

Andrej Sinjavskij  
**RACCONTI FANTASTICI**  
 (1961, 1967)<sup>1</sup>

---

*Noemi Albanese*

La prima reazione, meditata e preparata in anticipo, di Aleksandr Solženicyn al proprio secondo arresto, avvenuto il 12 febbraio 1974, è databile al giorno successivo, quando viene diffuso in samizdat il suo saggio *Vivere non secondo menzogna!* (Žit' ne po lži!), un accorato appello che pone l'accento sulla responsabilità del singolo, chiamato a non farsi complice ma a combattere con la verità

---

<sup>1</sup> La prima edizione dei *Racconti fantastici* (Fantastičeskie povesti) esce a Parigi per i tipi di Institut Literacki nel 1961 e contiene, nell'ordine, *Grafomani* (Grafomany, 1960), *Al circo* (V cirke, 1955), *Tu ed io* (Ty i ja, 1959), *Inquilini* (Kvartiranty, 1959), *La gelata* (Gololedica, 1961) ed *Entra la corte* (Sud idët, 1956). A dispetto del titolo, solo l'ultimo testo (*La gelata*) è, per dimensioni, una vera e propria *povest'* (racconto lungo), mentre tutti gli altri sono racconti brevi di lunghezza simile tra loro. Questa pubblicazione non include *Pchenc* (1957), un testo fondamentale per la comprensione della poetica di Abram Terc, che pure era già stato scritto. L'edizione newyorkese *Fantastičeskij mir Abra- ma Terca* (1967) si propone di offrire un quadro completo del fantastico nella rilettura offertane da Terc-Sinjavskij e, per fare questo, raccoglie come *Racconti fantastici* solo i primi cinque testi dell'edizione parigina, riorganizzati in ordine cronologico, a cui fa seguire, in chiusura, *Pchenc*. Slegati dall'etichetta dei *Racconti fantastici*, seguono le *povesti* *Entra la corte* e *Ljubimov* (1963) e il pamphlet *Che cos'è il realismo socialista* (Čto takoe socialističeskij realizm, 1959). Oggetto della nostra indagine saranno i sei racconti, quindi si seguirà l'edizione del 1967; non potendo, né volendo ignorare la prima pubblicazione (rispetto alla quale la seconda differisce nella sola organizzazione del materiale e nella già citata aggiunta di *Pchenc*), si è scelto di indicare nel titolo del saggio la doppia data.

(anche personale) un regime in cui la deformazione della realtà e, appunto, la menzogna sono assunte come modello unico. La formula proposta da Solženicyn definisce sinteticamente una delle forme che poteva assumere la dissidenza negli anni post-staliniani, ovvero quella politica. Nel variegato mondo della controcultura sovietica c'era, però, almeno un altro polo fondamentale, quello della dissidenza estetica che, prendendo in prestito un'espressione coniata dal critico A. Ar'ev per descrivere la poetica di V. Sosnora, potremmo riassumere come 'vivere secondo metafora' (*žit' po metafore* [AR'EV 1993: 112]) e del quale Andrej Sinjavskij è uno degli esponenti di punta. Vivere la dissidenza come atto di resistenza estetica ha uno dei propri cardini nel recupero della tradizione primonovecentesca (modernista e delle avanguardie), recupero che definisce il superamento del canone del realismo socialista e può realizzarsi in modalità tra le più diverse, dalla prosa metrizzata che fa propria e supera la lezione di Belyj, alla predilezione per i *priëmy* studiati o introdotti dai formalisti (straniamento e montaggio su tutti), alla metaforizzazione estrema, alla confusione dei punti di vista. I *Racconti fantastici* (*Fantastičeskie povesti*), pubblicati a firma di Abram Terc (come tutti i testi finzionali di Sinjavskij) per la prima volta in tamizdat, a Parigi, nel 1961, si inseriscono precisamente in questa corrente, anche grazie al pamphlet *Che cos'è il realismo socialista* (*Čto takoe socialističeskij realizm*), pubblicato dall'autore qualche anno prima e che funge da premessa teorica e di metodo.

