

Mikhail Shishkin¹
CAPELVENERE
 (2005)

Francesca Lazzarin

Quando si inizia a leggere *Capelvenere* (*Venerin volos*) sembra di essere testimoni della vicenda di un interprete russo che lavora in Svizzera con richiedenti asilo arrivati, come lui, da un macrocosmo sovietico ormai imploso. La sua storia, però, si sfilaccia ben presto in un caleidoscopico flusso di storie registrate su diversi supporti fisici e da diversi narratori: dai verbali dei colloqui con i rifugiati al romanzo ellenistico, dalla storiografia antica al diario di una fanciulla del primo Novecento. In quello che è stato definito un “romanzo intellettuale” [KASPER 2006] dove la forma narrativa viene rinnovata anche rispetto alle istanze del postmoderno, trame e riflessioni esistenziali e antropologiche si intersecano incessantemente in un dedalo impermeabile a qualsivoglia linearità. Come osserva Mark Lipoveckij, Shishkin “approda a una forma di romanzo relativamente inedita per la letteratura russa [...]: un romanzo tenuto insieme non dall’intreccio (*sjuzhet*), bensì dall’intersezione di diversi livelli narrativi (filosofici, naturalistici, lirici, storici e mitologici)” [2017: 35-36]. Persone e cose lontane nel tempo e nello spazio si intrecciano in una fitta rete di rimandi intertestuali, anche perché

¹ Il nome e il cognome dell’autore saranno qui riportati in caratteri latini non secondo le norme della traslitterazione scientifica italiana del cirillico (Michail Šiškin), ma con gli standard anglosassoni (Mikhail Shishkin), secondo una scelta dello scrittore stesso.

sono unite dal personaggio dell'interprete, che ascolta, legge, ricorda, rielabora, riconosce e rivive storie altrui – più o meno consapevolmente – nella propria concreta esperienza di vita.

La scelta di un simile protagonista non è ovviamente casuale: se Shishkin, effettivamente impiegato per anni all'ufficio immigrazione di Zurigo, attinge a materiale autobiografico, va detto che numerosi scrittori russi a cavallo tra vecchio e nuovo millennio impernano la propria prosa sulla figura del traduttore come *trait d'union* tra lingue, culture ed epoche, nonché come traghettatore delle storie più disparate [cfr. JUCHNOVA 2015]. Nel caso di *Capelvenere*, l'interprete va a incarnare il tema, centrale per la prosa shishkiniana, del potere della parola per la conservazione della memoria: una memoria che può, certo, essere oggetto di manipolazione e deformazione da parte di chi si impegna a veicolarla, ma che, nondimeno, contribuisce a preservare dall'oblio un'infinità di esperienze, individuali e collettive. In ultima analisi, l'individuo e la collettività altro non sono che le storie che raccontano, con un occhio sempre rivolto a un bagaglio pregresso condiviso, mentre costruiscono la propria identità per se stessi e per gli altri, per i contemporanei e per i posteri da cui le loro storie saranno nuovamente raccontate.

1. Dopo il successo del precedente *La presa di Izmail* (*Vzjatje Izmaila*, 1999), Shishkin lavorò al suo nuovo romanzo per quasi cinque anni. Pubblicato dapprima a puntate sulla rivista letteraria "Znamja" (n. 4–6, 2005), *Capelvenere* sarebbe uscito in volume quello stesso anno per la casa editrice Vagrius di Mosca, aggiudicandosi non senza polemiche il prestigioso premio Nacional'nyj Bestseller (Bestseller nazionale).

Innanzitutto, Shishkin fu sospettato di plagio perché la storia dell'interprete era sin troppo affine a quella di un recente romanzo di Michail Gigolašvili,² mentre svariati passaggi del diario della can-

² Si tratta dell'*Interprete* (Tolmač, 2003), il cui protagonista è un artista russo emigrato in Germania che lavora in un centro di accoglienza per richiedenti asilo dall'ex Unione Sovietica.

tante Bella parevano direttamente tratti dal libro autobiografico di Vera Panova *Mio e soltanto mio* (Moë i tol'ko moë, 1989). Va da sé, la presenza, esplicita o velata, di testi altrui era il cardine di quella tecnica del collage non solo fondamentale per la narrativa di Shishkin – che l'aveva già applicata nella *Presa di Izmail* –, ma tipica per la prosa postmoderna in generale: dunque, l'accusa di plagio non ebbe ulteriori conseguenze. Al di là di questo, *Capelvenere* fu criticato per la sua estrema difficoltà di fruizione – motivo per cui si dubitava che avrebbe potuto vantare lo status di bestseller, anche se alla fine ebbe un ottimo successo commerciale –, e per il fatto che l'autore, vivendo in Svizzera da tempo, non sarebbe più stato rappresentativo di una prosa autenticamente russa, tant'è che vi fu chi propose di insignirlo dell'immaginario premio 'Antinacional'nyj Bestseller' (Bestseller Antinazionale). Inoltre, il romanzo suscitò le perplessità dei critici letterari, ancora molto influenti – come Andrej Nemzer –, che, formati all'epoca del Disgelo, avevano fatto della 'sincerità' (*iskrennost'*) contrapposta alla menzogna del regime la pietra angolare di qualsivoglia attività creativa: le trame stratificate e proteiformi filtrate dalle percezioni fallaci dell'interprete, unite all'assenza di un chiaro messaggio traslato dall'autore ad eccezione di un approccio vagamente edonistico alla vita, sembravano agli antipodi della schiettezza e dell'integrità morale propugnate dai dissidenti sovietici. A difendere Shishkin furono critici della generazione più giovane: per esempio Maja Kučerskaja, secondo cui la strategia meditata e coerente di Shishkin poteva essere compresa appieno considerando non la biografia o la posizione ideologica dello scrittore, ma il testo in sé [cfr. DEPRE 2017].

