

Vladimir Gubin
ILLARION E NANO
 (1976-1997)

Noemi Albanese

1. Per lo scrittore Pietroburghese Vladimir Gubin la *povest'* *Illarion e Nano* (Illarion i Karlik) è indubbiamente il testo di tutta una vita, una sorta di opera unica cui destinare ogni energia, sulla quale lavorare senza sosta, da limare e modificare nel corso di ben vent'anni, in un lavoro di cesello che, per la poetica e l'etica sottese, è molto più di un semplice *labor limae*. La datazione che l'autore stesso appone in calce all'ultima versione del testo, quella edita nel 1997 per la casa editrice Kamera chranenija, ovvero 1976-1980, si riferisce solo al nucleo iniziale, all'idea originaria poi rielaborata, riscritta, in un incessante percorso che conduce Gubin a modificare persino l'"ultimissima bozza tipografica" [JUR'EV 2014: 139]¹. Il 1976 è, d'altronde, un anno significativo: sono passati esattamente dieci anni dal secondo tentativo, fallimentare quanto il primo, del 1964, di pubblicare l'almanacco dei *Gorožane* (I cittadini), "la più significativa associazione spontanea di prosatori della Leningrado degli anni Sessanta" [AR'EV 2015: 648]. Per Gubin il rifiuto della censu-

¹ Nell'articolo citato (uno dei pochissimi testi critici dedicati a Gubin), Jur'ev posticipa l'inizio del lavoro su *Illarion e Nano* al 1981 [cfr. JUR'EV 2014: 139] ma, in accordo con la datazione proposta dallo stesso (seppur spesso inattendibile) autore, ci sembra sensato accogliere il riferimento al 1976 come l'anno in cui si comincia a strutturare l'idea e a definire il primo nucleo testuale.

ra segna uno spartiacque decisivo: da questo momento rinuncerà scientemente a ogni tentativo di pubblicazione ufficiale e la scrittura diventerà per lui una sorta di ‘stanza tutta per sé’, un “interessante, privato, onesto piacere” [DAR 2002: 136] concettualmente ascrivibile al fenomeno poco indagato, ma niente affatto marginale, del samizdat per il cassetto (*v stol*).

2. Testimonianza preziosa dell’operazione compiuta da Gubin sono le due versioni integrali e i due estratti pubblicati negli anni, che permettono di saggiare con chiarezza il peso delle modifiche strutturali e formali progressivamente adottate. La primissima versione del testo, dal significativo sottotitolo *Detto nella Rus’ in 4 parti in confidenza a Michail Ėfros*² (Skazano na Rusi v 4-ch častjach doveritel’no Michailu Ėfrosu), viene pubblicata in tamizdat, a Parigi, sulla rivista dell’emigrazione russa “Ėcho”, allora diretta da Vladimir Maramzin, anche lui membro dei *Gorožane*. Il legame d’amicizia tra Gubin e Maramzin, nonché l’insistenza di quest’ultimo, sono state le condizioni fondamentali e indispensabili che hanno permesso la pubblicazione, non particolarmente ricercata dall’autore. In questa sua prima variante la *povest’* appare, dal punto di vista strutturale e formale, tutto sommato tradizionale, lineare; l’utilizzo frequente dell’analessi e della prolessi nonché, dal punto di vista lessicale, di numerosi termini di derivazione slavo ecclesiastica contribuisce a definire l’ambientazione della narrazione come fuori dal tempo e dallo spazio, in un presente sovietico riconoscibile da indizi disseminati con una perizia che si finge casualità, e che pure ha numerosi tratti in comune con la fase più antica della cultura

² Il nome di Michail Ėfros rimanda al mondo lavorativo e professionale di Gubin, più che a quello letterario: fu direttore scientifico dell’Institut Abrazivov i Šlifovanija, Centro di ricerca sugli abrasivi e la molatura, fondato a Pietroburgo nel 1931 e, negli anni Sessanta, lavorò con lo stesso Gubin in Lengaz. I due erano legati da grande amicizia, tanto da scrivere a quattro mani la *pièce Questo giusto* (Ėtot pravednik), mai messa in scena, né pubblicata; dopo questo episodio Ėfros non si occupò più di letteratura. A lui è dedicato *Illarion e Nano* nella versione definitiva del 1997.

