

Marija Stepanova
LA PROSA DI IVAN SIDOROV
(2006)

Mario Caramitti

1. Quando, al dissolversi dell'Urss, esplode il vaso di Pandora di un processo letterario congelato per settanta anni, il primo, dirompente effetto dell'applicazione delle leggi del mercato sarà il dilagare della letteratura di genere, che le doppie forche caudine sovietiche dell'ideologia e della serietà inderogabile avevano vistosamente frenato e in alcuni casi – la fantascienza – persino nobilitato. Il lettore, tornato all'improvviso oggetto di politiche di seduzione e non di condizionamento, cavalcherà con trasporto l'effimero dei paperback, e il romanzo giallo, rosa e nero, assieme al soprannaturale in tutta la gamma, si affermerà stabilmente come cardine del neonato mercato. Parallelamente, per i soli anni Novanta, il postmoderno differito si imporrà, da mattatore indiscusso, nel ben più ristretto segmento della letteratura che di genere non può definirsi (ma che ci indurrebbe almeno in anacronismo se la chiamassimo alta).

In questo frangente di rivoluzionario smottamento è essenziale il ruolo della poesia. Da un lato i grandi protagonisti della seconda cultura si istituzionalizzano e divengono classici contemporanei (Prigov in primis, Gandlevskij, Stratanovskij, Krivulin, Elena Švarc), dall'altro si affermano nuovi indirizzi (Sen-Sen'kovskij, con i

suoi mini-cicli di lirica pura tautologica e la *novaja iskrennost'* – *New sincerity* alla russa di Vodennikov) ma soprattutto la poesia coglie a pieno la vibrante energia del momento e reimposta dinamicamente i confini creatore/fruitori in un vitale intrico di letture pubbliche, club poetico-musicali, molteplici sponde di performativismo. Teorizzatore e in molto motore di questa radicale rivitalizzazione della partecipazione collettiva al testo poetico è senza dubbio Dmitrij Kuz'min, con il suo leggendario *project OGI* (Ob"edinënnoe Gumanitarnoe Iskustvo – Arte Umanistica Unificata, club e case editrici) prima, e poi con una sempre più vistosa inclinazione verso la dimensione virtuale (l'epocale vavilon.ru, trasmigrato in tre decenni in argo.ru e litkarta.ru, oltre alla rivista online "Vozduch", vero crocevia del discorso poetico).

Con il nuovo millennio, a fronte di una sempre più marcata crisi della forma romanzo, e di uno sterile tentativo, funzionale anche all'ideologia putiniana, di revival realista, la poesia comincia a porsi in posizione sempre più centrale nel processo letterario, in termini, se non quantitativi, certamente di ricerca di nuovi linguaggi e adesione alle istanze della società. In forme diverse, vengono offerte convinte risposte al dilemma identitario della coscienza lirica post-concettualista (e post-postmoderna), secondo percorsi già efficacemente sintetizzati al volgere del secolo da due fondamentali articoli di Kukulin e Kuz'min [2001 entrambi].

La prima, e forse più diffusa ricetta è semplicemente un'estremizzazione, variamente sincretica e riassuntiva, dell'intero portato novecentesco: quella che, con nitida sintesi, Evgenija Vežljan arriverà a definire "novaja složnost'" [2012], una 'nuova complessità' che sia "non forzata, ma inevitabile" [ivi: 181], e che trova le più compiute incarnazioni in Arkadij Dragomoščenko (soprattutto in un'ottica di prosaizzazione e intensità ritmica) e, appunto, in Marija Stepanova, magistrale tessitrice di raccordi, smottamenti, strappi percettivi, incentivati dalla polimetria e sanciti da un arsenale pirotecnico e straniante di rime.

Altre fondamentali strade di rinnovamento sono la performativizzazione e la rinascita dell'impegno civile. Qui il contesto intermediale – dove sono attori paritetici la parola, il gesto e l'immagine (e la loro dimensione sonora) – assume vistosa centralità sia per la trasformazione (sul modello di Prigov) dell'esistenza e del testo stesso in performance ininterrotta (in particolare German Lukomnikov nel primo e Roman Os'minkin nel secondo decennio del secolo) che per singole eclatanti performance, in alcuni casi prive di natura verbale (dalle Pussy Riot a Pavel Pavlenskij). In quest'ultimo caso appare chiara la contiguità d'intenti con la diffusa emergenza, in forme stilisticamente poliedriche, di voci poetiche improntate all'impegno civile e alla denuncia della catastrofe sociale e morale della Russia nelle spire del putinismo. Tra le fondamentali acquisizioni del diritto ultimativamente reclamato all'enunciazione marcata in termini politici e, in molti casi, referenzialmente inequivoca, è l'uso sempre più comune del verso libero, le cui implicazioni potrebbero costituire una svolta epocale nello sviluppo della poesia russa. Nell'ottica della trasmissione di un messaggio univoco, sfrondata dal secolare accumulo di ironia, polisemia, simulazioni e dissimulazioni, ci si muove dalle dolenti e in parte evanescenti maschere di Vsevolod Emelin e Andrej Rodionov ai contenuti apertamente femministi e antioscurantisti di Galina Rymbu e Oksana Vasjakina, fino alla nascita, impressionante in termini di partecipazione e dedizione, del sito-movimento di Linor Goralik ROAR¹ nell'arco di poche settimane dall'invasione dell'Ucraina.

¹ Russian Oppositional Art Review o Vestnik Oppozicionnoj Russkojazyčnoj Kul'tury (<https://roar-review.com/ROAR-2178ea72c86d4232a2b5f4fa1010d316>). È un'ampia rivista-portale di libera consultazione, con periodicità bimestrale, che raccoglie saggi, versi, prosa, lavori grafici ispirati a una ferma opposizione alla dittatura putiniana e alle conseguenti strategie di resistenza. I primi due numeri sono stati in larga parte tradotti in italiano dal collettivo "Russia resistente", coordinato da Simone Guagnelli (<https://roar-review.com/ROAR-Primo-numero-f23d2da5b9cc4924be10f7d304ca5fd0> e <https://roar-review.com/ROAR-Secondo-numero-e7bfb55f312647728064577335f49f19>), riprendendo anche una scelta di testi già pubblicata in **** /***** Voci russe contro la guerra*, a cura di Massimo Maurizio e Mario Caramitti.

A raccordo e sommatoria di molte delle tendenze emerse nella poesia del nuovo millennio – dalla narrativizzazione alla contaminazione con la prosa e al largo impiego del verso libero – si pone infine, con grande rilievo, stavolta in termini anche strettamente quantitativi, una sempre più appariscente fioritura delle forme versali lunghe.

2. Poemi, del resto, in Russia non si è mai smesso di scriverli. Si potrebbe, considerando la marcata resilienza dell'epoca del samizdat, trasferita da Brodskij anche in emigrazione, parlare di una linea mai interrotta. O meglio, in prospettiva ancora più ampia, di una concentrazione esponenziale della forma poema nel primo quarto del secolo che aveva già contraddistinto il romanticismo e le avanguardie storiche, sempre in presenza di fortissimi attriti socio-politici. Quando l'atmosfera si fa rovente, insomma, si offusca giocoforza il principio lirico, si impone un ampio piano di condivisione in termini di tematiche attuali e esemplari, narratività, roveli etico-morali.