D'altro canto, già ai tempi della *Presa di Izmail* lo stesso Shishkin aveva ammesso che, ormai lontano dalla Russia, avrebbe potuto scrivere soltanto ricorrendo alle testimonianze altrui, riferite al presente e, soprattutto, al passato del paese. Nel caso di *Capelvenere*, poi, il suo ambizioso obiettivo era travalicare ampiamente i confini della Russia e del 'romanzo russo', dentro e fuori dal testo: le trame evocate dovevano avere un respiro maggiore, così come i 'lettori ideali'

[cfr. OROBIJ 2011: 113]. Rimanevano, certo, determinati referenti culturali patri, in particolare quel ramo dell'imponente albero della letteratura russa che, per dirla con Shishkin, germoglia nella sequenza Anton Čechov-Ivan Bunin-Vladimir Nabokov-Saša Sokolov – peraltro tutti, a parte il primo, emigrati come Shishkin [cfr. KASPER 2006: 126]. Allo stesso tempo, in misura maggiore rispetto alla *Presa di Izmail*, trapela l'eredità di giganti della prosa europea novecentesca, come Joyce. Shishkin, al pari dell'interprete protagonista del romanzo, fonde i lasciti dei suoi predecessori erigendo così ponti tra retaggi culturali a prescindere dalla vecchia ma sempreverde dicotomia slavofili/occidentalisti, come avrebbe fatto anche nei suoi scritti saggistici.

Capelvenere si dipana per quasi cinquecento pagine senza suddivisione né in parti, né in capitoli, configurandosi come una sorta di 'opera mondo' relativa a una pluralità di tempi e luoghi che si materializzano grazie a testi afferenti a vari generi, letterari e non (diari, lettere, cronache, testi sacri e apocrifi, miti, leggende), redatti, di conseguenza, con l'ausilio di un'ampia gamma di stili e registri linguistici. Come già nella *Presa di Izmail*, anche in *Capelvenere* si possono distinguere tre 'blocchi' tematici di eguale importanza, reciprocamente compenetrati al di fuori di un preciso ordine cronologico e arricchiti di numerose digressioni, sottotrame e citazioni da opere precedenti, che si alternano e si accavallano come le linee melodiche di una fuga musicale: tutto ciò contribuisce alla creazione di un "novelistic world where characters separated by thousands of miles and decades, if not centuries, are united by near identical experiences. The borrowings, in turn, serve to emphasize this view of the world in which history rhymes" [VERGARA 2019: 318].

2. Il primo 'blocco', con un piglio realistico che sfiora la non-fiction documentaria e illude il lettore con la sua cruda verosimiglianza – salvo poi disattenderne le aspettative –, si sviluppa attorno alla routine professionale dell'interprete e alle storie dei richiedenti asilo tradotte in tedesco per un severo capufficio svizzero, presumibilmente nella

Zurigo di fine anni Novanta. L'interprete, con una punta ironica, è chiamato in russo col termine arcaico di origine turca *tolmač*, etimologicamente imparentato col tedesco *Dolmetscher* – impiegato invece ancora oggi nel senso di interpretariato orale –, e reso in italiano con 'dragomanno'. I dragomanni erano gli interpreti tra gli europei e i popoli del Vicino Oriente, soprattutto all'interno di missioni politiche o commerciali; anche il dragomanno di Shishkin opera in un contesto burocratico che connette in qualche modo Europa e Eurasia.

Le storie quotidianamente ascoltate, da cui emerge un quadro quasi apocalittico della Russia tardo-sovietica e postsovietica, ulteriormente aggravato dalle conseguenze disastrose della prima guerra cecena [cfr. DESPRÉS 2012],³ vengono fissate su carta in un secco linguaggio protocollare e costituiscono il fondamento legale per emettere il verdetto sulla concessione o meno dello status di rifugiato – nella Svizzera dell'epoca, l'asilo politico era garantito, in conformità con le convenzioni internazionali, solo a chi era in fuga da conflitti armati o si trovava in comprovato pericolo di vita. Le trascrizioni dei colloqui, strutturati secondo lo schema fisso domanda-risposta, lasciano spesso intravedere dettagli probabilmente inventati o quantomeno enfatizzati ad hoc dai richiedenti per far leva sulla compassione dei funzionari elvetici, in primis l'algido Peter Fischer, il cui nome dal retrogusto biblico (in tedesco *Fischer* è 'pescatore') lo fa stagliare come nuova ipostasi di san Pietro, detentore delle chiavi di quel paradiso che, dalla prospettiva di molti migranti disperati, era la ricca e placida Svizzera. Peter, con la sua infastidita diffidenza nei confronti dei *Gesuchsteller*, inizialmente non suscita simpatia e sembra corrispondere allo stereotipo dell'europeo benestante, razzista e prevenuto nei confronti di chi arriva da Est; ben presto, però, quest'impressione negativa viene controbilanciata dagli effettivi sotterfugi di alcuni richiedenti asilo che si dimostrano non meno sgradevoli – si pensi all'immigrato che

³ Da questo punto di vista, al contrario di quanto affermavano i suoi detrattori, lo Shishkin interprete all'ufficio immigrazione si è scontrato con i risvolti più tragici dell'attualità russa dell'epoca, in misura anche maggiore rispetto ad altri scrittori rimasti in patria.

insulta in malo modo la ragazza svizzera offertasi di fargli da avvocato.

In questa sorta di Giudizio universale incasellato nei realia burocratici di fine Novecento, i racconti in prima persona che prendono forma nelle risposte dei *Gesuchsteller* richiamano il rendiconto dinanzi a san Pietro delle azioni compiute in vita allo scopo di guadagnarsi l'agognato posto in paradiso. Tali racconti non possono essere imbrigliati in un documento dal contenuto appurato una volta per tutte: talvolta possono ricordare un soggetto poliziesco irrisolto che parte dal finale – l'emigrazione – perché vengano poi ricostruiti gli episodi tragici che l'hanno preceduta. A tratti la sensazione è che, più ancora che ottenere lo status di rifugiati, i richiedenti asilo vogliano essere ascoltati, rompendo il muro di indifferenza contro cui hanno spesso cozzato nel tentativo di verbalizzare ciò che hanno vissuto [cfr. BØSTEIN MYHR 2022].

