ogni sviluppo successivo (il "rettangolo di cielo" di cui si vedrà in seguito), ma da cui era stato necessario partire, alla ricerca di quello che lì non era comunque possibile trovare.

Torniamo, per un'ultima osservazione relativa all'esperienza di Dimka, al ritmo del suo viaggio, e quindi al tempo che avvolge e informa gli spazi che attraversa. Il romanzo si chiude proprio su uno statico momento di inconclusa (e solitaria) riflessione, su una pausa, di fronte alla quale non c'è la retorica certezza che il futuro sarà felice: fermarsi lascia la porta aperta al dubbio e davanti a lui si prefigura uno spazio che non offre garanzie di riuscita. Il punto di domanda che chiude il romanzo e con esso la sosta, la stasi, da cui esso è scaturito, sono un'affermazione di indipendenza rispetto alla stessa atmosfera culturale che lo circonda e di cui è figlio. Non si tratta qui, è bene sottolinearlo, di una cosciente opposizione ideologica a qualcosa di imposto dall'alto: abbiamo già parlato della confluenza fra le istanze di rinnovamento culturale e politico-ideologico che caratterizza questo periodo, e non c'è qui alcun intento di smentire i progressi dell'epoca del disgelo. È però vero che, in un modo istintivo, forse acerbo (da adolescente, appunto), Dimka si chiama fuori dalla massa di un collettivo ancora proiettato verso un "radioso avvenire", che porta in sé il rischio di esiti già visti; che è molto poco convenzionale in questo suo accettarsi solo e, per un istante certo significativo, senza obiettivi comuni e senza finalità condivise e condivisibili a tutti i co-

sti. Lascia ai colonizzatori della Siberia quell'esasperata tensione al raggiungimento dell'obiettivo dal sapore di vecchia retorica, sopravvissuta anche nel rivoluzionario 1961, e proprio per questo incarna le migliori istanze innovatrici del suo tempo.

Sarà poi Venička a intraprendere un viaggio che rappresenta appieno la complessità dell'esistenza, con la sua consapevolezza adulta che fa definitivamente piazza pulita di quella laccatura scintillante, rivelatasi dura da eliminare, che cancella il brutto e mortifica il bello entro a schemi rigidi, prestabiliti e, soprattutto, uguali per tutti, disindividualizzanti. Con il suo viaggio al contempo voluto e obbligato, Venička segnerà il definitivo distacco dall'abbaglio che un'esasperata pianificazione, tanto più se subita senza alcuna possibilità di parteciparvi in modo propositivo, possa condurre a un progresso qualitativo delle condizioni materiali e spirituali dell'essere umano. Entrambi i protagonisti, insomma, cercano, l'uno inconsciamente e l'altro con un altissimo grado di consapevolezza, la medesima cosa: quell'infinito negato dalla "signoria dell'utile", dall'omologazione in vista del cieco perseguimento, senza dubbi e senza indugi, di un obiettivo comune. Entrambi sentono "l'esigenza di riportare l'infinito nell'ordine mondano della finitezza"<sup>32</sup>, per contrastare la degradazione dell'uomo che una sua riduzione a un livello meccanico inevitabilmente comporta. Per essere "liberi", in sostanza; al di là di qualsiasi retorica e nel vero senso della parola<sup>33</sup>.

Vivere spazi che rappresentano la temporalità infinita e sempre ritornante della natura è dunque un modo per emanciparsi dalla propria finitezza. Una tensione che accompagna l'uomo dalla cacciata dall'Eden in avanti e che nel viaggio di Venička è stimolata dalla continua riproposizione, nel ricordo, dell'immagine di Petuški come "luogo felice, ameno, posto ai margini della realtà, ai confini del mondo"<sup>34</sup>. Un vero e proprio paradiso ter-

<sup>32</sup> Ivi, p. 406.

<sup>33</sup> Assunto parla di "libertà dell'essere umano come fine a se stesso e in se stesso, nei confronti della meccanizzazione del mondo, dalla quale corriamo il rischio di essere degradati a rotelle di un ingranaggio soggetto alla più rigorosa e inesorabile causalità", Ivi, p. 353.

<sup>34</sup> *Il giardino*, op. cit., p. 55. Vale la pena di sottolineare, a proposito della natura periferica del paradiso terrestre in quanto tale, che Petuški (centro nevralgico dell'esistenza spirituale del protagonista) si trova proprio alla periferia di Mosca, indiscusso cuore dell'impero sovietico. Mentre il Cremlino, centro del centro, si caratterizza da principio come una presenza trascurabile (inverosimilmente, il vagabondo Venička sostiene di non averlo mai nemmeno visto). Ciò è sia conseguenza del paradossale

<sup>31</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., pp. 284-299.

restre dove è sempre primavera, un luogo popolato da ninfe (la donna amata), piante che non sfioriscono mai e uccelli che non smettono mai di cantare. Essa è però, e tale resterà, soltanto un'aspettativa, non lo spazio del viaggio di Venička. Se ci attenessimo all'ambientazione materiale del romanzo, dovremmo concludere che al "suo" infinito, questo secondo viandante, non perviene, che non riesce a liberarsi. È pur vero che esiste un altro tipo di temporalità, quella della città, nella quale l'irreversibilità del tempo storico è confermata dalla memoria delle epoche passate, che permangono grazie al progressivo stratificarsi degli interventi urbanistici e dei monumenti da esse prodotti. Però la Mosca di Venička non può assolvere a questa funzione perché è una città senza volto, un agglomerato di strade, vicoli, stazioni e androni senza alcun valore estetico positivo, privi di qualsiasi caratterizzazione che li colga nella loro singolarità di prodotto storico unico e originale nella propria relazione spaziale con uno specifico ambiente circostante, formatosi, modificandosi in continuazione, nel corso dei secoli. Un ambiente non soltanto ostile ma personalizzato, anonimo, stretto entro le maglie di un'ideologia uniformante che teme la diversità in quanto indice di libertà. "Un paesaggio [urbano] in cui non c'è grazia perché non c'è speranza, e non c'è sublimità perché natura e ragione sono ugualmente soppresse"<sup>35</sup>.

La situazione di questo "viandante" è estrema: nella realtà contingente il paesaggio non esiste, perché è stato cancellato dai giardini di Stalin e dal granoturco di Chruščev; e non esiste nemmeno la città nel senso di immagine spaziale della temporalità storica, già da tempo appiattita da un regime per cui la Storia era un tabù, una categoria da plasmare a seconda delle esigenze ideologiche. E allora Venička è costretto a cercare altrove lo spazio di cui ha bisogno per esercitare la propria libertà.