rusa. Successivamente vengono pubblicati solo degli estratti, due capitoli separati: *La torre* (Capitolo dal romanzo “Illarion e Nano”) (Bašnja, Glava iz romana “Illarion i Karlik”), nel 1991 sul n. 12 della rivista pietroburghese “Sumerki”, e *Illarion* (Capitolo dal romanzo “Illarion e Nano”) (Illarion, Glava iz romana “Illarion i Karlik”) nel 1996, nell’almanacco “Kamera chranenija”. A concludere il lavoro sulla *povest’* è l’edizione canonica del 1997, dall’enigmatico sottotitolo *Povest’ su ciò che...* (Povest’ o tom, što...), edita grazie alla solerte premura del critico e scrittore Oleg Jur’ev, diventato stretto amico di Gubin nei suoi ultimi anni e tra i pochi ad averne compreso il talento. Le basse tirature rendono questo agile volume oggi una rarità, ed è pertanto fondamentale segnalarne la ristampa del 2003 all’interno del II tomo dell’antologia in tre volumi *Kollekcija: Peterburgskaja proza (leningradskij period)* della casa editrice Ivan Limbach.

3. *Illarion e Nano* si definisce come l’ultimo e più alto momento di una riflessione sulla lingua e la letteratura che, per Gubin, era iniziata da giovanissimo grazie agli insegnamenti di David Dar, dal quale aveva imparato che “la vera letteratura è un dono, e mai merce di largo consumo” [Gubin in DAR 2002: 136] e che “l’artista non deve abbassarsi fino al lettore di massa, ma deve piuttosto innalzarlo al proprio livello” [ivi: 138]. Tale indirizzo, che vede il proprio contraltare formale in una ricerca strenua della perfezione e dell’equilibrio, viene rafforzato dalle riflessioni generate dall’incontro con gli altri *Gorožane* (il già citato Maramzin, assieme a Boris Vachtin e Igor’ Efimov), con i quali elabora una poetica per la quale “la prosa dev’essere divertente, toccante e tragica come la vita umana” [Maramzin in GUBIN 2003b: 229] e la parola “efficace, [...] viva, che ricrei il mondo”, uniti da un comune “odio per la lingua banale” [GOROŽANE 1966: 4], patrimonio della letteratura ufficiale del realismo socialista. A tutto questo si aggiunge un ulteriore momento fondamentale, che è quello del confronto con l’eredità modernista

di inizio secolo, il cui naturale sviluppo era stato bruscamente interrotto dalla Rivoluzione prima e dalle politiche culturali del nascente stato socialista poi. La tradizione di riferimento diviene, così, quella “della parola attorta, smottata, ornamentale, che sfinisce il senso nell'impossibilità di servire null'altro che sé stessa” [JUR'EV 2014: 139], una tradizione profondamente poetica nel senso più alto del termine e che ha uno dei suoi massimi rappresentanti in Andrej Belyj. È proprio Belyj, nel suo tentativo di equiparare prosa e poesia attraverso la teorizzazione della loro comune base metrica, a costituire il primo e imprescindibile punto di riferimento per Gubin, il quale, quanto a raffinatezza, supera addirittura il maestro, producendo una *povest'* che, nella sua versione finale, è quasi totalmente metrizzata ma che, della monotonia e ripetitività che tanto erano state criticate alla prosa metrizzata di Belyj, non porta più alcuna traccia grazie all'uso preponderante di metri ternari (più vicini al fluire naturale del discorso), spesso organizzati in catene spezzate e largamente variate [cfr. ALBANESE 2020]. È proprio la metrizzazione del testo in prosa a offrire la chiave di lettura indispensabile per comprendere appieno *Illarion e Nano* il cui messaggio, se volessimo ridurlo all'osso, è un invito alla resistenza in epoche che non sanno cosa farsene dell'autore o della letteratura, resistenza che può avvenire solo nei confini della Parola poetica, creatrice e liberatrice, in un contesto in cui anche il rifiuto del mondo letterario ufficiale, anziché svilire, diventa possibilità generativa.