Proprio sulla base degli elementi finzionali sparsi, con un secondo fine o meno, tra le storie dei migranti, l'interprete arriva a discernere nelle loro narrazioni individuali dei cliché ricorrenti che riecheggiano pattern archetipici, collegati a storie universali di amore e salvezza, peccato e redenzione. Simili luoghi comuni della cultura mondiale vengono inoltre ibridati con le dotte letture cui l'interprete si dedica tra un colloquio e l'altro, come l'*Anabasi* di Senofonte, un classico della storiografia antica nonché testo autobiografico: “così, gradualmente, si passa dalla realtà dell'ufficio immigrazione allo spazio della coscienza del personaggio. Le storie [...] si rifrangono nella coscienza del protagonista trasformandosi in un complesso ordito di ricordi, pensieri e considerazioni del dragomanno” [ŠČERBAK 2011: 151]. Le parti di *Capelvenere* sull'ufficio immigrazione sono prevalentemente narrate dal dragomanno e intervallate dalle trascrizioni dei colloqui e da citazioni che si insinuano nel corpo del testo senza virgolette e spesso senza nemmeno che si vada a capo, rendendo perciò spesso arduo distinguerle dal resto: ad esempio le citazioni dall'*Anabasi*, già nella prima pagina. Altri rimandi al testo greco affiorano nella mente del protagonista mentre, dopo la pausa consacrata alla lettura, ripren-

de a lavorare con i migranti dubitando della veridicità dei loro racconti. Organicamente integrati nel testo, i frammenti dell'*Anabasi*, ora fedeli all'originale, ora rielaborati, ora commisti a brani delle *Vite parallele* di Plutarco, sembrano a tratti frutto della fervida immaginazione dell'interprete, che li contamina anche con l'esperienza dei rifugiati di guerra.

Senofonte racconta come la campagna militare di diecimila mercenari greci assoldati dal principe persiano Ciro il Giovane per spodestare il fratello di quest'ultimo, Artaserse II, sia finita in una disfatta a causa della morte di Ciro, nonostante le vittorie iniziali. I greci furono così costretti a una lunga ed estenuante ritirata attraverso le montagne del Caucaso (l'allora Colchide) per raggiungere le rive del Mar Nero (l'allora Ponto Eusino). Sebbene i toponimi, col tempo e con l'avvento di nuove civiltà e entità statali, siano mutati, si parla comunque della stessa area geografica da cui sono fuggiti molti dei richiedenti asilo: latitudini travagliate per millenni da conflitti e da spostamenti di popoli che rimangono terribili costanti della storia umana. Scatta dunque un parallelo spontaneo con una delle pagine nere della storia sovietica, ovvero la deportazione coatta, nel 1944, dei ceceni e degli ingusci dai loro monti al Kazakistan e all'Asia centrale; gli agghiaccianti progetti staliniani di ingegneria sociale portarono anche a esecuzioni collettive in villaggi che non potevano essere evacuati. Nel solco del tortuoso flusso di coscienza del dragomanno, un gruppo di ceceni riusciti a scampare alle misure repressive si imbatte, con un bizzarro cortocircuito temporale, nei greci in ritirata, che avevano calpestato le stesse pietre su cui, secoli dopo, sarebbero sorti gli *aul* abitati dalle popolazioni caucasiche. Se Senofonte donava ai greci sconfitti dai persiani l'immortalità, ora Shishkin, attraverso il suo interprete, non solo rende immortali anche le vittime cecene degli eccidi sovietici, ma offre loro un destino alternativo, giacché i soldati greci prestano soccorso ai ceceni e gli propongono di proseguire insieme il cammino verso il salvifico Mar Nero.

Le trascrizioni delle domande e delle risposte risultano dunque sem-

pre più infarcite di riferimenti letterari. L'apogeo è, forse, la vicenda del richiedente asilo Anatolij, uno dei pochi di cui viene riportato il nome, che a differenza degli altri narra una pura storia d'amore. Il colloquio con Anatolij si disfa in una sorta di dialogo interiore del dragomanno con se stesso: in questa narrazione, in parte fantasticata, Anatolij, dotato di spirito di sacrificio, pronto a battersi per la giustizia e sinceramente desideroso di amare, e la sua innamorata Tanja, a lungo sognata e poi apparsa nella sua vita, corrispondono a una variazione sul tema universalmente noto della coppia di amanti messi alla prova dalle circostanze. Nello specifico, vengono affiancati ai protagonisti del romanzo pastorale ellenistico su Dafni e Cloe di Longo Sofista (III secolo d.C.). Le vicissitudini di Anatolij e Tanja, seppur ben lontane da atmosfere bucoliche e idilliache, racchiudono la ricerca spasmodica di un genuino sentimento amoroso, ma al lieto fine di Longo Sofista, coronato dal matrimonio tra Dafni e Cloe, subentra qui un esito tragico: il bambino di Anatolij e Tanja morirà prima di venire alla luce e le vicende della vita separeranno per sempre i due, perlomeno in questo mondo.

Ricollegando le storie parzialmente fittizie dei richiedenti asilo a trame già sentite, il dragomanno arriva alla conclusione che, in realtà, quanto viene raccontato all'ufficio immigrazione è comunque accaduto, se non a chi sta parlando, sicuramente a qualcun altro che ha fornito l'ispirazione. Una qualsiasi narrazione individuale di oggi è innegabilmente, in una certa misura, la copia 'rivisitata' di qualche narrazione del passato, di un originale noto o celato tra le pieghe di una generica memoria culturale. E, "dal momento che tutti gli episodi sono copie invariati di soggetti canonici e senza tempo, ognuno di essi si fa mitologico letteralmente davanti agli occhi del lettore" [SEMUŠINA 2013: 96].

3. Il secondo 'blocco' tematico, che si inframmezza al primo senza particolare soluzione di continuità, presenta una narrazione prevalentemente in terza persona ed è incentrato sulla storia familiare peregres-

sa del dragomanno, divorziato da una donna chiamata Isotta. Più che ai concreti eventi che provocano lo sfaldamento della famiglia, si dà rilievo alla graduale perdita di contatto emotivo all'interno della coppia, dovuta a traumi irrisolti: prima di sposare il dragomanno, infatti, Isotta era rimasta prematuramente vedova del suo primo compagno, Tristano, e non si era mai veramente riavuta da quel lutto, tanto da continuare, per anni, a scrivergli lettere in segreto.