Mosca e Petuški non sono solo due città, ma prima di tutto i due estremi dell'infinito – che nella torbida palude del ristagno assume le fattezze dell'abisso – da sfidare per non rimanere invischiati. La loro importanza non sta nella componente materiale, in quello che sono nella realtà (la vera Petuški è quanto di più lontano da un paradiso terrestre si possa immaginare, così come l'amata assume le sembianze di una "donna" sprezzante e beffarda)<sup>36</sup>, ma nell'ideale contrapposizione dell'una – regno di tutti i mali – all'altra – incontaminato paradiso dove una vita felice è ancora possibile. Non sono tanto due luoghi fisici separati da una tratta ferroviaria, quanto due "regni", due universi concettuali separati da uno spazio ideale<sup>37</sup>, etico, quello della cultura bachtinianamente intesa:

Il continuo ricorso alle citazioni tipico del poema non ci permette di dimenticare che di fronte a noi non c'è la vita, ma un testo post-moderno, il cui spazio è infinito. Tutto in *Tra Mosca e Petuški* rimanda inevitabilmente a qualcosa, conduce altrove, rifugge l'univocità<sup>38</sup>.

Il transito di Venička è il transito del gioco intertestuale, di quella fittissima rete di citazioni implicite ed esplicite che, ben lungi dall'essere fini a se stesse, hanno la funzione di stabilire legami, di portare alla luce contrasti e contraddizioni, di generare uno straniamento che permetta di vedere tutto lo squallore circostante. Ma soprattutto di ampliare all'infinito gli orizzonti della semiosfera che circonda il personaggio, mentre quelli del mondo reale gli si chiudono progressivamente addosso fino a schiacciarlo. Non a caso la raffica di rimandi e citazioni si scatena proprio nella fase in cui Venička è fisicamente immobile, seduto su un treno che forse resta addirittura fermo per tutto il tempo. Il gioco post-moderno della citazione e la continua alternanza fra "alto" e "basso", cifra compositiva del romanzo, generano un "iperspazio" culturale che il viaggiatore sperimenta

gioco agli opposti che sta alla base del romanzo, sia forse conferma del fatto che, come rileva M. Epštejn, "at the very core of Russian culture, continually resided a will to isolate and expel its center into a certain opposition to itself, leaving itself ultimately and deeply provincial [...] not to appropriate the center but to live in painful alienation from it, in a neglected, detached condition", M. Epstein, "Russo Soviet Topoi", op. cit., p. 291.

<sup>35</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 40. Al di là delle considerazioni a venire sulla specificità del vissuto politico-ideologico di Venička, e in vista del discorso sull'universalità del significato dei due viaggi, va sottolineato che le parole di Assunto si riferiscono a una descrizione che, nel 1927, Joseph Roth fece di Hollywood e dintorni, spazio notoriamente situato all'altro capo geografico e ideologico del mondo negli anni in questione.

<sup>36</sup> "Eto devuška vovse ne devuška! Eta iskusitel'nica – ne devuška, a ballada lja bemol' mažor! Eta ženščina, eta ryžaja stervoza – ne ženščina, a volchvovanie", V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 44 ("Questa ragazza è tutto fuorché una ragazza! Questa tentatrice non è una ragazza, è una ballata in la bemolle maggiore! Questa donna, questa roscia carogna non è una donna ma un incantesimo!", Idem, *Tra Mosca*, op. cit., p. 44).

<sup>37</sup> Del resto Kuricyn fa notare come l'epico viaggio su strada ferrata di Venička sia una delle manifestazioni letterarie del fatto che "la ferrovia, in Russia, non è un modo per spostarsi. Essa viene vissuta come uno dei simboli mistici del paese", citato da I.S. Skoropanova, "Karta postmodernistskogo maršruta", Idem, *Russkaja postmodernistskaja literatura: "Moskva-Petuški Venedikta Erofeeva"*, Moskva 1999, p. 152.

<sup>38</sup> Ivi, p. 173.

proprio secondo la modalità descritta da Assunto: cogliendone contemporaneamente la grandezza estensiva e la molteplicità intensiva. Il che ha in sé, come abbiamo visto, un grande potenziale di rottura rispetto all'ordine costituito, imposto o proposto che sia.

La dimensione del viaggio di Venička non è dunque quella fisica – alla cui violenza né Venička né Venedikt Erofeev sono riusciti a sfuggire, né avrebbero potuto sfuggire per sempre – ma una dimensione più grande, che la comprende: lo “spazio generale” di cui parla Lotman<sup>39</sup>, ovvero lo spazio della cultura, che ingloba entro di sé quello geografico, fisico. È in questa realtà vasta e dalla temporalità illimitata, prodotta della sua mente bisognosa di infinito, che Venička si libera. Una realtà che sopperisce all’“acuta esigenza [dello scrittore russo] di conservare gli enormi spazi nell’immaginazione, nei pensieri, nei sentimenti e nella memoria”<sup>40</sup> nonostante la schiacciante limitatezza del campo d’azione a loro concesso dall’onnipresenza normativa del regime; una realtà che risponde perfettamente (questa volta sì) alla descrizione che della città fa Assunto:

Epoche ed eventi, istituzioni, e credenze, e costumi, e culture successive [...] diventano *simultanee* nell’immagine spaziale della città. L’esperienza del viandante, di ogni uomo in quanto viandante, conosce istanti nei quali, passando per certi luoghi di questa o quella città, egli vive insieme il presente ed il passato: istanti nei quali l’oggi con le sue cure e i suoi interessi e le sue attese – diciamo pure, con le sue angustie ed i suoi malumori; e anche con le sue eventuali letizie – è insieme sé stesso e un’età remota: quella delle costruzioni che ci attorniano, del tracciato che percorriamo<sup>41</sup>.

Anche se a Petuški Venička non ci arriverà, il suo percorso stabilisce un legame fra due universi apparentemente inaccostabili. Il “borbottio ubriaco” attraverso il quale la narrazione procede compie il miracolo: unificando ciò che altrimenti non potrebbe stare vicino, accorcia la distanza fra reale e ideale. Porta un po’ di Petuški fin sulla Piazza rossa, un po’ di cultura nell’universo dell’ideologia, e restituisce alla parola quella vita di cui era stata privata dall’uso meramente ideologico che di essa veniva fatto. Una gran vittoria per l’ubriacone

che il regime aveva completamente emarginato. È questa la luce in cui andremo a leggere il finale del romanzo: la parola “resuscitata” è anche parola che “restituisce la vita”. Venička verrà raggiunto e massacrato da quattro “loschi individui”, emissari di quel potere che ha provocato e sbeffeggiato con il suo viaggio, non per spirito di opposizione politica ma irrimediabilmente spinto dal senso di estraneità che provava rispetto a esso e alle sue manifestazioni. Massacrato, come una vittima sacrificale, ma non annientato: resterà abbastanza vivo da raccontare, da lasciare in eredità ai suoi lettori un prezioso strumento di indagine del reale.

Le differenze fra l’universo esperienziale (geografico e culturale) di Dimka Denisov, con i suoi primi dolori e la tempesta del passaggio alla vita adulta, e quello di Venička, totalmente e inesorabilmente preso nel turbine del proprio tragico isolamento, sono troppe e troppo grandi per essere riassunte in un solo contributo, che per di più si propone di rintracciare le somiglianze nascoste in mezzo alle innumerevoli, macroscopiche divergenze tra l’uno e l’altro.