Già il tramonto dell'era sovietica aveva generato testi emblematici, come l'alconautico mondo alla rovescia delle *Terziosie d'Arrigo Trincabuffo* (Tercichi Genricha Bufarëva, 1984-87) di Sapgir, la cronaca affettuosa e ironica della perestrojka in *Tempo di libertà* (Svobodnoe vremja, 1988) di Viktor Korkija o la ludica radiografia del dissesto in *Latrine*² (Sortiry, 1991) di Kibirov. Poi con il nuovo millennio la gamma della forma poetica lunga si amplia e si diversifica: si va dalla radicale sperimentazione di Saša Sokolov con il suo *Trittico* (Triptich, 2011) alla contaminazione di storia e fantasmagoria nella *Gaia scienza, ovvero la Storia autentica del celebre Bruce, messa in versi secondo i resoconti dei testimoni* (Vesëlaja nauka, ili Podlinnaja povest' znamenitogo Brjusa, pereložennaja stichami so slov očevidec, 1999) di Maksim Amelin, assimilabile, come anche *Una vicenda di bambole* (Slučaj s kuklami, 2014) di Sergej Timofeev e molti brevi poemi di Fëdor Svarovskij, al filone ucronico dominante nella prosa coeva; da un lato domina il rispecchiamento del quotidiano cupo e alienante,

² Traduzione italiana di Claudia Scandura per le edizioni Le lettere, 2008.

con toni spesso psichedelici, lessico fortemente ibridato, dal standard ai gerghi della rete, come in *Katja* (2007) di Vera Polozkova o, al contrario, con aspra denuncia di ogni conformismo, come in *L'amica della checca* (Podruga pidora, 2004) di Elena Fanajlova; altrettanto connotanti sono i contenuti politici e d'attualità, con vistosa prosaizzazione della forma: da *Spedizione al municipio* (Pochod na mèriju, 2011) di Kirill Medvedev, l'unico poeta con autentico piglio rivoluzionario, ai *Versi sulla prima campagna di Cecenia* (Stichi o pervoj čečenskoj kampanii, 2000) di Michail Suchotin, che rielabora essenzialmente testimonianze autentiche – prassi, quest'ultima, affine al *verbatim* teatrale, che ha per grado estremo i testi di Marija Malinovskaja, *Kaimanija* (2018) ad esempio, costruito per intero – a mezzo di levare – con voci diaristiche di malati mentali; il chiaro prevalere di un verso libero sempre più prosastico va letto anche lungo i sempre oscillanti confini con la prosa, in stretta contiguità con il non meno diffuso genere del microracconto ad alta densità di parola poetica, frequentato in maniera particolarmente assidua da Linor Goralik.

A fronte di un'estrema varietà di forme e messaggi il termine poema, in russo come in italiano, può apparire come una referenza ostentata, un moto di identificazione autoriale nella tradizione letteraria che testimonia il disagio per un presente non più letteraturocentrico. Per provare a ricondurla sotto un pur parziale comune denominatore, si può inquadrare la forma poetica lunga contemporanea secondo due modalità. La prima è di formato: un testo con un unico focus tematico, una sorta di moderna ballata lunga circa duecento versi, contrapposta a una altrettanto diffusa struttura pluristratificata di dimensioni ben superiori; la seconda è di tenore del discorso, anche qui orientato in due direzioni: una narratività molto scandita, incalzante, in superficie persino trasparente (quale può essere *La prosa di Ivan Sidorov*), oppure quella che Krivulin definiva “scrittura quantica” [1993: 23], una giustapposizione di nuclei distinti tematicamente concentrici che possono intendersi come poema o, con lieve distanza prospettica, come raccolta di liriche particolarmente coesa – un

approccio compositivo che risale almeno alla *Trota rompe il ghiaccio* (Forel' razbivaet lëd, 1929) di Michail Kuzmin, centrale nell'ultimo Parščikov, soprattutto in *Petrolio* (Neft', 1999-2003) e ricorrente con grande frequenza nelle più recenti prove di Stepanova (*Spolia*, 2015, *Il corpo ritorna*, Telo vozvraščaejsja, 2018).

Rivendica invece una esplicita direzionalità e comunità d'intenti la teorizzazione di una 'nuova epica' (novyj èpos) avanzata da Arsenij Rovinskij e Fëdor Svarovskij nel numero monografico del giugno 2007 della rivista "Rec". Nell'articolo introduttivo Svarovskij individua i tratti congiuntivi dei sedici autori antologizzati (da Rodionov a Goralik, da Chersonskij a Timofeev) in "narratività e, di norma, spiccata non convenzionalità, temi e intrecci scottanti, concentrazione del senso al di fuori della figura reale dell'autore e delle sue proiezioni liriche e trasposizione dell'azione su un piano metafisico sempre esterno al testo, spesso recondito [2007: 3-4]". In concreta prospettiva testuale si pone l'accento su storie tendenzialmente fantasmagoriche soggette a una pluralità di interpretazioni, nelle quali i protagonisti sono spesso relegati ai margini dell'intreccio, l'azione si sviluppa per successione paracinematografica di quadri per lo più disomogenei, attraverso i quali il fulcro del messaggio si sposta in una dimensione ontologica distinta e alternativa. Svarovskij sottolinea come immagini e procedimenti proposti con insistita frammentarietà generino un "messaggio sistemico non lineare" [ivi: 4]. In termini strettamente ontologici la centralità non è più nel testo ma in una forza esterna al testo. E se la si identifica con "Fato, Destino, Provvidenza, una forza ignota o a qualcuno ben nota che governa l'esistenza" [ivi: 5] si entra in una dimensione completamente nuova del fantastico, una sorta di fantastico metafisico alla quale *La prosa di Ivan Sidorov* è senza dubbio pertinente.

3. In effetti *La prosa di Ivan Sidorov* – che nell'antologia di Svarovskij e Rovinskij occupa una posizione assolutamente centrale – rispecchia da vicino i presupposti teorici della nuova epica: non esiste nessuna

diretta espressione di intenti autoriali; il piano narrativo è costantemente declinato e fruibile, ma il protagonista ne è sempre al margine e mai promotore; il piano del reale e quello del fantastico si intersecano, a vantaggio, in termini di significazione, di una terza e più complessa dimensione; gli eventi narrati sono eclatanti e sorprendenti ma si inquadrano, anche attraverso fitti richiami intertestuali all'immaginario contemporaneo, in quella sensazione unitaria e complessiva del mondo e della realtà che secondo Svarovskij costituisce la dimensione epica moderna [2007: 5].