I nomi dati all'ex moglie del dragomanno e al primo marito di lei rimandano, come Dafni e Cloe, a una storia d'amore che è un pilastro della cultura occidentale: la vicenda di Tristano e Isotta, narrata in un romanzo cortese medievale, ha definito per secoli l'idea di un connubio amoroso per sua natura passionale, impossibile, in ultima istanza tragico. L'interprete di *Capelvenere* viene presentato insieme a Isotta in una sequenza di coppie topiche: "Leucippe e Clitofonte. Piramo e Tisbe. Il dragomanno e Isotta" [SHISHKIN 2006: 164].⁴ Ma l'interprete, nella sua irripetibile esperienza individuale, non fa le veci di Tristano, ricoprendo se mai il ruolo che nella leggenda è del re Marco, legittimo sposo di Isotta. I sentimenti della moglie del dragomanno nei confronti del defunto non si sono mai affievoliti, tracciando, nella nuova quotidianità coniugale, un peculiare triangolo amoroso. Al contempo, nella mente e nel cuore del dragomanno si delinea un ulteriore triangolo i cui estremi sono, oltre a lui, il Tristano della leggenda e quello in carne ed ossa. Oltre a essere geloso di sua moglie, l'interprete è geloso anche del prototipo che non può incarnare nella vita reale, poiché l'unico possibile oggetto di amore-passione degno del nome di Tristano, per l'Isotta di *Capelvenere*, è un altro, sempre presente seppur non tangibile [cfr. SKOTNICKA 2021]. La sua ingombrante presenza si va ad assommare alle altre fastidiose incombenze della vita coniugale, specie successive alla nascita di un bambino,⁵ con

⁴ "Левкиппа и Клитифонт. Пирам и Фисба. Толмач и Изольда" [ŠIŠKIN 2005: 172].

⁵ "Il piccolo, che avrebbe dovuto unirli, serviva da barriera, muro, confine" [SHISHKIN 2006: 310] ("Ребенок, который должен соединять, служил оградой, стеной, границей" [ŠIŠKIN 2005: 324]).

effetti deleteri cui non potranno rimedio neppure i viaggi in Italia, compiuti con la speranza di riaccendere la fiamma (“Bisognava sganciarsi dall’appartamentino impregnato del piccolo, bisognava portare via Isotta da tutto quello che era ripetitivo, domestico, che inavvertitamente ti sfiniva portandoti piano piano all’esaurimento [...]. Era così importante tornare di nuovo da genitori assonnati, tartassati, a quello che erano stati prima, anche solo per pochi giorni: un uomo e una donna che si amano” [SHISHKIN 2006: 165]).⁶ A Roma l’interprete tenta anche di colmare una volta di più la distanza tra la sua cultura e quella di Isotta – lui è russo, lei è svizzera⁷ –, anch’essa, talvolta, fonte di incomprensioni. Il retroterra slavo, che affonda le sue radici in monumenti come la basilica di San Clemente ammirata a Roma, potrebbe rivelarsi un valore aggiunto del dragomanno rispetto a Tristano, in grado di elevarlo al livello dell’indimenticato defunto: ma non basterà, così come non basterà una nuova vacanza italiana con il bambino.

Anche qui la storia, come la leggenda originaria di Tristano e Isotta, non riserva un lieto fine: non per i risvolti distruttivi di una passione amorosa irrefrenabile, ma al contrario per la scomparsa di tale sentimento, dovuta anche alla gelosia che deforma le percezioni del dragomanno impedendogli di vedere ciò che sarà compreso solo alla fine del romanzo, quando egli proverà, finalmente, una vera empatia per Isotta e soprattutto per Tristano mettendosi letteralmente nei suoi panni e, ripercorsa la sua ultima giornata, potrà dire: “Perché eri tu il suo Tristano, solo non l’hai capito” [SHISHKIN 2006: 446].⁸ Il che non significa solo che il dragomanno, accecato dalla gelosia,

⁶ “Нужно было вырваться из пропахшей младенцем квартирки, увезти Изольду от всего этого заводного, домашнего, незаметно опускающего, своящего потихоньку с ума [...]. Так важно было из невыспавшихся, замученных родителей снова хотя бы на несколько дней вернуться в тех, кем они были до этого: в мужчину и женщину, которые любят друг друга” [ŠIŠKIN 2005: 173].

⁷ Qui è chiara un’eco del matrimonio di Shishkin con la sua seconda moglie, Franziska Stöcklin, già evocato nella *Presa di Izmail*.

⁸ “Потому что ты и был ее Тристаном, только не понял этого” [ŠIŠKIN 2005: 463].

aveva sempre sminuito il reale sentimento di Isotta nei suoi confronti: incline a cogliere la somiglianza del suo destino con i destini altrui, l'interprete riesce in qualche modo anche a sovrapporsi a Tristano e a reincarnarlo, poiché hanno vissuto esperienze analoghe rifacendosi a un retaggio condiviso.

Dopo la separazione, il dragomanno sente la mancanza del figlio rimasto con Isotta e gli indirizza lettere ironiche e affettuose, forse mai spedite, forse nemmeno mai scritte e solo immaginate, in cui lo chiama Nabuccodonosoro, come si trattasse del sovrano di un atavico regno scaturito dalla fantasia infantile e in qualche modo commisto con la Babilonia evocata anche nell'*Anabasi*. Questi curiosi egodocumenti interrompono di frequente le faccende all'ufficio immigrazione, al pari di un altro importante egodocumento che va a costituire la terza linea narrativa principale di *Capelvenere*.

4. Il terzo 'blocco' è costituito dalla biografia della cantante Bella, che abbraccia decenni di storia russa e sovietica ed è raccontata in dei diari rimasti in possesso del dragomanno, che prima di emigrare in Svizzera era stato incaricato di scrivere un libro sulla donna ma, in seguito alla bancarotta del committente, non aveva realizzato il progetto. Nella figura di Bella si può riconoscere la celebre esecutrice di romanze Izabella Jur'eva (1899-2000): le annotazioni ad opera di una fanciulla ingenua prima e di una donna matura poi sono una testimonianza in tempo reale della guerra del 1914-18, delle rivoluzioni del 1917, della guerra civile (1918-21), per arrivare all'epoca staliniana, il tutto scrutato ora dalla prospettiva eccentrica di Rostov sul Don, ora da Parigi, ora da Mosca e Pietrogrado.