Fra le caratteristiche comuni ai due romanzi, significativa è senz’altro quella che entrambi si concludono su un finale che “interroga”.

In chiusura del *Biglietto stellato* Dimka è seduto sulla finestra della stanza del fratello maggiore, morto qualche giorno prima in un incidente aereo. Al terzo piano del palazzone alla periferia di Mosca nel quale abitava insieme alla sua famiglia (la Barcellona), medita sul significato di quanto è accaduto negli ultimi mesi, sul suo viaggio, sul rapporto con il fratello maggiore, il brillante “bravo ragazzo” che uscendo tragicamente di scena gli ha portato via il termine di paragone in opposizione al quale ha sempre fatto le proprie scelte. “Un biglietto, ma per dove?”, si domanda guardando il rettangolo di cielo che si è ritagliato un proprio spazio fra i palazzi del centro e che ai suoi occhi appare come un biglietto ferroviario “perforato da un punzone di stelle”. Solo ora, nell’incertezza rispetto al futuro e nell’accettazione di tale incertezza, Dimka sembra scorgere la direzione che non aveva mai saputo trovare quando tutto appariva chiaro. Era partito, ribelle e insofferente, per raggiungere una meta ambiziosa, per liberarsi dagli spazi angusti della vita di tutti i giorni, definiti dal cemento della capitale e dalle aspettative dei suoi familiari.

<sup>39</sup> Ju. Lotman, *Tipologia della cultura*, Milano 1975, p. 192.

<sup>40</sup> V. Otrošenko, “Lo scrittore”, op. cit., p. 181. Del medesimo bisogno di vastità e di spazi “altri” che ne compensino la momentanea assenza sembra parlare Epstein quando dice della tendenza escatologica della coscienza russa, “a strange mixture of geography and eschatology that leads toward the topoi of an otherworldly realm”, M. Epstein, *Russo-Soviet Topoi*, op. cit., p. 277.

<sup>41</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 67.

Ritornato al punto di partenza gli è improvvisamente chiaro che il senso non sta tanto nel “trovare”, quanto nel “cercare”, e che l’infinito non è oggetto di conquista ma se mai spazio in cui perdersi per ritrovarsi. Che la realtà non è bianca o nera: forse persino il fratello maggiore, così apparentemente inquadrato, ligio, laborioso, aveva trovato quel biglietto, ne era stato ispirato e glielo lasciava ora in eredità (il lettore sa che è davvero così). Che essere adulto – “essere uomo” come usava dire l’argonauta-Dimka – non significa avere una risposta a tutte le domande, ma sapere convivere anche col dubbio e con il dolore, e saperli trasformare in strumenti di una mai conclusa maturazione. Nessun romanzo di formazione d’epoca realsocialista avrebbe mai potuto terminare con un punto di domanda: *Il biglietto stellato* è, anche in questo senso, figlio della sua epoca.

Se per Dimka l’“interrogazione sul senso” arriva sul finire del romanzo, per Venička la tensione verso il significato profondo delle cose è costante, come costante è la presenza del dolore. Il suo viaggio è “sempre” tempesta e l’incertezza che ne deriva non sembra essere dimensione portatrice di possibilità, ma spazio culturale grottesco e asfissiante in cui il movimento è costretto a richiudersi su se stesso. La saggezza di Venička è quella amara di chi ha visto come anche la più esaltante delle aspettative possa avere un desolato e inatteso epilogo. Eppure anche il “suo finale” è aperto e lascia lo spazio di credere che forse anche lui si sia guadagnato quella libertà a cui aspirava.

Siamo a Mosca e Venička, di ritorno dal suo viaggio senza essere giunto a destinazione, vaga con lo sguardo di casa in casa e di androne in androne, tremando dal freddo e per l’eccessiva quantità di alcol ingerito. A questo punto li vede arrivare: i “quattro individui” che riconosce subito, gli ennesimi emissari del potere, quelli a cui non potrà sfuggire. Sono l’incarnazione degli eroi del marxismo-leninismo, Marx, Engels, Lenin e Stalin, “immanicabile attributo visivo dei giornali, delle riviste, dei manifesti propagandistici e degli striscioni fino alla fine degli anni Cinquanta”<sup>42</sup>. Inizialmente tenta l’impossibile impresa di ragionare con loro, vuole spiegare che non ha fatto nulla di male: “Prosto echal [...] i ne doechal” [“È solo che sono partito, ma non sono arriva-

to”]. Proprio in questo consiste il suo peccato mortale, tale soprattutto agli occhi del quarto, il quale “byl pochož...”<sup>43</sup>, “assomigliava...” a Stalin, all’ideatore dei piani quinquennali da realizzare in quattro anni, il monarca assoluto nel cui regno nessuno poteva permettersi non solo di non “raggiungere” ma di non “superare” le gloriose mete del comunismo. Crolla proprio sotto le mura del Cremlino, e viene raggiunto per la prima scarica di botte. Inizia il massacro. Però lì, Venička, non poteva morire: sotto le mura del Cremlino sono sepolti un gran numero di leader comunisti e di eroi di guerra e del lavoro. Non è certo il posto per lui. Con un ultimo sforzo, si rialza e fugge verso l’ultima tappa del suo viaggio, quel medesimo androne ignoto da cui era partito, non si sa bene quando, e che ora rimanda fatalmente all’idea di una tomba. Viene di nuovo raggiunto – del resto era stato avvisato: a loro non si sfugge, men che meno qui. I quattro lo immobilizzano sul pavimento in una posizione che richiama quella di Cristo in croce. Gli angeli, suoi beffardi interlocutori in più di un momento critico, ricompaiono e assistono divertiti alla scena. Venička è completamente solo quando uno dei suoi aguzzini, “quello con il profilo più feroce e più classico”, gli pianta una lesina in gola:

Ja ne znal, čto est’ na svete takaja bol’, ja skrjučilsja ot muki [...], i s tech por ja ne prichodil v soznanie, i nikogda ne pridu<sup>44</sup>.

Un finale solo apparentemente conclusivo, che pone in realtà l’ennesimo enigma interpretativo del romanzo e, in questo senso, “interroga”. Se Venička è morto, allora com’è possibile che ci abbia raccontato il proprio viaggio (e il proprio assassinio) in prima persona? Del resto, non si dichiara esplicitamente che la ferita alla gola sia stata mortale: “perdere conoscenza” non significa necessariamente “morire”. Quel “nikogda ne pridu” [ne più la riprenderò], preso separatamente dalla parola “soznanie” [conoscenza] andrebbe tradotto come “ne mai arriverò”. Né mai riprenderò conoscenza, dunque, o né mai arriverò laddove a tutti è imposto di arrivare? Un’interpretazione, la seconda, che suona convincente soprattutto se questo finale lo immaginiamo pronunciato non come il lamento dell’annientato, ma con

<sup>43</sup> Ivi, pp. 115, 116 (Idem, *Tra Mosca*, op. cit., pp. 133, 134).