4. Proprio perché è la Parola e, per il suo tramite, la resistenza estetica a dominare e a costituire il fulcro del testo, la trama appare scarna, in sé abbastanza inconsistente: Karlik, il Nano, custode di una fantomatica torre in cui sono conservate le teste, staccate dal corpo ma ancora più o meno pensanti, dei ‘grandi’ dello Stato, ha una sorella, Pomezana, con la curiosa abitudine di svolazzare nuda in giro per il mondo. In uno di questi suoi voli cade nelle grinfie degli scagnozzi del sanguinoso monarca Illarion, subito prima descritto nell'atto di

distruggere senza pietà l'idilliaco villaggio di Šnurki; questi si innamora della ragazza e cerca di convincerla, senza successo, a sposarlo. Karlik, intanto, cerca di liberarla, ma finisce in prigione, da dove riesce ad evadere solo grazie all'aiuto di Procent, inventore e fratello deriso ed umiliato di Illarion, che gli propone di usare un congegno di sua invenzione in grado di far trasmigrare le anime da un corpo all'altro. Nella confusione generale il congegno non viene più usato e non è chiaro che fine faccia Karlik, che ricompare all'improvviso in un'aula di tribunale dove Pomezana viene processata in contumacia. Contemporaneamente, secondo una caratteristica confusione di piani temporali e di analessi e prolessi alternate, la pulsione di Illarion nei confronti di Pomezana, insieme lussuriosa e famelica, si trasforma in una vera e propria fame che lo porta, frustrato dai tentativi di conquista andati a vuoto, a sbranare la ragazza, morendo egli stesso poco dopo, divorato dalle fiamme sprigionatesi quasi magicamente dal camino in cui appare Balalajkin Bor'ka, uno degli abitanti del villaggio di Šnurki.

5. Un primo elemento di interesse è costituito senza dubbio dai nomi parlanti dei personaggi: Karlik è, per un orecchio russo, molto prima di un diminutivo poco usato e non convenzionale del nome Karl, un nano, elemento che aggiunge un'ulteriore connotazione autodenigratoria e solo apparentemente svilente della figura del custode/scrittore. In effetti, mentre nella versione del 1984 Karlik era effettivamente caratterizzato come di bassa statura, tale riferimento scompare in quella del 1997, dove a predominare è, quindi, la funzione ludica e allegorica in una realizzazione *sui generis* di linguaggio esopico. Illarion, invece, denuncia, nella doppia -l- di questo esito russo del nome greco Ἰλαριών (l'esito slavo ecclesiastico Ilarion esiste, ma viene usato solo in ambito clericale; cfr., ad esempio, il metropolita Ilarion, probabile autore dello *Slovo o zakone i blagodati*, il Sermone sulla legge e la grazia, XI sec.) un legame a doppio filo a un ambiente laico e, soprattutto, bellico: questo, infatti, è il nome di governatori, ammiragli,

ufficiali di marina e, tra tutti, nel patronimico di Michail Illarionovič Kutuzov (1747-1813), generale tra i principali artefici della sconfitta di Napoleone. I nomi di Karlik e Illarion, rispettivamente un bisillabo piano e un quadrisillabo tronco, si inseriscono perfettamente nella generale cornice metrica, caratterizzando in questo modo la *povest'* sin dal titolo, un trimetro giambico; lo stesso gusto ritmico è rintracciabile anche nell'allitterante Balalajkin Bor'ka. Il nome della sorella di Karlik, Pomezana, è invece la contrazione di *Poceluj-menja-za-nožku* (Baciarmi-il-piedino), leggibile come parodia, proprio nel personaggio che più di tutti rappresenta il principio vitalistico e libero, della passione spropositata del *novojaz* sovietico per le sigle di ogni tipo, la cui funzione altra non era se non quella di rendere opachi concetti ed elementi semplici, mistificando la realtà. La crudeltà di Illarion è sia fisica, sia linguistica, e traspare anche nel soprannome che affibbia al proprio fratello a causa del suo volto butterato: Procent, Percentuale. Le teste nella torre, luogo da cui il paese viene teoricamente amministrato e caricatura dell'Institut mozga,³ sono quasi tutte senza nome, identificate solo grazie a quello che era stato il loro impiego: tra di loro (ma viene lasciato intuire che ce ne sono molte di più nell'ombra), troviamo un fisico, un chirurgo, un'attrice e una non meglio definita testa numero 8. È solo il poeta, Grafail, già nel nome dichiaratamente un grafomane Raffaello, a possedere un'individualità più spiccata; è alla sua voce che si devono alcune tra le riflessioni più dolorose sul rapporto tra potere e arte, nonché il vivido racconto del suo girovagare tra case editrici nel tentativo, mai andato a buon fine, di venire pubblicato. Frustrato e sbeffeggiato in vita, è però l'unico, insieme all'attrice, a sopravvivere all'inondazione della torre causata involontariamente dall'idraulico e ladro Èn-tik, ribadendo così, metaforicamente, che, nonostante e oltre la gloria terrena (o la sua mancanza), è solo l'arte a poter aspirare all'eternità: “Le teste pelate, come bombe