Per il personaggio di Bella, Shishkin si è ispirato anche al diario della propria madre, studentessa diciottenne negli ultimi anni staliniani e piena di gioia e voglia di vivere nonostante il clima cupo e la recrudescenza delle repressioni politiche. Lo stesso si può dire di Bella, che vive i suoi amori giovanili per Ženja prima e per Alěša poi e si perde in chimere artistiche sullo sfondo di eventi orribili e sanguinosi. Fan-

ciulla di provincia che, però, a un certo punto percepirà i legami tra la sua città natale di Rostov e la storia antica – riecheggiando i già menzionati incroci extratemporali tra greci e ceceni⁹–, anela a trasferirsi a Mosca e sogna di esibirsi a Parigi. Come il dragomanno, i richiedenti asilo e i soldati greci, anche Bella peregrinerà tra diverse città e paesi sullo sfondo di guerre e sommovimenti traumatici, a riconferma del filo rosso che unisce gran parte dei personaggi di *Capelvenere* [cfr. TROUBETZKOY 2007].

Non è chiaro se ciò che leggiamo sono le effettive annotazioni diariistiche di Bella, oppure una loro rielaborazione riconducibile alla bozza di biografia lasciata a metà dal dragomanno. D'altronde, la stessa Bella si ispira a quel punto di riferimento per le giovani russe nate a fine Ottocento che era stato il *journal intime* dell'aspirante pittrice Marija Baškirceva, anch'essa dedita all'introspezione psicologica e affamata di notorietà, scomparsa a soli venticinque anni. Pubblicati in Russia nel 1884, i quaderni di Baškirceva erano divenuti una sorta di modello per la scrittura diaristica al femminile, che, seppur non destinata alla pubblicazione, seguiva comunque una serie di tacite norme influenzate dall'etichetta e dal canone del tempo. In una sorta di meccanismo a scatole cinesi, Bella legge il diario di Baškirceva, il dragomanno legge il diario di Bella, e il lettore di *Capelvenere* legge il diario di Bella nella versione riportata, e presumibilmente trasformata, dal dragomanno – peraltro con l'aggiunta non dichiarata, da parte dello Shishkin autore, dei riverberi delle pagine di Vera Panova per cui fu accusato di plagio. Ancora una volta, la circolazione, la fruizione e la riproposizione di testi è uno strumento di comunicazione tra epoche che garantisce l'incessante stesura della memoria culturale.

⁹ “Но scoperto che l'antica Grecia è proprio dietro l'angolo: Tanais, la città fondata dai coloni greci di Kerč, è accanto al Don, nella *stanica* Elizavetovskaja” [ШИШКИН 2006: 103] (“Древняя Греция оказывается совсем рядом – город Танаис, основанный греческими колонистами из Керчи, лежит рядом с Доном, в Елизаветовской станице” [ŠIŠKIN 2005: 106]). Dalle annotazioni di Bella Rostov emerge inoltre come città multietnica, il cui poliedrico profilo viene però spazzato via da pogrom, rivoluzioni e guerre.

5. Nel finale di *Capelvenere* si accentua ulteriormente l'intima parentela tra le diverse linee narrative del romanzo, legate a tal punto da risultare indistinguibili: le parole di un personaggio cedono il posto, senza uno stacco percettibile, a quelle di un altro, o addirittura si riferiscono non alla vicenda del personaggio in questione, ma a una delle vicende raccontate in parallelo. Epoche, luoghi e persone sono in tutto e per tutto vasi comunicanti, nonostante figurino perlopiù testi scritti in lingue morte, diari non pensati per chi si ritrova a leggerli, lettere mai spedite o indirizzate a defunti, "quasi irridendo il dialogismo teorizzato da Bachtin" [OROBII 2011: 121]. Del resto, al termine del romanzo non si tratta nemmeno più di polifonia in senso stretto, ma di un autentico e totale unisono intonato da una miriade di voci che vanno a convergere per intessere un'unica storia universale mediata da un interprete il quale, leggendo ed sperando il gran libro del mondo, lo ricrea a modo proprio nella sua coscienza.

Ma a differenza del ben noto *stream of consciousness* dell'*Ulisse* di Joyce, che scorreva nell'arco di una sola giornata, il flusso di coscienza del dragomanno trascende ogni limite temporale: anche la linea narrativa dell'interprete presa singolarmente si protrae per un periodo non precisato. E, per quanto molte parti di *Capelvenere* siano riconducibili a una precisa epoca storica – in primis le annotazioni del diario di Bella –, la narrazione non segue un ordine cronologico e contempla talvolta cortocircuiti temporali, come a modellare una dimensione alternativa, simile per certi versi al *mlyvo*¹⁰ menzionato nel romanzo, in cui la corsa lineare del tempo viene abolita in favore di un continuum che pone sullo stesso piano passato, presente e futuro; le coordinate spaziali, da parte loro, si estendono al globo

¹⁰ Il *mlyvo*, nelle culture dei popoli indigeni del Settentrione siberiano, è una sorta di limbo: uno spazio liminale, molto simile al mondo terreno – per quanto 'rovesciato' rispetto ad esso, analogamente al 'mondo della luna' della tradizione occidentale –, in cui il tempo scorre a un ritmo alternativo e le anime dei morti trascorrono nuove vite prima di approdare all'ultima reincarnazione come insetti o piante. Non a caso Dafni e Cloe di *Capelvenere* vengono fatti afferire a due etnie siberiane, gli oroci e i tungusi.

intero, annullando le distanze. Come ha affermato lo stesso Shishkin, “non posso dare una risposta univoca alla domanda su dove e quando si svolga l’azione: è difficile dirlo, perché si svolge sempre e ovunque” [cit. in MINEEVA 2013: 90].