D'altra parte la ricerca di sempre nuovi linguaggi nella forma poetica lunga è uno dei motori fondamentali dell'ispirazione di Stepanova. Già nelle ballate della prima maturità [2001] il paranormale è una tenebrosa ma stimolante alternativa all'afasia [DAŠEVSKIJ 2004: 70] e i personaggi "si rivelano giocattoli in mano a enigmatiche forze, che si manifestano a mezzo di una svariata gamma di demonologia spicciola" [VJAZMITINOVA 2016: 157]. Nel discorso pronunciato nel 2005 in occasione dell'assegnazione del premio Andrej Belyj, Stepanova stessa chiarisce come nel poeta, che porta su di sé l'onere percettivo di "tutta la poesia in sé", si attiva un "massiccio meccanismo epico-lirico, orgoglioso della propria immaterialità e bramoso di trasformarsi in una *natura alternativa*" [2005]. Nello stesso anno *La prosa di Ivan Sidorov* (Proza Ivana Sidorova) viene a sancire un modello nitido e compiuto di poema pluristratificato, multivocale, quotidianamente fantastico che sarà ribadito nel 2008 da *Seconda prosa* (Vtoraja proza), affine anche per ambientazione provinciale e atmosfera e, con più marcato travaglio e echi del contingente, da *La guerra degli orsi e dei plantigradi* (Vojna zverej i životnyh, 2015), sui prodromi del conflitto ucraino.

Nella stesura e nella presentazione al lettore della *Prosa di Ivan Sidorov* Stepanova esercita una sorta di opzione di forza, avverte pienamente l'alta considerazione di critica e pubblico che si è conquistata e propone un inderogabile, inoppugnabile grado zero della sua arte, il suo 'testo in quanto tale', ostentatamente senza titolo, in quanto dire 'prosa' di un poema significa assommare la narratività intrinseca

del genere, il progetto *in nuce* della ‘prosa per davvero’ (dichiarata, quella invece, ‘romanza’) *In memoria della memoria*³ (Pamjati pamjati, 2017) e un afflato lirico non meno incalzante. Tutto ciò è oggetto, in parallelo, di un’articolatissima orchestrazione paratestuale, volta in primo luogo a dare un’incisività straniante a ciò che a livello testuale è escluso, cioè l’identificazione di narratore e autore: il testo è proposto in nuclei successivi sulla pagina del *live journal* di Stepanova, che formalmente è condotto da un non diversamente specificato Ivan Sidorov (senza alcun reale intento d’incognita). La natura eteroclitica del testo è poi moltepliciamente sottolineata dalla sua collocazione: in primo luogo online, in forma gratuita e con selezionatissimi destinatari-estimatori, cui l’ultimo capitolo è offerto in coincidenza con il Natale del calendario gregoriano, strenna d’inclinazione occidentalista e parodia di racconto di Natale; poi l’intero testo (1017 versi) è pubblicato – caso unico – sulla rivista patinata “Afiša”, con vasta eco mediatica; nel 2007 il celebre teatro Praktika ne trae uno spettacolo e infine il testo esce in volume separato nel 2008 per la prestigiosa serie poetica delle edizioni Novoe izdatel’stvo curata da Michail Ajzenberg.

Il complesso ruolo paratestuale di Ivan Sidorov non si esaurisce però con questo: l’intestazione del blog di Stepanova non era casuale, ma riprendeva lo stesso pseudonimo usato da Kira Muratova per firmare e insieme non firmare il suo film demolito dalla censura *Tra le pietre grige* (Sredi serych kamnej, 1983), con conseguente estensione anche al poema dell’accostamento alla donna di più geniale creatività del secondo Novecento russo; esiste poi un Evgenij Sidorov in carne e ossa, noto critico letterario e ministro della Cultura ai tempi di El’cin, proprietario di una della più affermate scuole di scrittura creativa, altro nodo – la fonte del talento – non estraneo alle corde di Stepanova; in questa lunghezza d’onda, del resto, potremmo collocare la funzione non secondaria che ha Ivan Sidorov a livello testuale: nel

³ A dispetto, per evidente difetto di polisemia, del titolo proposto nell’edizione italiana di Bompiani del 2020 (*Memoria della memoria*, traduzione di Emanuela Bonaccorsi). In merito cfr. le corrette osservazioni di Karafilidis [2022: 252].

testo è ben distinta una figura di narratore, impacciata e tutt'altro che onnisciente, che per atteggiamento e movenze verbali difficilmente intenderemmo al femminile, mentre, pur in assenza di qualsiasi indicazione onomastica, nulla esclude di associarlo al titolo.

4. *La prosa di Ivan Sidorov* è un testo di molto avvincente lettura. Attraversandolo, secondo gli stilemi del *new weird* vampiresco e certo anche del noir, il lettore non ha praticamente nessuna possibilità di cogliere le implicazioni e le relazioni che, in ultima istanza e al netto di ulteriore vorticosa ambiguità, saranno rivelate. Fuor di dubbio il grado di consapevolezza e di intensità percettiva del lettore ideale e del lettore sciatto è profondamente diverso, ma per chiunque ciò che riserva Stepanova è una fruizione spiazzante, che mantiene nella stessa condizione di obnubilamento e amnesia del protagonista. Ascoltare il testo “come in sogno”,⁴ “tipo ovatta”,⁵ “come un pesce dal fondo”⁶ sembra la disposizione ideale. Ciò non toglie, con Bak, che “la norma è qui accuratamente nascosta sotto l'entropia, nitide formulazioni sotto il flusso di coscienza” [2010: 182].

C'è un enorme grumo di fruizione dilazionata, all'inizio nulla si può capire, poco si può intuire, se si capisse scemerebbe la malia – è certamente un libro di atmosfere, di sensazioni – emergerebbero con fin troppa evidenza e univocità le linee dell'intreccio. Questo, del resto, è in sé esile, facilmente riassumibile, tutto fondato sulla motivazione dell'amnesia. Un uomo – punto focale principale – costantemente indicato solo come “ubriacone” si ritrova in tarda serata nella sala d'attesa della stazione di un'anonima cittadina provinciale (per quanto si immagini che sia appena arrivato, non ne abbiamo alcuna evidenza testuale). Lì, in circostanze già enigmatiche, si munisce di due fondamentali compagne d'avventura: una gallina e una bambina

⁴ КАК ВО СНЕ [STEPANOVA, 2008, 10]. Da qui in avanti tutte le citazioni non diversamente attribuite vanno riferite a quest'edizione del poema.

⁵ ВРОДЕ ВАТИНА [18].

⁶ СЛОВНО С ОМ СО ДНА [25].

eternamente addormentata, come vuole il tipico incantesimo fiabesco. Attraversando un letargico panorama cittadino privo di ogni presenza umana (“respira come un piumino un nuovo vuoto”⁷) i tre raggiungono una casa apparentemente deserta, dove trascorrono alcuni non meno letargici giorni. Nel momento in cui la polizia irrompe per arrestarlo, il protagonista si trasforma in gallo, e la gallina diventa nera. Nel frattempo siamo venuti a sapere che assieme alla polizia locale opera una bomba sexy non meno vestita di nero, che si rivelerà il maggiore Kantarija⁸ di uno speciale dipartimento moscovita incaricato di indagini sul paranormale. Il commissariato è il luogo di massima permeabilità ontologica e spazio-temporale, vi si aprono porte nel muro con un tratto di penna, pennuti e ‘sbirri’ ingaggiano, con la più estrema contaminazione di registri, una tenzone interlinguistica che verte, in sostanza, sulla pressante richiesta al protagonista, sempre di tutto inconsapevole, di tradire la sua gallina, alla quale si sente inspiegabilmente legato. Resistendo anche alla profferta di fiumi di vodka, il gallo-alcolista fugge, o è lasciato fuggire, torna alla casetta di periferia e la trova popolata da un intero campionario di esseri ctoni, in mezzo ai quali, con relativa sorpresa – ormai l’ibridazione del suo ruolo appare evidente – spicca l’avvenente maggiore. Come era già emerso in detenzione, il nodo essenziale è la liberazione della gallina nera, Lei-lei (*samaja-ona*), da intendersi come il capo della brigata infernale. Alla discussione sulla strategia da seguire partecipa, in posizione di primario rilievo, una spettrale ricetrasmittente. La decisione è attendere lì la polizia e tendere una trappola nel momento in cui si presenteranno con la gallina nera per una sorta di incidente probato-

7 Дышит перинной новая пустота [5].