<sup>44</sup> V. Erofeev, *Moskva*, op. cit., p. 119 (“Non sapevo che esistesse al mondo un tale dolore, mi sono abbarbicato per la sofferenza, [...] e da quel momento non ho più ripreso conoscenza, né mai la riprenderò”, Idem, *Tra Mosca*, op. cit., p. 138).

<sup>42</sup> Cito da una nota di A. Vlasov a *Moskva-Petuški*, V. Erofeev, *Moskva-Petuški*, op. cit., p. 544, nota 45-11.

il tono dignitoso, magari fiero, di chi ha detto la sua nonostante tutto.

Eccoci nuovamente al rifiuto di fare parte del sistema, di arrivare alla meta. Se *Il biglietto stellato* si concludeva con il segno grafico del punto di domanda, *Tra Mosca e Petuški* ci lascia con un enigma meno esplicito eppure di importanza fondamentale: sono riusciti i quattro individui a “finire” il protagonista? E se anche così fosse, la sua morte è da vedersi come una totale sconfitta? La risposta, in barba alle apparenze, potrebbe anche essere no: Venička, così come già Dimka e nonostante le circostanze gli siano di gran lunga più sfavorevoli, si sottrae all’angustia e allo squallore della realtà tutta intorno e si conquista la sua fetta d’“infinito”. Forse proprio a questa vittoria mascherata da disfatta si riferisce Sergej Čuprinin quando scrive:

Nella riabilitazione dell’essere umano sta una delle principali lezioni etiche di *Tra Mosca e Petuški* e uno dei segni della devozione di Venedikt Erofeev alla fondamentale – umanistica e umanizzante – tradizione della letteratura russa<sup>45</sup>.

Della medesima “lezione etica” si parla nella conclusione di un altro moderno viaggio letterario, “temerario”<sup>46</sup> anch’esso sia nella forma che nella sostanza, che può senz’altro aiutarci a tracciare un quadro vivido di quella forte valenza ideale tenuta in serbo nelle pagine dei due romanzi, ovvero dei punti di contatto fra i loro protagonisti che si è andati cercando:

L’inferno dei viventi non è qualcosa che sarà: se ce n’è uno, è quello che è già qui, l’inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l’inferno e farne parte fino a non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere che cosa, in mezzo a quell’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio<sup>47</sup>.

Né Dimka né Venička acconsentono a fare parte, “fino a non vederlo più”, dell’“inferno dei viventi” che Calvino sollecita ad affrontare, senza alcun fervore profetico ma con la consueta, pacata incisività, in chiusura delle *Città invisibili*.

Viaggio e letteratura sono dunque due forme di movimento che non soltanto portano iscritta dentro di sé una forte valenza conoscitiva, ma offrono anche l’opportunità di emanciparsi, di rendersi indipendenti e liberi da imposizioni culturali e ideologiche. Il viaggio è un “surrogato della rivoluzione”, scrive Leed<sup>48</sup>. Di una rivoluzione costruttiva e portatrice di una idealità salda e coraggiosa, perché nell’offrire all’uomo l’opportunità di “sovrastare al tempo pur restando nel tempo”<sup>49</sup>, lo conduce, è vero, alla consapevolezza dell’“inferno” che è dentro e fuori di lui, ma genera al contempo una dimensione che gli consente di far durare, di dare spazio a “ciò che inferno non è”.

“Shakespeare era terribilmente pessimista, ma come molti pessimisti era anche un idealista. Solo gli ottimisti sono incapaci di capire cosa significhi amare un ideale”, diceva Orson Welles in un’intervista con André Bazin<sup>50</sup>. Ecco forse cosa intendiamo affermando che la mancanza di certezze di Dimka e il tragico disorientamento di Venička sono manifestazioni di una tensione ideale che manca all’ottimismo di chi a un ideale si affida senza prendersi cura di sondarlo. Dimka e Venička cercano e rincorrono il loro ideale. Per questo lo amano come si può amare soltanto una cosa agognata e mai raggiunta; e per questo il loro messaggio di libertà, in mezzo a tanta retorica, è così “vero”.

La “sfida estetica dell’infinito contro la finitezza”<sup>51</sup> è dunque sfida di libertà, sfida estetica ma non soltanto estetica, dell’individualità contro l’omologazione, dell’imprevisto contro la rassicurante ripetizione di schemi già noti, della finitezza aperta di universi esperienziali altri contro la finitezza chiusa degli spazi di regime. E l’aspirazione a essere “diversi”, alla “diversità qualitativa che non autorizza alcuna serializzazione”, di entrambi

<sup>48</sup> In quanto esperienza del cambiamento che porta ad una “trasformazione non solo dell’individuo, ma anche delle identità collettive”, E.J. Leed, *La mente del viaggiatore*, Bologna 1992, p. 259.

<sup>49</sup> Il riferimento è alla teoria platonica dell’istante: “Quell’istante, che più o meno consapevolmente abbraccia in sé ogni nostra esperienza estetica della città, è dunque l’istante per eccellenza: quello di cui nel *Parmenide* di Platone si legge che sta fra la quiete ed il moto, è nel tempo e non è nel tempo. Senza volerci addentrare in una interpretazione della teoria platonica dell’istante [...] dobbiamo pur dire che ogni metafisica del tempo [...] si configura necessariamente come un commento, uno sviluppo, comunque un tentativo di recupero, della concezione platonica, in quanto interpretava l’esigenza, perenne nell’uomo, di sovrastare al tempo pur restando nel tempo”, R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 71.

<sup>50</sup> A. Bazin, *Orson Welles*, Vicenza 2000, p. 133.

<sup>51</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 207.

<sup>45</sup> Citato in I.S. Skoropanova, “Karta”, op. cit., p. 147.

<sup>46</sup> È Schiavoni a parlare di forme “sfrontate e temerarie” del viaggiare e del narrare [...] capaci di sfidare sia la minaccia del declino che la società stessa che lo causa, [e che] devono contare su individui non meno “temerari e sfrontati”, G. Schiavoni, “Il narratore e il suo allontanarsi: di alcuni viaggi in Walter Benjamin”, *Fine dei viaggi: spazio e tempo nella narrazione moderna*, *L’Asino d’oro*, 1990 (I), 1, pp. 64-71.

<sup>47</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino 1972, p. 170.

i protagonisti si contrappone a qualsiasi tendenza all'appiattimento<sup>52</sup>. La loro è la vittoria dell'eroe individualista in senso buono, che sconfigge sia la morte della natura e della storia (nella città e nel paesaggio dell'ideologia sovietica), sia quella conseguente dell'arte e della cultura (nel deserto degli ultimi anni del canone realsocialista e poi della *monumentalka* brežneviana), offrendo un'alternativa alla scelta del realismo socialista di "far dimenticare il fascino dell'eroe e dell'eroina individualista" attraverso un "azzeramento della dimensione emotiva [del personaggio che] sfiora il ridicolo"<sup>53</sup>.