Nella coscienza e nella memoria del dragomanno, un personaggio reale o immaginario può dunque esistere contemporaneamente in diversi cronotopi, nell’eternità del ritmo ciclico di continue reincarnazioni: il destino di ogni cellula di quell’organismo chiamato umanità si riverbera e si realizza nuovamente in quelli altrui¹¹ e la storia si ripete in un’infinità di variazioni sul tema. In questo contesto, come arguiamo dal diario di Bella, l’Apocalissi è un episodio della storia del mondo che ha già avuto luogo in passato e avrà luogo in futuro, ogniqualvolta scompare una civiltà o crollano gli imperi – babilonese, romano o zarista prima e sovietico poi [cfr. DESPRÉS 2012]. Nella ‘città eterna’ si sono però conservate, stratificandosi, le vestigia di molteplici epoche passate, e poco importa se le spoglie di san Cirillo sono state rimosse e numerose opere d’arte si dimostrano solo delle copie di originali andati perduti:¹² a Roma il tempo “si accumula, colma questa città fino all’orlo, come se qualcuno avesse otturato lo scarico con il Colosseo come tappo” [SHISHKIN 2006: 457].¹³ Quella che era *caput mundi* mantiene in *Capelvenere* un ruolo d’eccezione, assurgendo a imprescindibile pre-testo di quella storia umana perce-

¹¹ Suggestioni simili torneranno nel successivo romanzo di Shishkin, *Il libro delle lettere* (Pis’movnik, 2010, uscito in traduzione italiana nel 2022 come *Punto di fuga*), che con *La presa di Izmail* e *Capelvenere* va a formare una sorta di trilogia: anche *Il libro delle lettere* è costituito da missive d’amore ‘impossibili’ scambiate da un uomo e da una donna che vivono in epoche diverse, ma i cui destini si riecheggiano reciprocamente.

¹² A tal proposito, con un intrigante paradosso, si dice che il dragomanno percepisce come più autentica, rispetto all’Apollo del Belvedere visto a Roma – che è notoriamente la copia romana di un originale greco, – l’imitazione ammirata dal se stesso bambino al parco moscovita di Ostankino, perché fu allora che vide per la prima volta le forme di quel capolavoro.

¹³ “Не уходит, а набирается, наполняет этот город до краёв, будто кто-то воткнул в слив Колизей, как затычку” [ŠIŠKIN 2005: 476].

pita dal dragomanno come interconnessa. Non a caso, “se veramente da qualche parte c’è il vero, lo cercano non dove l’hanno perso ma a Roma” [*ibidem*].¹⁴

6. L’autore di *Capelvenere* si identifica senz’altro nel protagonista dragomanno, traduttore e interprete della storia e della cultura mondiale veicolate dalle parole di chi lo ha preceduto. Parole spesso cristallizzate in testi di cui è ben difficile attestare la veridicità, e che si discostano da un loro ipotetico ‘originale’ man mano che vengono riletti e riscritti. Nei romanzi di Shishkin non può dunque che riemergere con nuovo vigore una questione cruciale dell’epoca del postmoderno, ovvero l’esistenza o meno di una verità che possa dirsi accertata, specie quando essa è traslata da testi vergati da mano umana.

Anche se “noi diventeremo ciò che sarà messo a verbale. Parole” [SHISHKIN 2006: 26],¹⁵ perché a rimanere, quando i corpi umani si dissolvono, sono le storie messe per iscritto, in *Capelvenere* persino ciò che viene considerato un documento può in realtà rivelarsi uno pseudodocumento – si pensi ai verbali dei colloqui coi richiedenti asilo –, per non parlare del fatto che a stabilire se un documento è vero o falso sono persone portate a interpretare a propria discrezione i testi, talvolta già alterati da un processo traduttivo.

Le narrazioni partorite dagli esseri umani, che si tratti di letteratura, folclore, storiografia, epistolari o fascicoli amministrativi, sono dunque sempre degli apocrifi fallibili e falsificabili, a maggior ragione quando sono filtrate da una memoria sgusciante e creativa: “In qualsiasi momento può cambiare persino quello che è già stato. Ogni persona vissuta da te cambia tutto il prima. Un punto interrogativo o esclamativo hanno la forza di scom bussolare una frase, e il destino. Il passato è ciò che è conosciuto, ma cambia se si vive fino all’ultima

¹⁴ “Если и есть где-то настоящее, то ищут его не там, где потеряли, а в Риме” [*ibidem*]. Sull’immagine di Roma in *Capelvenere*, cfr. Troubetzkoy [2007]; Rybal’čenko [2009].

¹⁵ “Мы станем тем, что будет занесено в протокол. Словами” [ŠIŠKIN 2005: 25].

pagina” [SHISHKIN 2006: 374].¹⁶ La memoria può alterare il passato con ripercussioni sul presente, come nel caso dell’Isotta di *Capelvenere*, che nelle lettere indirizzate a Tristano lo rende più vivo e presente di quanto non sia, per lei, il dragomanno al suo fianco. Perché la parola, pare suggerirci Shishkin, è un’arma a doppio taglio: può ingannare, ma anche trionfare sul tempo, permettendo di conquistare l’immortalità.

7. In virtù della sua specificità senza paragoni, Shishkin è stato definito ora un ‘modernista’, perché palesemente debitore del lascito della prosa novecentesca in generale; ora un ‘postmodernista malinconico’ per la mancata condivisione dello sguaiato cinismo di molti postmodernisti; ora un ‘realista postmoderno’ per la sua attenzione verso la storia e la non fiction; ora un ‘metamodernista’ per le sue frequenti incursioni nella metaprosa; ora un ‘post-postmodernista’ per il suo superamento del postmodernismo. Senz’altro Shishkin non si riconosce né nell’*épatage* postmodernista, né nel discorso realistico ‘antipostmodernista’. A risultare produttiva può essere la definizione di ‘nuovo autobiografismo’, vista l’audace manipolazione di egodocumenti nel redigere una storia ‘totale’; altrettanto interessante è il confronto, proposto da Mark Lipoveckij, con la corrente neo-barocca del postmodernismo russo, ma anche con il concettualismo moscovita degli anni Ottanta, se è vero che Shishkin gioca a carte scoperte con i generi tradizionali. Nondimeno, lo scopo del suo gioco è molto diverso [cfr. NOVOKHATSKIY 2017].