8 Meliton Kantarija è il soldato sovietico che ha piantato nel maggio 1945 la bandiera rossa sul Reichstag. Immaginare l’affascinante ufficiale come sua nipote è perfettamente consona al dedalo di stratificazioni culturali che connota il testo e introduce un motivo georgiano che si completerà in *pun* postposto quando scopriremo che il “deda!” con cui la bambina si rivolge nel sonno all’ubriacone, e che nella sala d’attesa salva entrambi da un controllo della polizia, non è l’accusativo del russo per ‘nonno’ ma la parola ‘mamma’ in georgiano.

rio. Questo, per quanto improbabile, avrà luogo e sarà contraddistinto da un susseguirsi destabilizzante di colpi di scena. La trappola sta per chiudersi sui poliziotti quando il maggiore stacca la spina alla radio, s'interpone e dichiara in arresto gli esseri ctoni; si scatena comunque un terribile campo di forze e tutti i poliziotti risultano trasformati in cristallo; l'ubriacone riprende forma umana e ritrova la memoria: causa della sua disperazione e dell'alcolismo era la morte della moglie; la moglie, la cui voce era già indistintamente emersa come un'occulta forza della natura, altri non era che la gallina nera, e anche lei si ritrasforma in donna; il loro abbraccio, vero fulcro del testo, è interrotto pistola alla mano da Kantarija, che finalmente si rivela e ammette un triplo gioco non privo di nobile fondamento: la liberazione della sua bambina rapita, che le forze oscure fanno ricomparire e affrancano dal sortilegio. I quattro sopravvissuti si avviano a piedi alla stazione: davanti mamma e figlia giubilanti, dietro il protagonista, cui ormai attribuiamo con certezza il nome di Alëša già più volte evocato, con la moglie di nuovo in forma di gallina nella cesta, che a metà strada si leva in volo in cielo, concedendo piena libertà al coniuge; questi e il maggiore comprenderanno insieme i biglietti alla cassa, partiranno insieme per Mosca con lo stesso treno cui si era accennato in esordio, nessun limite al lieto fine è precluso.

Come nessun limite è posto all'interpretazione: quello che si è qui presentato sotto forma di intreccio con alcune anticipazioni – e che in forma di fabula risulterebbe decisamente piatto e insipido – può arricchirsi di implicazioni e interrogativi sconcertanti. In primo luogo Kantarija – poliziotta, infiltrata, traditrice o almeno incurante della morte dei colleghi per la salvezza della figlia – non esaurisce la sua ambiguità nella luce radiosa dell'epilogo: fin dalla sua comparsa, dall'apertura della portiera, quando “scende e scivola”,⁹ quasi senza toccare terra, la sua bellezza inarrivabile appare non terrena, dentro e fuori stereotipo: “così bella/ che uno – e tocchi il cielo/, due – sei in

⁹ Ardua la resa in italiano della straordinaria consustanzialità eterea di movimento di “ВЫХОДИТ И ХОДИТ” [16].

fondo al fiume”;¹⁰ da questo momento ogni connotazione del maggiore, sempre estremamente sensuale, è con marcata evidenza estranea al mondo dei vivi: “gli occhi come fossette./Le tette come boe”;¹¹ e più avanti “gli occhi come pozzi di petrolio”.¹² Ma se da un lato il maggiore è una *rusalka* ctonia, dall’altro ne è sottolineata a più riprese la natura virtuale, l’appartenenza all’universo di *X-Files* o alla sola fantasia dell’artista: ben tre volte la si vede inquadrata in una cornice [16 e 18], in un caso con la più straniante profondità inventiva, quando il gallo-alcolista si nasconde durante la perquisizione sotto la branda, finché “nel rettangolo dove si stagliava/ il nitido contorno di una gamba/ sono apparsi due occhi nero-Malevič”.¹³ Tutto ciò non rende, naturalmente, Kantarija un personaggio meno incisivo o fisicamente meno distinto – anzi! – ma la pone con ancor maggiore evidenza al centro del dissesto – volutamente insolubile – dei piani ontologici.

Ancora più determinante in quest’ottica – e a Kantarija associata, in ulteriore ibridazione, dal colore – è la gallina nera, attorno alla quale il vortice della polisemia si fa addirittura dedalico. Viva e morta (con ben maggiore evidenza che non il maggiore), donna e uccello, moglie affettuosa e regina delle forze occulte: sotto un primo piano di radicali opposizioni si stende un reticolato ancora più complesso. Una premessa, anche a esemplificare una non secondaria strategia di significazione di Stepanova, sorta di laconismo eloquente: si indica, nella forma più sfuggente, che la figlia più grande di Alëša ha una madre diversa, e che la minore ha nove settimane di vita [62]: dobbiamo quindi desumere, sebbene null’altro sia detto in proposito, che la morte sia direttamente legata al parto, il che conferisce al per-

¹⁰ Такая, что раз – и в дамки,/два – и на дне реки [*ibidem*].

¹¹ Глаза, как ямки./Гитьки, как поплавки [*ibidem*].

¹² глаза как нефтяные дырки [38].

¹³ И в прямоугольнике, где стояла/хорошо очерченная нога,/появились два оче-черных глаза [17]. L’intraducibile, funambolica vena tropica dell’autrice raggiunge nel neologismo tautologico *oče-čërnye (glaza)* un’impressionante concentrazione di referenze artistico-creative, dalla celeberrima romanza ziganesca *Oči čërnyje* all’omonimo film di Michalkov (con Mastroianni) del 1987.

sonaggio un'ulteriore connotazione di madre nel dolore, estendibile in molte ottiche, non secondariamente agli attributi di quella “forza invisibile” nelle cui vesti per la prima volta la moglie si presenta al lettore e ad Alëša nella strofa iv: una voce calda e incalzante, autorevole e compassionevole, dalle implicazioni certo diverse per narratore e destinatario, ma riconducibili a una generale connotazione di ente femminile superiore. In particolare se si pensa all'intertesto forse principale del poema, la favola di Anton Pogorel'skij *La gallina nera, o Gli abitanti del sottosuolo* (Čěrnaja kurica, ili Podzemnye ljudi, 1829), i cui vistosissimi margini di sovrapposizione sono riassunti da Mark Lipoveckij [2008: 253] nel protagonista di nome Alëša e nella natura metamorfica, in quel caso inversa, che vede il volatile trasformarsi in un uomo, primo ministro del re di un reame sotterraneo. Non certo degli inferi, però, e sulla stessa lunghezza si pone, in ogni manifestazione diretta, la gallina nera di Stepanova, il cui ruolo di leader della banda vampiresca (Lei-lei) è proclamato sempre da altri e indirettamente, mentre, anche nel breve frangente in sembianze umane, esplicita è la sua solidarietà con l'istinto materno di Kantarija, che pure le punta la pistola addosso; scomparirà, del resto, librandosi ‘parazoologicamente’ in cielo. Nella costante intercambiabilità dei gradi d'ontologia, sembra dunque prevalere un principio non maligno dotato di poteri molto vasti.