1. Questo breve saggio viene redatto nel 1956, quando Sinjavskij, all'apice della propria carriera 'ufficiale' di critico, comincia a scrivere in segreto le prime opere di narrativa, lontane dal canone estetico dominante e, pertanto, non pubblicabili in URSS e condivise solo con una ristrettissima cerchia di amici. *Che cos'è il realismo socialista* viene pubblicato tre anni dopo in francese sulla rivista parigina "Esprit" e ha una risonanza tale che, nello stesso anno, fanno la loro comparsa le prime traduzioni, ovvero quella russa (a partire dal te-

sto francese, pubblicata sulla rivista tamizdat “Mosty”), polacca (su “Kultura”) e italiana (su “Tempo presente”). In tutte queste edizioni l’autore è indicato come anonimo, e sarà solo a partire dalla seconda traduzione inglese, del 1961, che comparirà in copertina il nome di Abram Terc [cfr. SICARI 2021]. Il pamphlet, come si evince chiaramente dal titolo, assertivo e non interrogativo<sup>2</sup>, prende le mosse dal riconoscimento della natura teleologica e prescrittiva del realismo socialista (“Come tutta la nostra cultura e il nostro sistema, la nostra arte è fino al midollo delle ossa teleologica” [ANONIMO SOVIETICO 1959: 716]; inoltre, cfr. Lourie 1975: 55-56), che sarebbe in contraddizione profonda con le premesse razionalistiche dichiarate dai suoi promulgatori e più vicina a un’estetica di tipo classicista, ed è leggibile come una sorta di manifesto di quella che diventerà la poetica matura di Terc/Sinjavskij. Come nota a ragione Aucouturier [2018: 187], è possibile identificare nel testo tre diversi livelli di lettura: il primo e più evidente è quello dell’analisi critica, focalizzato sul denudamento delle contraddizioni interne all’estetica del realismo socialista, a cui segue quello più personale, dove Sinjavskij riconosce la fine della possibilità dell’ideale comunista come scopo ultimo della vita umana e fa i conti con il vuoto e la nostalgia che ciò comporta. Il senso di smarrimento, inoltre, sarà tra le costanti dell’opera di Sinjavskij fin dai suoi esordi e assumerà le forme più diverse; di particolare impatto quella in chiusura della *povest’ Entra la corte* (Sud idët, 1956), dove la morte di Stalin (mai chiamato per nome ma evocato sempre come il Padrone, Chozjain) è simbolo tangibile di quel sentimento di insensatezza, abbandono e vuoto metafisico provato dalla nazione nel marzo 1953 [cfr. PIRETTO 2023: 107-135]. Da tale presa di coscienza deriva il terzo livello, la proposta di quello che si potrebbe definire come un vero e proprio programma artistico in cui alla fantasia e al fantastico (vedremo poi in che accezione) è riservato un ruolo di primo piano:

---

<sup>2</sup> Molte traduzioni, inclusa quella italiana, aggiungono il punto interrogativo alla fine del titolo sebbene questo sia assente nell’originale.

Speriamo [...] che la nostra esigenza di verità non paralizzi il lavoro del pensiero e della fantasia.

Attualmente, io spero in un'arte fantasmagorica, con ipotesi al posto dello Scopo, un'arte in cui il grottesco rimpiazza la descrizione realistica della vita quotidiana. È l'arte che meglio risponderebbe allo spirito dell'epoca. Possano le immagini di Hoffmann, Dostojevski [sic], Goya, Chagall e Majakovski [sic], il più realista socialista di tutti, con quelle di tanti altri realisti e non realisti, insegnarci ad essere veridici con l'aiuto della fantasia più assurda!

Perdendo la fede, non abbiamo perso l'entusiasmo di fronte alle metamorfosi di Dio che si son verificate davanti ai nostri occhi, di fronte ai mostruosi sussulti peristaltici delle sue viscere e delle sue circonvoluzioni cerebrali. Non sappiamo dove andare, ma una volta capito che non c'era niente da fare, cominciamo a pensare che bisogna tirare a indovinare, andare avanti per ipotesi. Inventeremo forse qualcosa di strabiliante? In ogni caso, non sarà più il realismo socialista [ANONIMO SOVIETICO 1959: 736].

Terc, dunque, auspica il superamento di ogni realismo in direzione di un'arte fantasmagorica e grottesca che, pur essendo tale, non perde il contatto con il reale e si fa prosecutrice della lezione gogoliana e dostoevskiana.