Di fatto, come osserva Sergej Orobij [2011: 144], *Capelvenere* è un peculiare “libro dei morti” – oltretutto, i paralleli tra la condizione dei richiedenti asilo e il Giudizio universale sono espliciti sin dall’inizio –, in cui si raccontano storie già narrate, collocabili in una

¹⁶ “В любую минуту может измениться даже то, что уже было. Каждый прожитый тобою человек меняет всё предыдущее. Вопросительный или восклицательный знак имеют силу перевернуть и фразу, и судьбу. Прошлое – это то, что известно, но изменится, если дожить до последней страницы” [SHISHKIN 2005: 388].

prospettiva postletteraria dove il tradizionale ‘sviluppo dei caratteri’ è ormai giunto al termine. Ma la parola e la scrittura non sono involucri vuoti o strumenti ormai usurati che esasperano l’impotenza umana di fronte alla vita come alla morte. Al contrario, la lingua ha una forza vitale di enorme impatto ed è un materiale ancora fresco e malleabile che consente sia di formulare concetti sia di restituire le più sottili sfumature sensoriali dell’esistenza, capaci così di resistere al tempo attraverso i ricordi, indipendentemente dalla già menzionata fallibilità della memoria. La lingua della letteratura ha un potenziale ancor più dirompente: mettendo a confronto la propria narrativa e la propria saggistica, Shishkin ha affermato che “in un libro di non fiction, la lingua è solo un mezzo per trasmettere informazioni, mentre in un’opera letteraria la lingua è una creatura viva, autosufficiente e con un valore di per sé. Non trasmette nulla, poiché è essa stessa un’informazione” [ŠIŠKIN 2005b].

È dunque la parola, che messa per iscritto preserva la memoria, il filo di Arianna grazie a cui lo scrittore e i lettori si incamminano verso una possibile via d’uscita dall’oscuro labirinto postmodernista: e questo è chiaro, in realtà, sin dall’epigrafe del romanzo, tratta da un apocrifo giudaico collegato al concetto platonico del Demiurgo, a sua volta radicato da tempo nell’autocoscienza dei letterati russi: “E sarà chiamata la terra e le si dirà: ‘Rendi quel che non è tuo e fa’ levare tutto quanto hai custodito per il suo tempo’. Poiché dalla parola fu creato il mondo e dalla parola risorto” [SHISHKIN 2006: 7].¹⁷ Il ricordo, unito all’immaginazione e trattenuto dalla scrittura, diventa così sinonimo di resurrezione, la stessa che Luca Signorelli rappresenta nell’affresco *La resurrezione della carne* (1499) contemplato a Orvieto dal Tristano e dall’Isotta di *Capelvenere* poco prima dell’incidente stradale in cui lui rimarrà ucciso: un particolare del dipinto è emblematicamente riportato anche sulla copertina del romanzo sin dalla sua prima edizione in volume.

¹⁷ “И прах будет призван, и ему будет сказано: ‘Верни то, что тебе не принадлежит; яви то, что ты сохранял до времени’. Ибо словом был создан мир, и словом воскреснем” [ŠIŠKIN 2005: 5].

Shishkin controbilancia dunque il relativismo e il conseguente smarrimento dell'io nell'era postmoderna con una ricerca di punti saldi e valori universali, in maniera non dissimile dai classici della letteratura. Nonostante la resurrezione sottesa al romanzo non comporti di per sé una salvifica redenzione, essa garantisce comunque l'immortalità: garantiscono l'immortalità le storie che Isotta e il dragomanno inventano insieme ispirandosi alle statue antiche dei Musei Vaticani, apparentemente mute nel loro immobilismo di marmo, ma al contempo corpi tangibili in attesa che gli venga instillato un nuovo soffio di vita ("Così giravano per il museo resuscitando i morti" [SHISHKIN 2006: 173], leggiamo significativamente);¹⁸ e la garantiscono il diario di Bella, le lettere del dragomanno al Nabuccodonosoro, le lettere di Isotta a Tristano.

In nuce a una storia messa per iscritto c'è sempre un profondo sentimento d'amore inattaccabile dal tempo e dalla morte, ritenuto da Shishkin uno dei bisogni primordiali del genere umano [cfr. KASPER 2006: 138]: in alcune delle righe finali, che seppur attribuibili a Bella seguono un pensiero del dragomanno, si dice che "se amore c'è stato, nessuno può far sì che non sia esistito. E morire è assolutamente impossibile se ami. Eccomi in una notte insonne sdraiata a ricordare tutti quelli che amavo. Cieca, li vedo proprio davanti ai miei occhi" [SHISHKIN 2006: 457].¹⁹ I concetti di immortalità e amore di cui è messaggera la parola trovano un'efficace metafora nella pianta che dà il titolo al romanzo: l'*adiantum capillus veneris*, erba dalle potenzialità curative che cresce anche tra le rovine romane permeandole di nuova vita, e che deve il suo nome alla dea dell'amore, della bellezza e della fertilità. Il capelvenere, che nella prassi

¹⁸ "Так ходили и оживляли мертвых" [ŠIŠKIN 2005: 205]. Laure Troubetzkoy [2007] fa notare l'insistenza del dragomanno sulla corporeità plastica delle statue romane, inedita per la tradizione artistica russa ortodossa.

¹⁹ "Если любовь была, то ее ничто не может сделать не бывшей. И умереть совершенно невозможно, если любишь. Вот я лежу бессонной ночью и всех, кого любила, вспоминаю. Слепая, а прямо вижу их перед глазами" [ŠIŠKIN 2005: 476].

russa viene coltivato con devozione e affetto umano, va così a rappresentare quell'entusiasmo panteistico nei confronti del creato di cui sono intrisi anche gli altri romanzi shishkiniani. Come paiono suggerirci i personaggi interconnessi di *Capelvenere* – a cominciare da Bella che, nel crescendo davvero sinfonico delle ultime pagine del romanzo, in punto di morte è convinta che i suoi dolori siano il sintomo di una gravidanza, una rigenerazione di sé –, amare la vita e gioire di essa è un imperativo che deve resistere alla violenza, alla morte e alla furia distruttrice del tempo.