Inestricabilmente connessa alla natura della gallina nera è la collocazione diciamo fisica (ma intendiamo sempre ontologica) del protagonista e del testo tutto (di cui non possiamo non ribadire la natura ciclica da treno in partenza per Mosca a treno in partenza per Mosca, e quindi potenzialmente autoescludente): Alëša-alcoolista è in uno stato e in un luogo di profonda depressione, dove è quasi impossibile incontrare altri umani, se non gli accaniti segugi (al cospetto dei quali subito si metamorfizza), non c'è necessità di mangiare, il confine tra veglia e sonno è travalicato di continuo; se isoliamo, ancora nell'ottica del laconismo eloquente, un singolo verso della prima tirata della moglie in veste di “forza invisibile”, l'intento protettivo è volto a che

“tu non compia ciò che non si deve”,¹⁴ e il suo ambito di permanenza potrebbe perciò essere individuato in una sorta di limbo per aspiranti suicidi, simile a quello del racconto *Il cappotto nero* (Čěrnoe pal'to) di Petruševskaja: in questa o consimile direzione di liminalità sembrano indirizzare altre risolte affermazioni della moglie, che lo terrebbe “ben nascosto in seno”¹⁵ e, soprattutto “in una camera d’attesa”,¹⁶ il che ci riporta subito, in ottica di ‘ciclicità zero’, alla sala d’attesa iniziale e fa emergere, con ancora maggiore evidenza la consustanzialità della moglie-gallina con la ricetrasmittente – alta autorità occulta (*u priëmnon pokoe* – unica altra occorrenza del lessema¹⁷ – *priëmnik*). Quale fosse la premessa, l’esito è comunque la sua liberazione, e un’esortazione a proseguire la vita: “vivi, e bene, e a lungo”.¹⁸

Altro nodo non risolvibile è il senso e il destino del borsone sportivo che Alëša accetta di trasportare, senza far domande, su un treno speciale in una notte senza luna su indicazioni ricevute al massimo della disperazione, subito dopo il funerale della moglie, da una donna misteriosa. In cambio: “ci sarà un incontro, e il biglietto di ritorno/ e felicità per alcuni anni ancora”.¹⁹ Per quanto si legga di incarico e promessa solo a catastrofe avvenuta, dobbiamo intendere retrospettivamente l’intento di Alëša come orfico, mentre l’equivoca promessa poteva lasciar prevedere una restituzione della moglie al mondo, ma può anche essere letta in piena sintonia con l’esito finale di avvicinamento a Kantarija. Sempre solo in base a una sottilissima traccia di laconismo eloquente è ipotizzabile immaginare nel

¹⁴ чтобы ты не натворил чего не надо [14].

¹⁵ я ж за пазухой держу тебя в покое [*ibidem*].

¹⁶ как в приемном берегу тебя покое [*ibidem*].

¹⁷ Teoricamente ne esiste una terza, pur remota, cioè il verbo di base – *prinimat’* (‘ricevere’); Stepanova sembra esserne perfettamente consapevole, e ingaggia un raddoppio del nesso attraverso il riferimento alle folcloristiche “bianche manine” di Kantarija che, alla seconda occorrenza, si trasformano in un fraseologismo che indica l’arresto: “красавица приемник в белы рученьки взяла” [43], “принимайте их под белы руки!” [48].

¹⁸ Живи хорошо, подольше не умирай [60].

¹⁹ и будет свиданка, обратный билет,/ и счастье еще на несколько лет [52].

contenuto del borsone la bambina o la gallina, visto che entrambe sono comparse nella sala d'attesa della stazione, e che dopo quel momento mai più la borsa è nominata; nulla, del resto, impedisce di considerare che la borsa sia stata consegnata al covo delle forze oscure. Un'altra labile inferenza si può cercare a livello di quella rete sterminata di nessi verbali dei quali il testo è pervaso: sottilissime risposdenze, individuabili solo con estrema perizia d'analisi, che tracciano una vivida gamma di significazione sommersa e alternativa. Nel nostro caso si parte dal campo visuale limitato del narratore, che inquadra soltanto la parte finale “das” in caratteri latini dell'ovvio marchionimo sulla borsa. Segue una ‘battutaccia’ ascrivibile allo stesso narratore: “Ma che si crede, chi mai gliela darà?”²⁰, la cui gratuità (sempre al netto del gustoso capriccio linguistico) è assolta molte pagine dopo dall'unica altra occorrenza assimilabile (all'interno della già citata esortazione dell'ancora ignota moglie-“forza invisibile”): “non te l'ho forse data nelle vastità del fienile?”²¹. La semantica ossimorica, la rima interna accentuano un nesso che lega moglie e borsa e, con minor grado di evidenza, potrebbe alludere a un trasporto della gallina.

Questo breve campionario di più o meno recondite strategie autoriali dà una pur parziale idea della prodigiosa complessità di un testo che, se ridotto a fabula palese, si leggerebbe tra sbadigli sulla punta delle dita. L'unicità del poema sta tutta in quest'inconciliabile attrito di strutture narrative e intensità di fruizione, dietro il quale si nasconde un tripudio di versioni e varianti da far concorrenza a quelle ostentate da Bitov nella *Casa Puškin*.

5. *La prosa di Ivan Sidorov* è un poema di 1017 versi suddivisi in 23 capitoli di lunghezza variabile (dove il rva segue il v e il XIIIa segue il XIV, in chiave sia ludica che di parziale differimento del noto, e il XX, sostanzialmente in prosa, “si legge facoltativamente”).

²⁰ Куда он денется, кто ему «да» и даст? [5].

²¹ не давала на просторах сеновала [13].