³ L'Institut mozga, l'Istituto per le ricerche sul cervello, fu fondato nel 1928 con lo scopo di studiare il cervello di Lenin e di altre famose personalità russe ai fini di identificare i meccanismi fisiologici e di plasticità dell'organo che avrebbero determinato la genialità dei diversi personaggi.

di profondità su piedistalli, scomparvero nella torbidezza sottomarina e perirono. [...] Solo la testa di Grafaill era miracolosamente rimasta a galla. E solo la testa della geniale attrice miracolosamente era ancora rimasta intatta. [...] In generale, l'arte è immortale"⁴ [GUBIN 2003a: 536-537].

La riflessione ricorrente, affidata a turno alla voce di Grafaill, a quella di Karlik e a quella di un non meglio definito autore, sul ruolo dell'artista e dell'opera d'arte in un contesto in cui la forza dominante è quella brutta, animalesca e cieca della massa, descritta a più riprese come inarrestabile e furiosa, oscilla sempre, come tipico di tanta letteratura del samizdat degli anni Sessanta e Settanta, tra i poli dell'(auto)esaltazione e dell'(auto)denigrazione completa. Tali estremi vengono percepiti non come opposti, bensì complementari: infatti, è proprio nell'(auto)denigrazione, perlopiù antifrastica, che si definiscono i presupposti per un'ancora più orgogliosa e consapevole affermazione dell'estrema dignità e rilevanza del proprio operato. Sempre in questa chiave sono da interpretare gli epiteti che costellano il testo e, a loro modo, lo scandiscono: Karlik è al tempo stesso *pisar'*, seppur *odarennnyj* (un dotato scrivano; ivi: 474, 459), *podopytnyj avtor* (un autore da laboratorio; ivi: 540) e *idiot* (ivi: 462), Grafaill un'*original'naja bestija*, *inakomysljaščij*, *inakovidjaščij*, *inakoskazatel'* (bestia originale, eterodosso nel pensiero, nello sguardo e nell'esprimersi) e, per questo, *otščepenec* (rinnegato; ivi: 461), *rifmoplët-zanuda*, *stichopës* (poetucolo-scassapalle, cane da versi; ivi: 487), *rifmoblud* (sbrodolarime; ivi: 488). Centrale, in entrambi i personaggi, è la consapevolezza dell'impossibilità di arrivare a una fine, a un'opera che possa davvero considerarsi compiuta, 'perfetta' nel senso etimologico del termine. Per questo, si sceglie deliberatamente di lasciar stare, di arrendersi al tempo:

⁴ “Лысые головы, словно глубинные бомбы на тумбах, исчезли в подводную муть и погибли. [...] Лишь голова Графаилла чудом осталась. И лишь голова гениальной актрисы чудом еще уцелела. [...] В общем, искусство – бессмертно”.

Insomma, Karlik non provava rancore per il tempo passato inutilmente, quando, all'improvviso, senza alcun dispiacere si era rifiutato di continuare il suo saggio sull'amore, ammettendo che il tema scelto era inesauribile, inesprimibile. Inizialmente il lavoro sembrava scriversi bene. Perfezionando la riserva delle parole sincere indispensabili, si avvicinava con sicurezza al definire l'essenza dell'amore ma, mentre la fissava su carta, sulla carta emergeva spontanea un'altra idea di questa essenza, non peggiore della prima, e poi ancora una terza, nemmeno questa peggiore. Di arrivare alla fine, comprendere tutte le scoperte fatte, analizzare i particolari non c'era alcuna speranza. In questo sistema esisteva un'armonia nella massima quantità di punti di riferimento, e nell'assimilarla non puoi assimilarne delle parti, ma solo l'intero, altrimenti non ci capirai mai nulla. L'amore è una proprietà aprioristica degli uomini. Il Signore li ha insigniti di questo onore, ha affidato loro un frammento della sua luce.