2. Il rimando ai due grandi scrittori ottocenteschi appare con chiarezza tanto nei temi, quanto nel titolo stesso della raccolta *Racconti fantastici*. Per Sinjavskij, infatti, il fantastico non è staccato dal reale, anzi vi è legato a doppio filo, tanto che i realia sovietici sono onnipresenti e assumono un ruolo predominante nella narrazione [cfr. ŠOMANOVA 2016a: 282]. Uno dei modelli, pertanto, si svela essere quello del Dostoevskij della *Mite* (Krotkaja, 1876), il cui sottotitolo, significativamente, è *'fantastičeskij rasskaz'*. Qui, nell'introduzione, l'autore sottolinea come, nel proprio racconto, il fantastico sia da individuarsi

nella struttura, nella forma, nel modo in cui l'usuraio sembra parlare tra sé e sé o a uno stenografo invisibile, e non nel tema: "Parliamo ora del racconto. L'ho chiamato 'fantastico' pur ritenendolo reale al massimo livello. Ma qui davvero c'è del fantastico, ed è nella forma stessa del racconto [...]" [DOSTOEVSKIJ 1982: 5]. In Terc la tensione tra il mondo reale e quello invisibile, coesistenti, genera il conflitto sotteso a tutti i racconti e amplificato dal fatto che "i personaggi principali sono educati secondo l'ateismo sovietico e non ritengono possibile l'esistenza di forze in grado di sconvolgere l'immagine socialista del mondo" [LOOV 2016: 69]. Ciò dà vita a opere che rappresentano una "bold and imaginative reaction against the conservative fiction being published in the Soviet Union at that time" [HABER 1993: 1], rispetto alla quale si configurano come un percorso di sviluppo alternativo e fecondo. A posteriori, in un'intervista del 1975, Sinjavskij assegnerà alle proprie opere pubblicate con il nome di Terc l'etichetta di 'realismo fantastico' (*fantastičeskij realizm*), le cui caratteristiche peculiari sono da individuarsi nel pluristilismo, nella poliedricità dei generi nei cui confini prende forma [cfr. SHOMANOVA 2015: 159] e nel linguaggio incontrollabile, impossibile da imbrigliare, dichiaratamente desideroso di travalicare ogni limite [cfr. HABER 1998: 254] e che rende, pertanto, possibili letture opposte e coesistenti (l'una 'reale', l'altra 'fantastica') di uno stesso evento narrato. La riflessione sulla propria poetica porta lo scrittore a identificare due diversi tipi di prosa: da una parte, la *pravdopodobno realističeskaja proza*, realistica e verosimile, che vede i suoi capisaldi in Turgenev, Tolstoj e Čechov. Dall'altra, la *utrirovannaja proza*, la prosa esagerata, grottesca e iperbolica, della quale Sinjavskij si sente erede e che lo inserisce nella tradizione di Gogol', Dostoevskij e Leskov per il tramite del modernismo russo di inizio secolo, e in particolare del magistero di Andrej Belyj [cfr. GLÉD 1991: 170]. La sperimentazione formale e il gioco verbale si uniscono, in Terc, a un'abile manipolazione delle voci e dei punti di vista, che oscillano frequentemente tra prima e terza persona e tra narrazione intradiegetica ed extradiegetica, così da delineare un mondo

in cui “‘reality’ seems fantastic, grotesque or humorous as a result of the unusual mode and perspective from which it is presented and the languages from which it is constructed” [HABER 1993: 5]. Perché il lettore possa apprezzare al massimo il raffinato gioco di doppi piani e rifrazioni incrociate è fondamentale che questi diventi parte attiva del gioco letterario, cercando di cogliere il messaggio dell’autore implicito, lì dove l’ironia nasce proprio dalla collisione tra l’autore implicito e il lettore reale [cfr. HABER 1998: 264]. Sono questi i presupposti che danno forma ai *Racconti fantastici*, sei testi apparentemente slegati tra loro ma che, a un’analisi più approfondita, svelano una struttura “ricorsiva e centripeta” [DURKIN 1980: 133], fatta di echi e rimandi interni che ampliano temi ricorrenti come quello della natura dell’essere artisti, della solitudine e dell’incomunicabilità.