La struttura metrica è di estrema complessità e libertà, riconducibile, come segnala anche Gudkova [2007: 86] alla tendenza, largamente diffusa nella poesia contemporanea, che Orlickij definisce “verso eteromorfo” (geteromorfnyj stich): “Man mano che si articola il testo, si registra una costante trasformazione del principio strutturante del verso” [2020: 212] dove “singoli versi hanno una nitida struttura sillabo-tonica, altri struttura tonica, si incontrano anche coppie di *račšniki* rimati e versi liberi” [ivi: 213]. Cuore pulsante del testo è però, fuor di dubbio, la rima, una sorta di faro, semaforo in tanta varietà di ritmo, elemento che polarizza l’attenzione, induce accelerazioni, pause, insistenze, si raduna in combinazioni metrico-strofiche infinitamente mutevoli secondo nuclei intonazionali, d’atmosfera, tematici. Virtuosistica e inesauribile la gamma delle soluzioni tecniche: rime equivoche sfolgoranti (*mal’čiš/molčiš’*) o circumnaviganti, anche diacronicamente, il lessema – *osòboju* (‘persona’)/*osòbye* (‘speciali’) e ludiche rime grammaticali (*toskà/tòsok*); rime composte a effetto (*nà poll/làpal*), sottolineate in stridore morfologico (*nebòs’ne bòjs’*) e vistosamente arricchite (*nùžen nam?/ùžinom*); infinite rime ricche assonanti, a incatenare l’inconciliabile (*narzàne/glazàmi*, *krossòvka/krasòtka*, *stenu-kàmennu/kàmeru*), in alcuni casi in sequenza e con ostentazione quasi narrativa della semantica (*pokòjnikom* – ‘come un defunto’/ *polkòvnikom* – ‘colonnello’,²² del capo della polizia locale che poco dopo finirà effettivamente cristallizzato: *polòvnik* – ‘mestolo’/ *stekljannyj polkòvnik* – ‘colonnello di vetro’). Le rime ostentano la natura diafasicamente mosaicale del testo, oscillando verso l’alto (*avtoritètel/dèti/spèti*) e molto più spesso verso il basso (*nadrèzom/tverèzym*, *gòlub’/pròlub’*), veicolano spiazzanti valenze semantiche (*Nad zemlëj nebesa nebyvaloĵ prelesti./ Kak v stekljannyĵ stakanach ustavnye čeljusti*).²³ La relazione sottolineata è spesso oppositiva, o apertamente ossimorica:

²² In questo caso si applica funzionalmente un proverbio della raccolta di Dal’, conosciuto in molteplici varianti: “БЫЛ ПОЛКОВНИК, СТАЛ ПОКОЙНИК”.

²³ Sopra la terra un firmamento d’inaudito splendore/come nel vetro del bicchiere sta la dentiera [9].

chočes' na bokovuju ('ti piglia sonno')/ *tjanet na rokovuju* [arie da *femme fatale*, 18], e può essere autentico focus logico-concettuale, come quando, nell'apostrofe della moglie-“forza invisibile”, l'iniziale *gada* ['serpe, verme', 13] è smentito dopo 15 versi dall'epiteto bylinico *moja lada* ['caro, amato', 14].

Più in generale le relazioni ossimoriche sono un fondamentale strumento di significazione e caratterizzazione in un universo testuale di massima instabilità ontologica. Tutto, nella cittadina provinciale, implica la sua antitesi, dalla prima descrizione: “Fa buio presto e nello stesso istante albeggia./Cade la neve e nell'istante stesso è sciolta”²⁴ alla fatale “esplosione assordante senza suono”.²⁵ In mezzo, un mondo di macchine “color del ghiaccio estivo”,²⁶ dove il tempo “si srotola come un ricciolo, e di nuovo s'avviluppa come un laccio emostatico”.²⁷

L'ibridazione è la cifra a cui tutto si riconduce, fino all'ultimo sguardo sulla moglie in apparenza viva: “aspetto ha non di uccello, non umano”;²⁸ ma più in generale ogni automatismo anatomico è messo in dubbio, alzare un arto può implicare muovere un'ala, non si stupisce Alëša all'invito: “Bevi la vodka, becca il grano”.²⁹ Il metaforismo stesso sembra evocare una fluttuazione, un attrito, uno sgretolarsi delle superfici: “Se ne sta scalzo con le sole brache/ il povero ubriacone fuori della porta/ come un dito in un anello di luce”.³⁰ Oppure: “Indossa un abito nero, offuscato, come il lato interno/ di una scatolina di velluto del gioielliere”.³¹ C'è, in quest'attenzione straniante per le dinamiche ontologiche dell'infinitamente piccolo, una sintonia con

²⁴ Темнеет быстро и в тот же момент светает./Ложится снег и в тот же момент растает [12].

²⁵ бесшумный оглушительный взрыв [50].

²⁶ машина цвета летнего льда [16].

²⁷ а время идет, развиваясь, как локон,/и заново скручиваясь, как жгут [51].

²⁸ Облик ее не птичий, не человеческий [60].

²⁹ Выпей водки, поклялой пшено [39].

³⁰ и стоит босой да в одних портах/бедный пьяница на крылечке,/словно перст в световом колючке [13].

³¹ В платье черном, омраченном, как бывает изнутри/ крытый бархатом футляр из ювелирки [38].

l'universo ritoponimizzato di Sen-Sen'kov. In altre immagini, molto intense, permane un analogo effetto pulsante: “Nelle maniche e nelle orecchie si riuniscono i sogni”.³² Lo spazio, insomma, è percepito in costante dissipazione, sfaldamento, autoesclusione, come sancisce, in prospettiva cosmica, l'immane evocazione della panna acida russa, la *smetana*, prediletta della fantasia di Stepanova: “si è rovesciato in cielo da una slitta di li/ un cavo di luna con un secchio di panna”.³³ Alcune più ruvide e cupe metafore danno invece il polso del disgelo come eterna transizione: “ciò che sembra una strada raggela/ sprofondata nella terra fino al petto”,³⁴ “la terra è disseminata di squarci, di bocche affamate”.³⁵

Nel complesso però il tropo di gran lunga prevalente è la similitudine (ben 90 occorrenze): introdotta per la stragrande maggioranza da *kak*, e in misura molto minore da *točno slovno*, *budto*, *vrode*, *rovno*, è lo specchio diretto di un'ispirazione poetica basilare, elementare, del radicato sentimento epico, folclorico e bylinico che sta alla base del poema.

6. Punto di partenza obbligato nell'indagine della pluristratificazione come ulteriore e fondante principio costitutivo è il già evidenziato ruolo di un narratore (eventualmente Ivan Sidorov) dall'orizzonte prospettico e informativo equiparabile a quello dei personaggi (a tratti anche più limitato), responsabile di alcune incursioni metatestuali finalizzate principalmente a sottolineare momenti cruciali, in primo luogo, all'inizio, l'importanza del treno fermo sui binari: “Il treno si stende lungo la banchina,/ lungo e setoso come una calza./ L'autore si fa un nodo nella memoria/e interrompe il corso della narrazione”.³⁶ Nel finale invece, dopo l'agnizione e l'abbraccio tra moglie e marito, il narratore si fa cogliere impreparato dal fuoco di fila dei colpi di sce-

³² В рукавах и ушах собираются сновиденья [8].

³³ развалилось в небе, что в тех санях,/пололунье с ведром сметанки [13].

³⁴ То, что кажется улицей,/ стынет по грудь в земле [9].

³⁵ А земля в оврагах, в голодных ртах [13].