Potrei forse offendermi scioccamente, stupidamente mugugnare per il mio ineluttabile tempo?

Il tempo, quando l'essere ogni giorno diminuisce e aumenta...

Il tempo, oltre al quale non c'è misura alla vita, non c'è euforia nello stare in piedi...

Il tempo, che non oso denigrare e che non posso sperperare senza pensare, scambiando me stesso con forme di ricchezza infime o a forma di stelletta, conquistandomi gradi più che terreni per un ruolo da figurante...

Il tempo, Signore, di cui tanto tu ne perdi con me...

Ma, forse, è lui la Tua, Signore, Quarta ipostasi?

Amo il tempo⁵ [ivi: 513-514].

⁵ «В общем, у Карлика не было зла на бесплодно прожитое время, когда без огорчения вдруг отказался продолжить этюд о любви, признавая, что взятая тема неисчерпаема, невыразима. Поначалу работа писалась успешно вроде бы. Подтягивая поближе запасы необходимых искренних слов, он уверенно выкарабкивался к определению сути любви, но куда фиксировал ее на бумаге, на бумагу напрашивалось иное понятие сути, не хуже первого, затем — еще третье не хуже. Дойти до конца, разобраться во всех откровениях, анализируя частности, не было вовсе надежды. В этой системе максимального количества точек отсчета существовала гармония, воспринимаемая которую, воспринимай не частицами, но целиком, а то никогда ничего не поймешь у нее. Любовь — априорное свойство людей. Господь удостоил их чести, доверил обзор его света. / Можно ли тут

Questa affermazione, “amo il tempo”, tornerà programmaticamente nell’ultimissima riga del testo, in un paragrafo graficamente separato dal resto, quasi ad affermare di nuovo con forza che, oltre le assurdità e le atrocità del presente (che è contemporaneamente passato e futuro) a persistere è solo il tempo, unica forza in grado di restituire all’artista il dovuto, non appena i tempi (di nuovo!) saranno maturi. Nel personaggio di Grafaill e nelle sue avventure, come già accennato, a predominare è l’elemento legato alle delusioni e difficoltà cui andava incontro chiunque volesse provare (proprio come avevano fatto i *Gorožane* negli anni Sessanta) a venire pubblicato ufficialmente senza, però, aderire ai dettami e agli stilemi del realismo socialista. La cecità e brutalità dei rappresentanti delle autorità letterarie e delle case editrici diventa figura, in piccolo, dell’intero sistema culturale sovietico, che trova un alleato naturale nella massa, forza cieca e distruttiva, animalesca ma, alla fine dei conti, doppiamente beffata perché le sue sorti, in realtà, si trovano nelle mani di Karlik, e non in quelle delle teste, perse nella torre in futili discussioni senza scopo. Pur incarnando un principio di diversità e speranza, altrettanto futile appare anche Grafaill, concentrato unicamente sulla ricerca di rime inusuali e raffinate [cfr. ivi: 476-477, 487-488]. Ad unire ulteriormente i due, che si definiscono proprio per questa caratteristica come chiara ipostasi letteraria dello stesso Gubin, è l’approccio al processo creativo, sviluppato nel raccoglimento e nella solitudine attraverso un lavoro incessante e profondo che mira a rendere il tessuto testuale denso, significativo, misurando l’immane operazione tentata con le uniche categorie che possono appartenere a una tale utopia: quelle dell’eternità e del futuro.

обижаться мне сауру — сауру ворча на свое неизбежное время? / Время, когда бытие каждый день убывает и прибавляется... / Время, помимо которого нет измерения жизни, нет эйфории самостояния... / Время, какое не смею хулить и не могу бездумно расхोждать, обменивая себя на подножные формы богатства либо на звездистые, но проземные чины для того, чтобы так обрести лицо фигуранта... / Время, которого, Господи, Ты на меня столько тратишь... / А может, оно — Твоя, Господи, Четвертая здесь ипостась? / Я люблю время”.