Con i loro viaggi Dimka e Venička affrontano – e a modo loro sconfiggono – una minaccia che incombe sull'uomo non solo nelle società di stampo collettivistico, pervase da un "ottimismo giacobinamente egualitario"<sup>54</sup> e votate all'eliminazione della diversità qualitativa per raggiungere un'assoluta uguaglianza quantitativa, ma anche in quelle di stampo liberistico in cui "individualismo" è pretesto e giustificazione dell'incondizionato perseguimento di egoismi che contrappongono un soggetto a un altro, anziché volontà di preservare l'unicità di ogni esperienza di vita. In questa prospettiva non è difficile intravedere l'universalità dei due personaggi e della loro tensione verso l'infinito: gli ambienti fisici e culturali vissuti da entrambi sono altamente specifici, ma superate le inevitabili difficoltà di interazione del lettore impreparato a cogliere la specificità delle semiosfere nelle quali sono immersi Dimka e, tanto più, Venička, due prodotti squisitamente sovietici divengono coinvolgente strumento di confronto per qualsiasi lettore-viaggiatore contemporaneo.

## II. IL VISSUTO DEL VIANDANTE. FRA RICORDO, ASPETTATIVA E PERDITA

*Se ora sento di essere arrivato a una svolta nella vita, non è per ciò che ho guadagnato, ma per ciò che ho perduto. Sento in me una forza profonda, intensa, che mi permetterà di vivere come volevo.*

Albert Camus

Una volta verificato che esiste un patrimonio comune ai due viaggi è arrivato il momento di definire con quali modalità avvenga il "passaggio di testimone" fra Dimka

e Venička. Per farlo può essere utile osservare i loro cammini da una prospettiva "ravvicinata", che li colga nel loro essere la rappresentazione di due fasi successive, e in un certo senso complementari, di un medesimo cammino di vita. Figurarsi, insomma, quella temporalità a cui entrambi pervengono (che "conserva e prolunga il passato nel presente, e nel presente anticipa il futuro"<sup>55</sup> sconfiggendo "il tempo della non-memoria e della non-attesa"<sup>56</sup>) come temporalità della vita individuale, legata alla persona e alla sua storia, alla sua "crescita".

La vicenda di questi due singoli individui riassume per certi versi il cammino dell'umanità il quale, a sua volta, si riflette nel percorso della letteratura di viaggio verso la modernità. Strada facendo, essa ha infatti dato vita a eroi sempre più "frammentari e isolati"<sup>57</sup>: dall'antico Ulisse al moderno Kurz, dall'epos al romanzo, attraverso un processo di graduale "perdita di centro" che ha richiesto secoli e che ha attraversato fasi alterne, con ritorni e anticipazioni, di progressiva uscita dall'ingenuità verso la saggezza nuova di forme temerarie del viaggiare e del narrare, costrette ad affrontare l'abisso per sopravvivere<sup>58</sup>, sintatizzato dai due cammini qui considerati, se accostati e visti nel loro essere l'uno la continuazione dell'altro.

L'illusione che tutto sia riconducibile a un disegno chiaro e ordinato porta l'adolescente Dimka alla volontà di agire adesso, di viaggiare adesso. Crede di sapere molto, ma non sa nulla: questa è assieme la sua forza – perché se si nascesse disillusi la scintilla che accende il motore non scoccherebbe mai – e la sua debolezza – perché prima o dopo arriverà il difficile confronto con la realtà, che è molto più complessa di qualsiasi progetto definito a priori. Nel momento in cui il velo si scosta, nel momento in cui capisce, arriva la tempesta dell'ingresso nell'età adulta: tutto crolla, il confronto con il mondo diventa più faticoso; il viaggio diviene esperienza inevitabile, "fatale" conseguenza di un rapporto più tormentato ma più veritiero con la realtà circostante e con la propria interiorità. Una parte dell'"avventura" se

<sup>55</sup> Ivi, p. 84.

<sup>56</sup> Ivi, pag. 90.

<sup>57</sup> F. Marengo, "Il narratore a una svolta: Joseph Conrad, 1898-1902", *Fine dei viaggi: spazio e tempo nella narrazione moderna*, L'Asino d'oro, 1990 (I), 1, pp. 50-63.

<sup>58</sup> G. Schiavoni, "Il narratore e il suo allontanarsi: di alcuni viaggi in Walter Benjamin", Ivi, p. 71.

<sup>52</sup> Per questo conta il "modo" in cui Venička usa le sue fonti, non tanto la quantità di riferimenti; per questo è così importante che il viaggio di Dimka e compagni sia "diverso" da quello dei *turisty*.

<sup>53</sup> J. Brooks, "Il romanzo popolare in Russia", *Il romanzo, II. Le forme*, a cura di F. Moretti, Torino 2001, p. 467.

<sup>54</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 201.

ne va, aumenta il potenziale conoscitivo del viaggiare. Se giunto a questo punto il viaggiatore prosegue con la sua sfida alle leggi e agli usi dell'universo che lo circonda (e che fa parte di lui) allora il cammino si fa tanto più arduo: diventa sfida nel vero senso della parola, perché egli decide consapevolmente di deviare, avendoli ormai conosciuti, da quegli usi e da quelle leggi, per crearsi uno spazio di autentica libertà. La forza che serve per affrontare questa tappa del viaggio non è più quella transitoria dell'acerba determinazione adolescenziale, ma quella ben più stabile e duratura della consapevolezza adulta. I contorni delle cose sfumano ma, proprio per questo, l'immagine della realtà che ne risulta è più autentica: le certezze sono crollate, ma la vera conoscenza ne ha tratto beneficio, e grazie a questo, il confronto con le istanze che determinano il corso degli eventi è, se non ad armi pari, meno squilibrato.

La sete di viaggiare, che è figlia della sete di conoscere, trova il suo primo nutrimento nell'immatura ma propulsiva energia vitale dell'adolescente che vuole conquistare il mondo (l'infinito) e continua poi a vivere nel proficuo disorientamento dell'adulto. L'anello di congiunzione fra i due momenti è probabilmente proprio quell'inquietudine di fondo, quel rifiuto di accettare il confino entro le quattro pareti domestiche o entro una dimensione intellettuale delimitata da "quattro nozioni" acriticamente apprese, imposte o proposte che siano.