³⁶ Скорый тянется вдоль перрона,/долгий и шелковый, как чулок./ Автор затягивает на памяти узелок/ и пресекает течение повествования [6].

na: “E intanto che l’autore/scrive degli abbracci alla moglie,/gli arriva, non forte, una voce: ‘Mani in alto, farabutti!’”³⁷

Al dominio del narratore sfuggono espressamente i due capitoli posposti, entrambi da intendere messaggi o telefonate di Kantarija alla collega moscovita Dina, nel secondo dei quali è espresso un presentimento di morte che sarà presto smentito; nel IV capitolo invece emerge in maniera pressante la voce della non ancora riconoscibile moglie del protagonista e nel IX quella dell’informatore³⁸ dotato di poteri magici e verosimilmente incaricato di convincere Alëša-gallo alla fuga. Luogo particolarmente fluttuante in termini di voce sono i commenti con punto interrogativo, dietro ai quali può continuare a nascondersi l’imbarazzo del narratore, ma anche una più diffusa, a livello del testo stesso, perplessità di fronte a eventi inspiegabili, come il magico alimentarsi a cioccolatini della bambina addormentata o il ruolo di una pistola in un foglio di giornale nella casa abbandonata [11].

Nel complesso il punto focale è concentrato su Alëša, e la narrazione va via via improntandosi ai suoi sonnambolici stati di coscienza, fino a trapassare in più occasioni a un io non virgolettato del personaggio che si fa carico dell’emittenza; resta però la cifra distintiva di un’alta variabilità sia in termini di focalizzazione che di voce: così, ad esempio, al momento del ‘consiglio’ delle forze occulte (capitolo XIII) emerge una veemente istanza collettiva, che qualche pagina più tardi sarà un ‘noi’ non virgolettato: “Ancora un attimo e ci accingeremo a liberarla!”³⁹ cui è immediatamente premesso un “Sul letto c’è una tipa con la sigaretta tra le ganasce:/va subito arrestata e caricata sul cellulare”⁴⁰ che può essere spiegato solo con il punto di vista di un agente ignaro di avere davanti un’infiltrata della polizia.

³⁷ А откуда автор пишет/про жену обнимать,/ он негромкий голос слышит: “Руки вверх, вапу мать!” [53].

³⁸ Fatto trovare appositamente nella cella di Alëša-gallo, o in quella contigua-permeabile: in gergo tale ruolo è definito *nasedka*, esattamente come la gallina che cova; è solo una delle tante espansioni ludico-polisemiche dell’universo lessicale ornitologico.

³⁹ Скоро-скоро мы ее станем вырывать! [47].

⁴⁰ На кровати баба, в пасти сигарета – взять ее под арест и сажать в карету [*ibidem*].

Quest'ultima citazione dà un'idea di quanto accentuata sia la tavolozza diafasica del poema: non solo nella molto rilevante componente dialogica, ma in ogni passaggio la cui modalità narrativa è influenzata da un personaggio (e sono la maggioranza) si fanno largo tratti di vistosa stratificazione stilistica, che agisce sia per condensazione (in commissariato e in carcere parlano indifferentemente in gergo detenuti e carcerieri) che per contaminazione (soprattutto dal discorso diretto a quello indiretto, ma anche da personaggio a personaggio). Ne risulta un poema suddiviso in quattro partiture di registro più o meno quantitativamente equivalenti: il russo neutro-colloquiale di più diretta pertinenza narratoriale; la lingua del protagonista, oggetto di una specifica strategia denigratoria (oltre che *p'janica* – ubriacone, alcolista, è sempre detto *mužik* – uomo al livello stilistico più basso, substandard, e se ne indica la provenienza da Balašicha, grande agglomerato urbano ormai sostanzialmente fuso con Mosca, ma non certo indice di ascendenza elitaria) che nel finale si rivela piuttosto ostentato *understatement*, ma che polarizza, comunque, un nucleo di russo popolare, al confine con il non standard (*perekantovatsja* – ‘imboscarsi per un po’, *postreljat* – ‘scroccare’, *po-ichnemu*, ‘nella lingua loro’); come detto, polizia e fuorilegge condividono il gergo della mala, anche elaborato paronimicamente ad hoc, soprattutto in rima (*puška* – ‘pistola’, *pachan* – ‘adepto criminale’, *sledak*, ‘sbirro, segugio’); la città provinciale e i meccanismi, le evocazioni del magico si dotano di uno specifico lessico folclorico, che non accompagna il fantastico in quanto tale, ma tutto quello che nel presente e nel quotidiano vuole far trasparire una coloritura arcaizzante, soprattutto ritmico-sintattica (*govorit kak rečenka bežit* – ‘parla come l’acqua che scorre’, *sidit-perelivaetsja tumanom nad vodoj* – ‘cangiante e mutevole come la nebbia sopra l’acqua’). Ogni aggregazione dei nuclei lessicali avviene, naturalmente, sempre al netto e secondo il filtro dell’ironia, vero e unico motore del testo e luogo esclusivo di sedimentazione di intenti in qualche misura riconducibili all’autrice; massima densità ironica, come detto, è raggiunta in corrispondenza delle rime.

La percezione della pluristratificazione della *Prosa di Ivan Sidorov* è però, per il lettore, in primo luogo legata agli intertesti. Si ha la sensazione, in maniera diffusa, di verso in verso, di fluire tra quinte messe in bella mostra perché risultino quanto più familiari, titillino gli automatismi culturali e accendano il sorriso. “Una brillante e astuta miscela tra *Il luogo dell'appuntamento non si può cambiare* e *I guardiani della notte*”⁴¹ apre nella maniera più eloquente i commenti al testo sul blog di Stepanova il compianto Oleg Jur'ev, combinando capisaldi dell'immaginario condiviso come la serie TV poliziesca del 1979 interpretata da Vladimir Vysockij e il fantasy urbano del romanzo di Sergej Luk'janenko (*Nočnoj dozor*, 1998) e del film che ne ha tratto Timur Bekmambetov (2004). “Sono lieto che la mia serie *Le sia andata a genio*” è la replica, al maschile, dell'autrice del blog, che con pieno, per quanto ludico diritto ci propone una suggestiva chiave di lettura di genere per il poema. Nessuno, tra i numerosi che hanno già proposto interpretazioni del testo di Stepanova, si esimerà dall'onere di allungare la lista delle fonti. Lipoveckij, nel saggio più approfondito sinora proposto in merito, oltre a richiamare il ruolo centrale della *Gallina nera* di Pogorel'skij, la suddetta serie tardosovietica sceneggiata dai fratelli Vajner e, come praticamente tutti, *I guardiani della notte*,⁴² mette in luce echi di Pelevin, Bulgakov e Mandel'stam [2008: *passim*]. Per Vladimir Gubajlovskij siamo di fronte a “un virtuoso *račšnik* rimato del folclore popolare che si trasforma ora in versi perfettamente regolari, ora in estratti da un verbale di polizia” [2008: 201]. Grigorij Daševskij muove da Lynch, dalle canzoni di Vysockij e le elegie di Brodskij⁴³ per risalire al “Sogno di Tat'jana” nell'*Onegin*

⁴¹ <http://sivash.livejournal.com/15290.html>

⁴² Citando Dmitrij Komm e Dina Chapaeva, Lipoveckij segnala i molti dubbi etico-morali suscitati dal grande successo di un prodotto artistico-culturale basato sull'indiscernibilità di bene e male e su una pseudoreligione della forza di chiara connotazione nazista [2008: 254]. Non a caso Luk'janenko è tra i pochissimi scrittori di qualche notorietà che abbiano sostenuto l'aggressione all'Ucraina.