6. Contraltare di Karlik, Grafaill e dell'anonima voce autoriale è la figura del lettore, rappresentato come parte di una *tolpa gramoteev*, una folla di persone alfabetizzate [ivi: 455], quindi in qualche modo incarnazione di quel lettore ideale ricercato dagli autori del samizdat; al tempo stesso, però, è pedante, incapace di comprendere la funzione ludica dei testi letterari, fondamentale da Gogol' in poi tanto più nei regimi autoritari, a punto tale che la voce sbotta: "E chi avrebbe avuto la stupida idea di dirvi che l'autore è serio?"⁶ [*ibidem*]. Agli antipodi, i grafomani, di cui Illarion è la somma incarnazione, scribacchini dalla penna facile e dalle abilità tecniche e artistiche sostanzialmente nulle, convinti di cambiare le sorti della letteratura e della nazione con la propria opera, in realtà tanto prescindibile da non lasciare dietro di sé altro che non sia un vago e sarcastico ricordo. Il loro lamento è il lamento di Illarion (qui quasi un'ipostasi di Stalin nelle qualità che si autoattribuisce) quando, nel capitolo IV, si rivolge a Karlik, che appare qui come una sorta di narratario interno:

Guarda qua, cento volumi!...

Sono cento volumi, li ho scritti tutti da solo, sono grossi-grossi, mi invidierai!...

Ah, secondo te sarebbero una scemenza? Una quantità che non implicherebbe alcuna qualità? Cosa, cosa, cosa? Chi tra voi conosce i tre casi in cui vengono fuori libri voluminosi? [...] Aspetto il secondo caso, non traccheggiare. Dev'essere quando nell'anima non c'è nemmeno un briciolo di talento per dire qualcosa e da dire, ahimè, non c'è niente. Ed ecco che versano liquame sul terreno incolto di ogni pagina vanagloriosa tipicamente gonfiata? Di come la pensi me ne frega meno di niente, è chiaro? Sono la penna d'oro della mia generazione, è chiaro? Sono la coscienza dei suoi farabutti, il fondatore, il conforto. E chi sia veramente un grafomane, lo vedremo⁷ [ivi: 492].

⁶ "Кто сдуру вам настукал, что автор серьезный?"

⁷ "Глянь-ка сюда — сто томов!... / У меня сто томов, я писал их один, они толстые-толстые все, ты завидуешь!... / Ах, это, по-твоему, чужь? Это — количество, не переходящий в якобы качество? Что, что, что? Кому там известны какие три

È proprio nella descrizione di Illarion e dei suoi tratti brutali che emerge con più evidenza un elemento intratestuale fondamentale, a un primo sguardo semplicemente allegorico o metaforico ma che è, in realtà, molto di più: nella *povest'* sono frequentissimi i riferimenti al mondo animale e, più specificatamente, canino, esplicitati tanto nelle azioni, quanto negli attributi sia del monarca, sia, soprattutto, dei suoi sgherri, le pulci [cfr. CARAMITTI 2015]. Ciò permette di ipotizzare addirittura uno scenario alternativo, in cui i protagonisti sono proprio dei cani e non rimane, programmaticamente, nulla di umano. Gli elementi più dichiaratamente animaleschi sono la massa, forza cieca ed ottusa legata a istinti biechi e bassi, e il cane-segretario di Illarion. Tra i due poli della metaforizzazione estrema e della descrizione dell'unico cane dichiaratamente tale ma facente funzioni umane si srotola un'intera rete di riferimenti più o meno marcati che autorizza il piano di lettura alternativo: il volto è sempre un muso, ricorrono spesso i verbi 'rompere con i denti', 'rosicchiare', 'abbaiare', 'mugolare', 'ringhiare', 'abbaiare', 'ruggire', 'ululare' e i personaggi vengono spesso descritti nell'atto di leccarsi, annusarsi, saltare o correre a quattro zampe. Inoltre, l'unico dettaglio che caratterizza Pomezana, oltre alla sua nudità, sono gli occhi pelosi, mentre l'estrema umiliazione inflitta da Balalajkin Bor'ka a Illarion prima di ucciderlo consiste nell'obbligarlo a miagolare e fare le fusa. Tutto ciò permette di illuminare ulteriormente il portato allegorico del testo e il suo rapporto con la contemporaneità sovietica, specchio di un mondo in cui l'unico modo per sfuggire all'incasellamento forzato e alla violenza del potere, che portano l'uomo a perdere ciò che lo rende tale, divenendo un animale, è la Parola, riparo sicuro e portatore di vita, da proteggere ed occultare