La strada è aperta da un adolescente. La fase dell'irruenza precede quella della riflessione, ma continua a vivere in essa, anche se sotto una forma diversa: l'"ardire" di Venička, caparbio sebbene tutt'altro che entusiastico:

Syzmal'sta počti ot molodych nogtej, ljubimym slovom moim bylo "derzanie". I – bog svidetel' – kak ja derzal! Esli by vy tak derznete – vas chvatit kondraška ili paralič. Ili daže net, esli by vy derzali tak, kak ja v vaši gody derzal, vy by v odno prekrasnoe utro vzjali da i ne prosnulis'. A ja – prosypalsja, každoe utro počti prosypalsja – i snova načinal derzat'.<sup>59</sup>

L'adolescente e l'adulto, insieme, danno coraggiosamente vita a una dimensione capace di abbattere le ri-

gide barriere spazio temporali imposte dalla stanzialità: la dimensione del viaggio.

Dell'ardimento (*daring*) del viaggiatore, del *wanderrer*, parla anche Epštejn, sottolineando peraltro come la combinazione di nostalgia (*longing*) e audacia generi atti eroici.

Nearly every exploit of this sweeping boldness consists in pushing back the "inhibiting" (*stesniaiushchie*) boundaries; the goal is not to fill them, but to replenish their broadening emptiness, from which no one, least of all those same *bogatyr's* can be saved<sup>60</sup>.

È ora interessante ritornare a osservare la questione da una prospettiva meno personalistica, a vedere Dimka e Venička come i protagonisti di due fasi cruciali nella travagliata storia dell'Urss.

La destalinizzazione condanna una parte della storia del paese, senza per questo mettere in discussione la validità del sistema, e proprio per questo – pur nella sua indubbia ambivalenza di operazione ideologica sospesa fra cambiamento e permanenza del vecchio – apre le porte a una relazione con il passato per molti versi inedita nella Russia sovietica. Ne deriva un rapporto più flessibile con la dimensione del ricordo: rievocando il passato, non si è più costretti a sopporre l'esistenza di un netto spartiacque fra il bene e il male (la Rivoluzione d'ottobre) e quindi ad affrontare la conseguente scelta obbligata fra celebrazione incondizionata e opposizione assoluta a ciò che è stato<sup>61</sup>. Al contempo, si inaugura uno spazio di libertà che è anche possibilità di pensare a un futuro diverso (magari meno "radioso" ma certo più autentico) da quello prospettato e illusoriamente realizzato dalla propaganda degli anni staliniani. È vero che il fermento dura poco: nel 1964 Chruščev viene spodestato<sup>62</sup>, e la repressione armata della svolta inaugurata dalla Primavera di Praga nel 1968 segna

<sup>60</sup> M. Epstein, "Russo-Soviet Topoi", op. cit., pp. 287-88. Suggestivo l'accostamento, sulla base di una comune etimologia, fra *toska* [nostalgia, semplificando un concetto forse più complesso e fondamentale nella cultura russa] e *toščij* [emaciato], a suggerire un legame fra vuoto generato dalla distanza e vuoto fisico, fra la fatica del viaggio e il dolore spirituale che ne deriva, Ivi, p. 284.

<sup>61</sup> Si sta parlando qui di una scelta che ancora voglia trovare un posto dentro la storia della Russia sovietica, non della dissidenza politica vera e propria, che aveva già da tempo deciso quale fosse il suo giudizio sulla sua storia.

<sup>62</sup> Del resto, la fiacchezza delle istanze di rinnovamento, politico ma soprattutto culturale, di cui questo personaggio è divenuto simbolo si era già rivelata negli anni precedenti (si vedano G.W. Breslauer, *Khrushchev and Brezhnev as Leaders: Building Authority in Soviet Politics*, Berkley 1982, e G.P. Piretto, *Il radioso avvenire*, op. cit.).

<sup>59</sup> V. Erofeev, *Moskva*, op. cit., p. 50 ("Da piccolissimo, quasi dalla culla, la mia parola preferita è stata 'osare'. E Dio è testimone di quant'è che ho osato! Se oserete voi a quel modo, vi prenderà un colpo o una paralisi. O anzi, no: se voi osaste come ho osato io alla vostra età, un bel mattino vi capiterebbe di non svegliarvi. E io mi svegliavo, quasi ogni mattino mi svegliavo, e di nuovo ricominciavo a osare", Idem, *Tra Mosca*, op. cit., p. 51).

la conclusione definitiva del periodo di apertura. Resta però il fatto che ragionare correttamente sulle successive fasi della storia dell'Unione sovietica fino alla sua caduta, e in conseguenza della Russia dei nostri giorni, è impossibile senza tenere in considerazione questa fase determinante, questo momento in cui alla cultura è stato concesso di respirare all'aperto, anche se soltanto per qualche breve istante. Tanto impossibile, per ritornare al parallelo fra individuale e collettivo, quanto capire gli sviluppi di una vita adulta senza avere presente il passato dell'infanzia e dell'adolescenza che stanno alle sue spalle.

Nonostante le significative divergenze fra le diverse interpretazioni del significato politico e sociale del disgelo chruščeviano è forse possibile concordare sull'idea di un ritorno dello spazio del ricordo (della "memoria") e di quello dell'aspettativa (dell'"attesa") nella semiosfera del cittadino sovietico. Quanto ancora sopravviveva del bisogno di ricordare (nonostante la programmatica cancellazione dei pezzi scomodi) e della speranza in un futuro migliore (e reale, al contrario del futuro fattosi presente della propaganda) trasse nuovo vigore dalla boccata d'aria che si poté respirare negli anni a cavallo fra i Cinquanta e i Sessanta. E questo ebbe indubbiamente un suo ruolo nella sopravvivenza in apnea cui la cultura sovietica fu costretta negli anni successivi, fin quasi alla caduta dell'Urss.

Riprendiamo a questo punto, riferendolo ai due viaggi in questione, un discorso già affrontato parlando della città come spazio in cui convivono passato, presente e futuro: l'importanza della memoria e dell'attesa come facoltà generatrici di temporalità.

Nel viaggio di Dimka è l'aspettativa, l'attesa di un'avventura esaltante, che spinge inizialmente i ragazzi a partire. Ma presto il protagonista si rende conto che "lungo la strada non soltanto si scopre ma si ricorda anche"<sup>63</sup>: l'interazione fra lo spazio appena abbandonato e quello che sta all'orizzonte si fa via via più complessa, e Dimka capisce che il passato della Barcellona e il futuro del Baltico non sono gli estremi contrapposti di un segmento temporale rettilineo, ma le due dimensioni complementari della sua esistenza.

Nel viaggio di Venička verso Petuški, nostalgia e desiderio sono entrambi rivolti – in piena consonanza con il paradigma classico del viaggio per Utopia<sup>64</sup> – verso la meta e non verso la casa e il luogo d'origine, e sono il motore principale del suo "movimento". Ma presto il "luogo che non muta", il "santuario nel quale la presenza dell'Eterno si constata [...] immutata a memoria d'uomo"<sup>65</sup>, si rivela irraggiungibile: la "calamita" di Mosca lo costringe a un ritorno nel luogo da cui fuggiva, a un passato di cui non aveva alcuna nostalgia me che finisce per essere l'unico possibile punto di arrivo. Passato e futuro si fondono in una dimensione presente da cui non può fisicamente sfuggire, e che racchiude in sé tutti i momenti della sua vita.