**3.** *Al circo* è cronologicamente il primo dei racconti (1955), nonché uno dei più stilisticamente e concettualmente compiuti. L’incipit, *in medias res*, ci porta nel bel mezzo di uno spettacolo circense, incarnazione della metafora intorno alla quale l’intero testo si definisce: la vita è essa stessa un circo, e il circo è ciò che vi è di più sacro<sup>3</sup>. I numeri degli acrobati e dei giocolieri, dipinti con rapide pennellate nei primi due paragrafi, lasciano presto spazio a un personaggio di ben altro calibro: il Manipolatore, un prestidigitatore. La sua abilità colpisce profondamente il protagonista di quella che è, per ora, una narrazione extradiegetica in terza persona, ovvero il giovane Kostja, un venticinquenne insoddisfatto della propria vita alla quale decide di dare un senso dedicandosi anch’egli a un gioco di prestigio, ma di tutt’altra tipologia, visto che a sparire sono solo i soldi dei malcapitati abilmente borseggiati. La prima vittima è uno degli spettatori presen-

<sup>3</sup> A questo riguardo risulta particolarmente indicativo lo sguardo di Kostja, che negli affreschi in chiesa vede scene acrobatiche e in Gesù un prestidigitatore, che fa finta di morire e risorge, così come la falsa etimologia proposta dal sodale Solomon Moisevič, secondo cui “la Chiesa [*cerkov*] deriva dal circo [*cirki*] e [...] per il popolo russo al di sopra di tutto ci sono i giochi di prestigio e i miracoli” [SINJAVSKIJ 2023: 15] (“церковь происходит от цирка, и что русскому народу всего главнее – фокусы и чудеса” [ТЕРС 1967: 34]).

ti allo spettacolo; il brivido provato sembra quasi restituire il giovane alla vita, renderlo più uomo, tanto che per il narratore, che fino a quel momento lo aveva chiamato col diminutivo Kostja, diverrà ora, più solennemente, prima Konstantin, e poi Konstantin Petrovič. Kostja è un ladro, così come lo è Terc, ma, tra i fumi dell'alcol, pensa soprattutto a sé come a un *performer*, chiamato a stupire un pubblico immaginato come adorante:

E il pubblico ti fissa con gli occhi spalancati, trattenendo il respiro, e confida in te, come in Dio: “Kostja, non abbandonarci! Konstantin Petrovič, non deluderci, fagliela vedere!”

E tu devi, devi immancabilmente mostrare loro qualcosa: un salto mortale qualsiasi, o un trucco sbalorditivo, o anche solo trovare e pronunciare una parola, l'unica della vita, dopo la quale tutto il mondo finirà sottosopra e si ritroverà in un baleno in una condizione sovranaturale<sup>4</sup> [SINJAVSKIJ 2023: 12].

Nel ristorante di cui è assiduo avventore, tra i più fedeli compagni di sbornia c'è Solomon Moisevič, “un uomo triste, non più giovane, e in abiti modesti, tra l'altro di etnia ebraica – anche se alcolizzato”<sup>5</sup> [*ibidem*], un reietto amante del filosofeggiare da brillo che vale tanto l'ennesima ipostasi di Terc, quanto l'incarnazione del diavolo di Ivan Karamazov o del Mefistofele della puškiniana *Scena dal Faust* (Scena iz Fausta, 1825) [cfr. ŠOMANOVA 2016a: 279]. È a lui che Kostja chiede, tra il serio e faceto, di rivelargli le profondità dell'animo russo: “Rispondimi: perché io sono un farabutto e un ubriacone, ma non me

<sup>4</sup> “А публика смотрит во все глаза, затаив дыхание, и надеется на тебя как на Бога: – Костя, не выдай! Константин Петрович, не подкачай, покажи им, где раки зимуют! И ты должен, непременно должен что-то им показать: сальто-мортале какое-нибудь, или удивительный фокус, или просто найти и высказать какое-то слово – единственное в жизни, – после которого весь мир встанет вверх дном и перейдет во мгновение ока в сверхъестественное состояние” [Terc 1967: 31].

<sup>5</sup> “[...] один печальный мужчина, немолодой и скромно одетый, между прочим еврейской нации, хотя алкоголик” [ivi: 32].