⁴³ Difficile non cogliere una sensazione di profonda consanguineità in versi come “С местной милицией сложно, они на взводе, / делают мне проверки в известном

e al monologo ultraterreno di Fet *Mai* (Nikogda) [2008: 44]. E, soprattutto, propone una stimolante lettura del dissesto percettivo e, come sappiamo, ontologico indotto dal dedalo di testi e stili evocati:

Stepanova possiede il raro talento di trasmettere al lettore l'impressione che i suoi versi sostituiscano un altro testo, che dovrebbe, ma non può essere pronunciato in un luogo specifico, come se si vedesse uno specchio su una parete e si capisse che è lì al posto di un orologio. Il suo nuovo libro è *Ruslan e Ljudmila* raccontato al posto dei Dodici di Blok o del *Canto di Opanas* di Bagrickij, cioè una favola di magia che rimpiazza un poema su una catastrofica situazione sociale [2008: 44].

Limitatamente ai soli mezzi poetici, pur tenendo conto dell'evidente lacuna di evidenza e assertività dell'io lirico ben illustrata da Lilja Pann [2014: 489], l'affinità più tangibile è per certo quella di Cvetaeva, della quale nella *Prosa di Ivan Sidorov* sono direttamente evocate anche le caratteristiche forme apostrofali: “Д'я теб'я тут дожидался час, [...] / Д' за теб'я сама-она ручалась” [28].

7. A fronte di una così fitta rete di intertesti, attraverso la quale la significazione primaria si riveste quasi per intero dell'impronta della parola altrui, ma anche di un'ironia onnicomprensiva che tutto stempera e relativizza, soffondendo di virtualità intrinseca l'intera architettura testuale, sembrerebbe, al di là delle etichette e delle mode, che il sentimento postmoderno sia ancora in pieno rigoglio. I presupposti teorici della nuova epica offrono certo margini concettuali, applicabili in buona sostanza anche alla *Prosa di Ivan Sidorov*, per valutare la risposta di Stepanova al trentennale cruccio collettivo da cui abbiamo preso le mosse e all'inadeguatezza alla soggettività dell'espressione poetica, tanto più lirica: “L'autore non è il suo personaggio e non ha alcun legame personale con i personaggi. L'autore è un creatore libero

роде, / как это было с тобой в позапрошлом году” (18, nello specifico focus e voce sono di Kantarija).

dal testo, che non ha responsabilità per ogni parola e pensiero dei suoi personaggi ma solo per l'impianto complessivo, le sue dinamiche e la pluralità dei sensi così generati" [SVAROVSKIJ 2007: 5]. Tanto più che "l'obiettivo della 'nuova epica' è in primo luogo artistico, e cioè suscitare una reazione psicologica sistemica a livello estetico, emotivo, intellettuale" [*ibidem*]. Il superamento dell'afasia postmoderna – pur in profonda sintonia di coordinate estetiche – sta tutto nella fiducia del poeta nell'incisività, espressività e anche originalità dei propri mezzi artistici, nella convinzione di poter generare nel fruitore una risposta emotiva autentica, in totale indifferenza, invece, per ogni dinamica di contenuto e rappresentazione della coscienza. Siamo esattamente nello stesso luogo dove avevamo fissato il punto d'arrivo di Mikhail Shishkin.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- BAK 2010 D. Bak, *Sto poetov načala stoletija (28 di 34). O poézii Dmitrija Bykova i Marii Stepanovoj*, "Oktjabr" 2010, 3, pp. 178-184.
- DAŠEVSKIJ 2004 G. Daševskij, *Marija Stepanova. Ščasťe*, "Kritičeskaja massa", 2004, 1, p. 70.
- DAŠEVSKIJ 2008 G. Daševskij, *Sumerečnyj potlač*. O Proze Ivana Sidorova *Marii Stepanovoj*, "Kommersant" Weekend", 2008, 7 (29 febbraio), p. 44.
- GUBAJLOVSKIJ 2008 V. Gubajlovskij, *Recenzija na knigu m. Stepanovoj* Proza Ivana Sidorova, "Novyj mir", 2008, 4, p. 201.
- GUDKOVA 2009 S. Gudkova, *O novych tendencijach v sovremennoj poézii: k voprosu o chudožestvennoj specifike knigi M. Stepanovoj* Proza Ivana Sidorova, "Izvestija Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogičeskogo universiteta im. A.I. Gercena", cxviii, 2009, pp. 184-188.

- KARAFILLIDIS 2022 I. Karafillidis, *Memoria, identità familiare e lessico della cultura ebraica in M. Stepanova. Alcune osservazioni intorno a Pamjati pamjati*, in *Espressioni poetiche dell'identità*, Pisa, Pisa university press, 2022, pp. 251-266.
- KRIVULIN 1993 V. Krivulin, *O sebe*, "Vavilon. Vestnik molodoy literatury" vyp. 2 (18), ARGO-Risk, Moskva 1993, pp. 21-24.
- KUKULIN 2001 I. Kukulin, *Ot perestroičnogo karnavala k novoj akcionnosti. Tekst II*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2001, 5 (51), pp. 248-262.
- KUZ'MIN 2001 D. Kuz'min, *Postconceptualizm. Kak by nabroski k monografii*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2001, 4 (50), pp. 459-476.
- LIPOVECKIJ 2008 M. Lipoveckij, *Rodina-žut'*. O Proze Ivana Sidorova *Marii Stepanovoj*, "Novoe literaturnoe obozrenie" 2008, 1 (89), pp. 248-256.
- ORLICKIJ 2020 Ju. Orlickij, *Stichosloženie novejšej russkoj poëzii*, JASK, Moskva 2020.
- PANN 2014 L. Pann, *Ot 'nebesnoj pravdy' Mariny Cvetaevoj k 'zemnoj' i 'podzemnoj' Marii Stepanovoj*, in I. Ju. Beljakova (red.), *Aktual'naja Cvetaeva – 2012: XVII Meždunarodnaja naucno-tematičeskaja konferencija (M., 8-10 okt. 2012 g.)*. Dom-muzej Mariny Cvetaevoj, Moskva 2014, pp. 486-498.
- STEPANOVA 2001 M. Stepanova, *Pesni severnych južan*, ARGO-Risk, Moskva; Kolonna Publications, Tver' 2001.
- STEPANOVA 2001 M. Stepanova, *Discorso pronunciato in occasione dell'assegnazione del premio Andrej Belyj* <<http://magazines.russ.ru/project/bely/2005/stepanova.html>>.

- STEPANOVA 2008 M. Stepanova, *Proza Ivana Sidorova*, Novoe izdatel'stvo, Moskva 2008.
- SVAROVSKIJ 2007 F. Svarovskij, *Neskol'ko slov o 'novom épose'*, "Rec", giugno 2007 (44), pp. 3-6.
- VEŽLJAN 2012 E. Vežljan, *Novaja složnost'. O dinamike literatury*, "Novyj mir", 2012, 1, pp. 177-186.
- VJAZMITINOVA 2016 L. Vjazmitinova, *Teksty v periodike, 1998-2015*, Literaturnyj klub "Klassiki XXI veka", Moskva 2016.