In entrambi i casi passato, presente e futuro confluiscono in un particolare vissuto: il vissuto del viandante, capace di scongiurare la "condizione del nastro trasportatore" con il suo tempo rettilineo che

non accumula il passato [...] perché il suo passato è soltanto l'insieme dei residui che vanno distrutti o, al massimo, impiegati in altro ciclo produttivo; e rifiuta ogni ipotesi di ritorno perché la regressione del processo comporterebbe lo sconvolgimento di tutto il piano produttivo<sup>66</sup>.

Vivere e contemplare spazi che incarnano la "temporalità" (storica o naturale) è già di per sé un modo per sollevarci al di sopra del nostro essere passeggeri, ma il viaggio, fra attesa e nostalgia, scoperta e ricordo, futuro e passato, acquisizione e perdita, è modalità di confronto col reale che ancor più della contemplazione statica favorisce l'"esperienza delle continuità del tempo e dello spazio che stanno alla base della contiguità delle epoche e dei confini"<sup>67</sup>. Rinsaldando i legami fra le diverse dimensioni temporali, attraversandole, finisce per smentire tanto più nettamente il paradigma inizio-fine, che conduce inevitabilmente alla "disperazione" di un tempo "ridotto alla semplice, dileguante temporalità, senza futuro e senza passato perché prigioniera della propria effimera finitezza"<sup>68</sup>.

Lo spazio del ricordo e quello dell'aspettativa emergono pertanto in tutta la loro importanza di dimensioni indispensabili alla creazione dell'infinito. Un infinito,

<sup>64</sup> G. Maniscalco Basile, "Tempo e viaggio: Mosca sulla Vodka e dintorni", *Russica Romana*, 1995 (II), p. 237.

<sup>65</sup> Ivi, p. 243.

<sup>66</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 113.

<sup>67</sup> E.J. Leed, *La mente*, op. cit., p. 169.

<sup>68</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 108.

<sup>63</sup> "V doroge ne tol'ko issledujut, no i vspominajut", V. Aksenov, *Apel'siny*, op. cit., p. 215.

generatore di energia vitale, che era stato per tanti anni precluso agli abitanti dell'Urss anche dalla cancellazione della possibilità di pensare al proprio passato e al proprio futuro, come individui e come nazione, liberi da quei condizionamenti ideologici che, nel momento di massima chiusura della storia sovietica, avevano messo fuori legge la nostalgia e l'attesa, dimensioni emotive private del diritto di esistere nel "migliore dei presenti possibile". Nel momento in cui le istanze conservatrici di chiusura torneranno ad avere la meglio, l'adolescente sarà costretto a diventare adulto, ma si porterà dentro la carica dirompente che lo aveva già in passato, anche negli anni di maggiore entusiasmo, spinto a rifiutare di aderire a quella finalistica tensione verso una meta che avrebbe finito per ridurre il viaggio a puro strumento di conquista. A un viaggio che non è più tale, che viene variante nazionale e collettivistica delle conquiste capitaliste, di

campagne combattute a colpi di insegne piantate su territori vergini, di prove di effettiva occupazione, di primati di resistenza su tragitti impercorribili e di sopravvivenza in regioni inospitali, di carte tracciate con sudore e pubblicate con clamore, e ancor più a colpi di statistiche di produzione, di capitali impiegati, di fantastiche ipotesi di sviluppo economico e civile<sup>69</sup>.

Il fatto che una riflessione riguardante il modo in cui spesso si risolvevano le rivalità fra i diversi imperialismi europei in epoca coloniale – un fenomeno tipicamente ottocentesco – sia riferibile con uguale pertinenza a un contesto contemporaneo quale la colonizzazione sovietica delle terre vergini testimonia di come il "peccato" del finalismo interessato attraversi il tempo della storia dell'uomo. Inoltre, nelle sopra citate parole di Marengo potrebbero riconoscere se stessi entrambi i fronti dello scontro ideologico comunismo-capitalismo che tanto ha segnato la storia del Novecento<sup>70</sup> suggerendo, in definitiva, che tale peccato abbia finito per ricadere in ugual modo sulla testa di due sistemi politico-economici che si sono nettamente contrapposti.

Se l'unica forma produttiva del viaggio diviene il viaggio del disorientamento, il vuoto della perdita che da esso deriva non è così spaventoso, perché l'aspettativa di un futuro diverso, insieme al ricordo di un passato

doloroso ma da meditare e da "includere nel bilancio", forniscono l'occasione di riempirlo con contenuti tutti da definire. Ne nasce una dimensione indefinita, che trova proprio nella sua incertezza, avversa a tutti i finalismi che tanto male hanno generato, il suo significato più profondo. Una manifestazione di libertà radicale, nonostante le condizioni esterne, legate alla contingenza politico-sociale, e nonostante le morte simbolica del protagonista.

### III. LA FINE È L'INIZIO. LA MORTE FANTASTICA

*Da pojmi ty, Aleša [...] nam nužno pravo na poisk. Pust' daže pered poiskom budet velikoe podenie.*

Jurij Mamleev<sup>71</sup>

*Non bisogna [...] ignorare l'ipotesi che l'addentrarsi senza scopo in uno spazio sterminato è una prova generale della morte, ovvero del passaggio all'aldilà.*

Vladislav Otrošenko

*L'aggiramento della morte è la ragione ultima della letteratura di viaggio.*  
E.J. Leed

La temporalità infinita della natura e della città offre l'opportunità a chi la esperisce di liberarsi dal finalismo utilitaristico del fare interessato che degrada l'essere umano, riducendolo a puro meccanismo, prigioniero dell'incapacità di sollevarsi sopra la propria finitezza ed entrare in contatto con quella dimensione di autonomia, indipendenza e libertà che abbiamo chiamato infinito. La medesima funzione è attribuibile al ricordo e all'aspettativa: uniti, essi danno vita a un *continuum* spazio-temporale che racchiude in sé passato, presente e futuro, smentendo così il paradigma inizio-fine. Ciò avviene, in sostanza, grazie a un'inversione di marcia rispetto al peccato "che viene da lontano" (l'uso finalistico di ciò che è destinato alla contemplazione) e al conseguente passaggio dall'"orizzonte di Prometeo" (quello della *praxis*) all'"orizzonte di Orfeo" (quello della contemplazione).

Secondo la mitologia, Prometeo ha affermato la propria libertà di agire sull'ambiente circostante e di modificarlo per i suoi scopi, laddove Orfeo si limitava a godere in esso della "propria presenza non come funzione ma

<sup>69</sup> F. Marengo, "Il narratore", op. cit., p. 51.

<sup>70</sup> Pensiamo, per esempio, a come quanto appena detto si applichi senza troppe forzature agli Stati Uniti e all'Unione sovietica in gara a per la conquista dello spazio negli anni Sessanta e Settanta.