ne vergogno neanche un po'? Dimmelo tu, perché l'uomo russo cerca sempre di rubare? Rubare o bere?"<sup>6</sup> [cfr. SINJAVSKIJ 2023: 13]. Solomon prova, nello sproloquio alcolico, a individuare le cause storiche, le motivazioni profonde, ma la conclusione, tanto di Kostja, quanto del narratore, non lascia possibilità d'appello: "di penetrare fino alla radice della vita non era comunque capace. Del resto, potrebbe mai un Solomon Moisevič comprendere l'animo russo?"<sup>7</sup> [ivi: 14]. Su suggerimento dell'amico Lěška, che dissipa le incertezze di Kostja invitandolo a smetterla di "spacciar[si] per un artista"<sup>8</sup> [ivi: 18], il giovane si decide a tentare un furto in un appartamento teoricamente deserto; una volta sul posto si rende conto che non è così, e si trova faccia a faccia niente meno che con il Manipolatore. Nel panico, Kostja lo uccide; rende il processo un'occasione per agire di fronte a un pubblico e, grazie alla propria abilità, scampa alla fucilazione, commutata in venti anni di detenzione. Il suo ultimo numero, il più grandioso, avviene proprio nel campo di lavoro quando, colto da un momento di ispirazione, decide di correre via, incurante degli avvertimenti delle guardie, compiendo la propria parabola artistica e realizzando quel salto mortale che nelle prime pagine lo aveva tanto affascinato. È il suo corpo, nel momento della distruzione, a farsi arte [cfr. NEPOMNYASHCHY 1974: 76, 81]: "Kostja fece un balzo, si capovolse, e, dopo aver compiuto il salto mortale tanto atteso, cadde per terra di faccia, con la testa trapassata da un proiettile"<sup>9</sup> [SINJAVSKIJ 2023: 24].

L'intera narrazione si sviluppa a partire da un afflato performativo, e l'alternarsi dei punti di vista (nonostante la preponderante narrazione in terza persona) permette di cogliere la centralità, che sarà propria

---

<sup>6</sup> "Отвечай: почему я жулик и пьяница, а не стыдно мне в жизни несколько? Нет, ты скажи, зачем русский человек всегда украсть норовит? Украсть или выпить?" [*ibidem*].

<sup>7</sup> "Проникнуть в самый корень жизни он всё равно не умел. Да разве может Соломон Моисеевич понять русскую душу?" [ivi: 33].

<sup>8</sup> "[...] не строй из себя артиста" [ivi: 36].

<sup>9</sup> "Костя прыгнул, перевернулся и, сделав долгожданное сальто, упал на землю лицом, простреленной головою вперед" [ivi: 41].

di tutti i racconti, del dialogo, tanto che la presenza dell'interlocutore (ideale o immaginato, nella totale confusione di narratore e narratario) diventa una delle strategie principali sottese alla strutturazione del testo stesso [cfr. ŠOMANOVA 2016b: 285].

4. Peculiari sono i due protagonisti di *Tu ed io* (1959), tra i quali il dialogo è negato e impossibile, perché la relazione tra loro non è verbale ma, piuttosto, visuale, fatta di sguardi avvertiti e carichi di una buona dose di paranoia, che rende bene il clima che si respirava in quegli anni in URSS, dove anche i manifesti propagandistici invitavano al più stretto riserbo e a guardarsi dai possibili spioni e traditori della patria. Unico tra i *Racconti fantastici*, *Tu ed io* si apre con un'epigrafe biblica<sup>10</sup> che rimanda alla lotta tra Giacobbe e Dio, offrendo una chiave di lettura preziosa; qui, infatti, "il narratore [...] si pone in rapporto con sue dirette emanazioni, ora più, ora meno diversificate, ma tutte dotate dell'autonomia finzionale necessaria a qualificarsi come tu, spesso anche grammaticalmente, e a costituire quindi una sorta di narratario interno. Il procedimento appare quasi denudato in *Ty i ja*, dove il narratore è Dio e il narratario è l'uomo fatto a sua immagine e somiglianza" [CARAMITTI 2001: 93]. La distinzione tra i due non è però marcata, tanto che Durkin [1980: 140] ipotizza si tratti in realtà di "a single schizophrenically bifurcated narrator, one half of whom suffers from a persecution mania (all eyes turned toward him), while the other half enjoys total vision (an all-seeing eye)". A soffrire di manie di persecuzione è Nikolaj Vasil'evič, che non a caso porta il nome e il patronimico di Gogol', maestro del grottesco, e il rapporto tra i due si sviluppa, nelle sei parti che scandiscono il racconto, secondo un climax ascendente e dai toni sempre più asfittici, tanto che la drammatica conclusione arriva quasi scontata, nel totale mescolamento dei piani ("non so chi di noi tenga intrappolato chi: io lui o lui me? Entrambi siamo

---

<sup>10</sup> "Giacobbe rimase solo e un uomo lottò con lui fino allo spuntare dell'aurora" [GEN. XXXII, 25].