Con la sua narrativa, Shishkin non si propone dunque come letterato engagé – l'indubbia dissidenza rispetto alla politica del Cremlino nel XXI secolo trova uno spazio più adeguato nell'ampio corpus dei suoi saggi –, né come provocatore postmoderno. Lo scrittore è, se mai, un professionista della parola che può adempiere efficacemente alle funzioni di testimone che tras-mette e talvolta tra-duce, in tutti in sensi del termine, le storie proprie e altrui: in questo modo, “dal nulla, dal vuoto, dalla calce, dalla nebbia densa, dal campo innevato, dal foglio di carta d'un tratto compaiono uomini, corpi vivi che insorgono per restare per sempre, perché scomparire un'altra volta, morire, non è più possibile, la morte è già stata” [SHISHKIN 2006: 446].²⁰

²⁰ “Из ничего, из пустоты, из белой штукатурки, из плотного тумана, из снежного поля, из листа бумаги вдруг появляются люди, живые тела, встают, чтобы уже остаться навсегда, потому что снова исчезнуть, пропасть просто невозможно – ведь смерть уже была” [ŠIŠKIN 2005: 464].

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BØSTEIN MYHR 2022 A. Bøstein Myhr, *Asylum Seeker Narratives in Maria Amelie's Ulovlig Norsk, Mikhail Shishkin's Venerin volos*, in *Negotiating Identities in Nordic Migrant Narratives*, P. Lane, B. Kjelsvik, A. Bøstein Myhr (eds.), Palgrave Macmillan, Cham 2022, pp. 55-81.
- DEPRE 2017 I. Depre, *Dva romana Michaila Šiškina v zerkale rossijskoj literaturnoj kritiki nulevych*, in *Znakovye imena sovremennoj russkoj literatury. Michail Šiškin*, A. Skotnicka, J. Świeży (red.), scriptum, Kraków 2017, pp. 403-422.
- DESPRÉS 2012 I. Després, *Fin d'empire, apocalypse et résurrection dans le roman de Mikhaïl Chichkine Le Cheveu de Vénus*, "Recherches & Travaux", 2012, 80, <<http://journals.openedition.org/rechtrav/527>> (ultimo accesso: 5 dicembre 2025).
- JUCHNOVA 2015 I.S. Juchnova, *Obraz perevodčika i problema mežkulturnoj komunikacii v sovremennoj otečestvennoj literature*, "Vestnik Nižegorodskogo universiteta im. N.I. Lobačevskogo", 2015, 2, pp. 309-313.
- KASPER 2006 K. Kasper, *Das Venushaar. Michail Šiškins "intellektualer Roman"*, "Osteuropa", LVI (2006), 5, pp. 123-143.
- LİPOVECKIJ 2017 M. Lipoveckij, *Centon Šiškina: imperija, nasilie, jazyk*, in *Znakovye imena sovremennoj russkoj literatury. Michail Šiškin*, A. Skotnicka, J. Świeży (red.), scriptum, Kraków 2017, pp. 35-48.
- MINEEVA 2013 O.E. Mineeva, *Kategorija vremeni v romane M. Šiškina Venerin volos*, "Vestnik KGU im. N.A.

- Nekrasova”, 2013, 6, pp. 90-93.
- NOVOKHATSKIY 2017 D. Novokhatskiy, *Violazione dei confini del postmodernismo: Capelvenere di Michail Šiškin*, in *Violazioni. Letteratura, cultura e società in Russia dal crollo dell'URSS ai nostri giorni*, a cura di L. Piccolo, Roma TrE-Press, Roma 2017, pp. 67-82.
- OROBJ 2011 S.P. Orobij, “*Vavilonskaja bašnja*” Michaila Šiškina: *opyt modernizacii russkoj prozy*, Izd-vo BGPU, Blagoveščensk 2011.
- RYBAL'ČENKO 2009 T.M. Rybal'čenko, *Rim i mir v romane M. Šiškina Venerin volos*, in *Obrazy Italii v russkoj slovesnosti XVIII-XX vv.*, O.B. Lebedeva, N.E. Mednis (red.), Izd-vo Tomskogo universiteta, Tomsk 2009, pp. 530-546.
- ŠČERBAK 2011 T.V. Ščerbak, *K probleme literaturnych archetipov v romane M. Šiškina Venerin volos*, “Izvestija VGPU”, 2011, 10, pp. 151-154.
- SEMUŠINA 2013 K.A. Semušina, *Mifostruktura romana M. Šiškina Venerin volos*, “Kul'turnaja žizn' juga Rossii”, 2013, 3, pp. 95-97.
- SHISHKIN 2006 M. Shishkin, *Capelvenere*, trad. it. di E. Bonacorsi, Voland, Roma 2006.
- ŠIŠKIN 2005 M. Šiškin, *Venerin volos*, Vagrius, Moskva 2005.
- ŠIŠKIN 2005b M. Šiškin, *Pisatel' Michail Šiškin: “U Boga na Strašnom sude ne budet vremeni čitat' vse knigi” [interv'ju Natal'e Kočetkovej]*, “Izvestija”, 22.06.2005, <<https://iz.ru/news/303564>> (ultimo accesso: 5 dicembre 2025).
- SKOTNICKA 2021 A. Skotnicka, *Motiv Tristana i Izol'dy v romane*

Michaila Šiškina Venerin volos: postanovka voprosa, in *Drugie berega russkoj literatury i kul'tury*, E. Tyszkowska-Kasprzak, I. Moteûnajte, A. Smirnova, M. Giej (red.), scriptum, Wrocław-Kraków 2021, pp. 379-391.

TROUBETZKOY 2007

L. Troubetzkoy, “*Tela kamennye, no telesnye...*” *Obraz Rima v romane Šiškina Venerin volos*, “Toronto Slavic Quarterly”, 2007, 21, <<http://sites.utoronto.ca/tsq/21/troubetzkoy21.shtml>> (ultimo accesso: 5 dicembre 2025).

VERGARA 2019

J. Vergara, “*Return That Which Does Not Belong to You*”: *Mikhail Shishkin's Borrowings in Maidenhair*, “The Russian Review”, LXXVIII (2019), 2, pp. 300-321.