<sup>71</sup> "Capiscimi, Aleša [...] a noi serve il diritto di cercare. Anche se prima della ricerca ci dovesse essere una gran caduta", Ju. Mamleev, *Il killer Metafisico*, Roma 1997, p. 64.

come essere". Ciò che consegue alla cancellazione dell'orizzonte entro il quale l'ambiente non è puro oggetto di *praxis* è, a lungo andare, "la morte della bellezza altra volta scoperta". Assunto descrive gli effetti della scelta volontaristica di Prometeo in termini di "paradosso della libertà umana", la quale "nega se stessa nel momento stesso in cui usa violenza al proprio oggetto e sconvolge l'orizzonte entro il quale si è affermata"<sup>72</sup>. Per recuperare, almeno parzialmente, questa perdita è necessario rimpadronirsi dell'orizzonte di Orfeo, nel quale trova spazio quella "libertà teoretica [che è] condizione alla libertà pratica dell'uomo"<sup>73</sup>.

Dimka e Venička sono "eredi di Orfeo", come lui disinteressati al risultato pratico, immediato della loro ricerca di uno spazio in cui riscoprire il senso che sta al di sotto della superficie, portata avanti anche a costo di dover affrontare una caduta che, dal punto di vista utilitaristico, ha un significato esclusivamente negativo. È proprio il recupero di questa prospettiva alternativa a quella abituale che ci consente di attribuire un senso diverso da quello apparente all'accadimento che vogliamo considerare come il punto di arrivo (non la fine) di entrambi i viaggi: la morte di Venička, a prima vista una sconfitta – una vittoria nella sostanza. Una perdita, che è un'acquisizione; un proficuo vuoto da riempire.

Leed afferma che i mutamenti della personalità provocati dal viaggio

appartengono a un tipo specifico. Non si tratta tanto dell'introduzione di elementi "nuovi" nella personalità del viaggiatore, quanto della rivelazione di qualcosa che già le appartiene e che non si può sradicare. [...] Nel viaggio difficile e pericoloso l'identità del viaggiatore si impoverisce riducendosi ai suoi elementi essenziali, permettendo a lui di vedere quali essi siano<sup>74</sup>.

Nella conclusione di *Tra Mosca e Petuški* si realizza dunque in forma esplicita la fase culminante di ogni viaggio come l'abbiamo finora inteso, ovvero la "morte fantastica" del protagonista, che è "fantastica e non è reale perché è una situazione in cui la morte si presenta come un contesto per l'affermazione di una identità essenziale e irriducibile"<sup>75</sup>.

Quello di Orfeo non è un orizzonte di sola gioia, di pura estasi contemplativa. Al contrario, esso presuppone un costante e difficoltoso sforzo di volontà: la volontà di misurarsi con una realtà complessa e sfaccettata, che non è sempre possibile piegare alle proprie esigenze e ai propri desideri. Una realtà nella quale la perdita, pur essendo dolorosa, diviene produttiva perché non è solo un incidente di percorso, ma anche un importante strumento di crescita.

Abbiamo già detto di come la ricerca della propria individualità sia il primo passo sulla strada dell'indipendenza e, in fin dei conti, della libertà. Resta qui da aggiungere a proposito del percorso compiuto da Dimka e da Venička ciò che Leed dice del viaggio in generale, ovvero che i suoi benefici e le sue trasformazioni "hanno la propria origine in una perdita"<sup>76</sup>. È vero che in viaggio, come nella contemplazione, "la vita si rallegra per una liberazione dalla finitezza"<sup>77</sup>, ma è anche vero che esiste un'amara contropartita: la perdita di tutto ciò che non è essenziale ma che spesso è all'origine delle illusorie certezze del quieto vivere. Nel momento in cui il viaggiatore perviene a una chiara consapevolezza di tale perdita, gli si prospettano due alternative: o si ferma, rinuncia alla ricerca di una strada alternativa e si conforma ai rigidi eppure rassicuranti dettami della stanzialità culturale, o riparte da quel punto preciso per proseguire nel suo cammino di autonomia.

La preziosa eredità che Venička raccoglie da Dimka, e che aumenta di valore mano a mano che il viaggio si fa più impervio, non va persa anche se, alla fine del romanzo, il protagonista appare sconfitto dalle circostanze materiali della sua esistenza. Le sue parole restano, patrimonio del lettore e del viaggiatore di oggi e di tutti quelli che verranno, sospinti nell'incessante cammino dell'umanità dalla stessa tensione verso il progresso spirituale, che nessun regime oppressivo e nessuna dottrina ciecamente materialistica hanno mai potuto stroncare del tutto. Questo lascito prende la forma di una esortazione a proseguire la ricerca intrapresa dall'adolescente e portata faticosamente avanti dall'adulto: una mai conclusa indagine dei significati che stanno sotto la superficie, problematica e svincolata da qualsiasi forma di conoscenza precostituita e, per questa stessa ragione,

<sup>72</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., p. 66.

<sup>73</sup> Ivi, p. 358. L'importanza di una tale affermazione di libertà, solo apparentemente priva di effetti sul piano pratico delle libertà civili e politiche, è chiaramente espressa in un'altra osservazione di Assunto: "La libertà umana [...], nel momento stesso in cui si afferma teoreticamente, agisce come signoria sul possibile", Ivi, p. 362.

<sup>74</sup> E.J. Leed, *La mente*, op. cit., p. 18.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> Ivi, p. 324.

<sup>77</sup> R. Assunto, *Il paesaggio*, op. cit., pp. 92

profondamente in contrasto sia con la natura ideologica dei totalitarismi, che con la tendenza generale del nostro tempo spasmodicamente votato alla rassicurante ripetizione della molteplicità finita contro la vertigine dell'infinito che fa insorgere il panico<sup>78</sup>. Un'esortazione a non rinunciare alla strada dell'autonomia e della libertà, nemmeno quando percorrerla diventa un'esperienza dolorosa. Perché in questo sta il senso laico dell'immortalità dello spirito umano<sup>79</sup>. Con la stessa esortazione, che come lettrice e come viaggiatrice raccolgo e rilancio, Leed chiude il suo saggio sul viaggio dall'Odissea al turismo globale: “Non muore chi ricollega il proprio termine ai propri inizi. Dunque vagate”<sup>80</sup>.

[www.esamizdat.it](http://www.esamizdat.it)

---

<sup>78</sup> Ivi, pp. 214-215.

<sup>79</sup> È significativo, a questo proposito, il titolo che Vlasov ha dato alle sue note di commento a *Tra mosca e Petuški*: “Bessmertnaja poema Venedikta Erofeeva” [Il poema immortale di Venedikt Erofeev], V. Erofeev, *Moskva*, op. cit., pp. 121-559.

<sup>80</sup> E.J. Leed, *La mente*, op. cit., p. 355.