случая, когда получают толстые книги? [...] Второй случай жаду, не тяни кошку за хвостик. Стало быть, это – когда на душе ни копейки таланта что-то сказать и сказать, увы, нечего, вот и льют они жижу на пустоши каждой типично раздутой страницы тщеславия? Мне твоя партия мыслей до Гулькина, понял? Я золотое перо поколения, понял? Я совесть его проходимцев, основатель, утех. Кто графоман, опосля разберемся”.

dalla massa sconsiderata e folle e dai potenti, ridotti a nient'altro che animali guidati e piegati dagli istinti e dalla volontà di supremazia.

È proprio così che la storia entra prepotentemente nelle pagine del testo: l'unico modo per sopravvivere, dunque, è diventare “compagni di sopravvivenza”⁸ [ivi: 455], membri di quella comunità che condivide principi di resistenza estetica e morale e che è la sola a poter davvero garantire il persistere – che è nel testo e del testo – dell'autore negletto dal proprio tempo.

⁸ “Сотоварищ[и] по выживанию”.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ALBANESE 2020 N. Albanese, *Reviving Andrei Bely's heritage: Metricalization in Vladimir Gubin's Illarion i Karlik*, "Between", x, 2020, 19, pp. 1-20, <<https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4029>> (ultimo accesso: 20.07.2022).
- AR'EV 2015 A. Ar'ev, *Gubin Vladimir Andreevič*, in *Literaturnyj Sankt-Peterburg. XX vek. Ėnciklopedičeskij slovar'*, I-III, Filologičeskij fakul'tet SPbGU, Sankt-Peterburg 2015, t. I [A-D], pp. 647-649.
- BERG 2003 M. Berg, *Vospominanija o buduščem*, in *Kollekcija: Peterburgskaja proza (leningradskij period). 1970-e*, Ivan Limbach, Sankt-Peterburg 2003, pp. 3-20.
- CARAMITTI 2015 M. Caramitti, *Il laboratorio infinito di Vladimir Gubin*, "Enthymema", XII, 2015, pp. 100-108, <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/4947/4996>> (ultimo accesso: 20/07/2022).
- DAR 2002 D. Dar, *Pis'ma D.Ja. Dara k V.A. Gubinu*, vstup. zametka V. Gubina, "Zvezda", VIII, 2002, pp. 136-151.
- GOROŽANE 1966 Gorožane, *Gorožane o sebe*, Leningrad 1966 (ms.).
- GUBIN 1984 V. Gubin, *Illarion i Karlik. Skazano na Rusi v 4-ch častjach doveritel'no Michailu Ėfrosu*, "Ėcho", XIII, 1984, pp. 148-205.
- GUBIN 2003a V. Gubin, *Illarion i Karlik. Povest o tom, čto...*, in *Kollekcija: Peterburgskaja proza (leningradskij period). 1970-e*, Ivan Limbach, Sankt-Peterburg 2003, pp. 453-542 (1a edizione: Gubin V., *Illarion i Karlik*, Sankt-Peterburg 1984).

rión i Karlik. Povest o tom, čto..., Chamera krane-
nija, Sankt-Peterburg 1997).

GUBIN 2003b

V. Gubin, *A vy kuda, rebjata?*, vstup. zametka V.
Maramzina, "Zvezda", v, 2003, pp. 229-238.

JUR'EV 2014

O. Jur'ev, *Pisatel' kak sotovarišč po vyživaniju: o
Vladimire Gubin*, in Id., *Pisatel' kak sotovarišč po
vyživaniju. Stat'i, esse i očerki o literature i ne tol'ko*,
Ivan Limbach, Sankt-Peterburg 2014, pp. 135-
141.