caduti prigionieri, incapaci di staccare l'uno dall'altro gli sguardi ormai vitrei"<sup>11</sup> [SINJAVSKIJ 2023: 38]). Uno degli snodi cruciali della narrazione è rintracciabile nell'affermazione del narratore, l'occhio onnisciente, nella quinta parte, quando il climax è vicino al suo apice: "avevo bisogno di una terza persona per dimenticare il mio persecutore e difendermi da lui"<sup>12</sup> [ivi: 45]. La terza persona è Lida, la donna alla quale Nikolaj Vasil'evič dichiara il proprio amore nel corso di una cena con dei colleghi per togliersi d'impaccio da quella che il suo sguardo paranoico crede essere un'imboscata. È lei ad essere insidiata dall'occhio, incarnato in un uomo senza scrupoli che si presenta con il primo nome che gli viene in mente, Ippolit, ma che Lida, nel momento dell'amplesso, chiama Nikolaj Vasil'evič, come l'amato che sembra non volerla più. L'amore renderebbe quindi possibile quella trascendenza del sé senza la quale "the ego is trapped in endless and sterile contemplation of and struggle with its mirror image, unable to resolve the contradiction of its own omnipotence and powerlessness" [DURKIN 1980: 141]. In *Tu ed io* la trappola paranoide non riesce a risolversi e si specchia nella confusione estrema delle voci e dei punti di vista che attraversa la narrazione. La decisione finale di Nikolaj Vasil'evič di togliersi la vita per non sentire più su di sé lo sguardo dell'occhio onnisciente (che è Dio, ma anche la metafora per eccellenza dell'artista) e per riprendere un minimo di controllo sulla propria storia [cfr. НЕПОМНЯШЧУ 1974: 96] sancisce l'impossibilità di ogni risoluzione del conflitto e di ogni relazione che preveda la presenza di un 'tu' autentico e indipendente.

**5. *Inquilini* (1959)** affronta in maniera grottesca e satirica l'annoso tema degli appartamenti in coabitazione e, pur aprendosi con un incipit dal carattere spiccatamente dialogico ("Ah, Sergej Sergeevič, Sergej Sergeevič! Vorrebbe paragonarsi a Nikolaj Nikolaevič? Non

<sup>11</sup> "[...] я не знаю, кто из вас кого держит на привязи: я его, или он – меня?" [ТЕРС 1967: 53].

<sup>12</sup> "[...] мне хотелось расстаться. Я нуждался в третьем лице для забвения и защиты от моего преследователя" [ivi: 59].

mi faccia ridere”<sup>13</sup> [SINJAVSKIJ 2023: 51]), a una lettura approfondita si svela come testo monologico realizzato tramite la stilizzazione del discorso orale, a metà tra lo *skaz*<sup>14</sup> e il discorso indiretto libero. Tra tutti i *Racconti fantastici* questo è probabilmente quello che con più facilità si presta alla doppia lettura definita come implicita per la concezione che del fantastico ha Sinjavskij, ed è interamente basato su delle metafore realizzate che, nel corso delle quattro parti che scandiscono la narrazione, acquistano un sempre maggiore carattere di realtà. L'accorato resoconto delle liti tra gli abitanti di un appartamento in coabitazione avviene per il tramite dell'unica voce narrante, che scopriamo appartenere – grazie a un inciso di discorso riportato – a tale Nikodim Petrovič. Nel suo racconto fanno la loro comparsa personaggi del folklore e della cultura spirituale popolare russa come *rusalki*, streghe, spiritelli, *lešie* e *domovye*, inizialmente usati come metafore, appellativi dalla più o meno intensa sfumatura dispregiativa che, nel prosieguo del testo, assumono tratti sempre più netti, tanto che il lettore si trova catapultato in un mondo in cui valgono leggi diverse e nel quale l'elemento fantasmagorico è l'unico ad avere diritto di cittadinanza. Lo stesso Nikodim Petrovič è un diavoletto, anch'egli incarnazione di una metafora, quella racchiusa nel fraseologismo *napit'sja do čertikov*, bere tanto da vedere i diavoletti. Ad essere così ubriaco è il narratario, quel Sergej Sergeevič che, introdotto fin dalla primissima riga, è presenza muta e ricompare nelle ultime righe svenuto sul pavimento, forse ubriaco, forse morto, probabilmente incosciente fin dal principio della narrazione e incapace di facilitare la fuga di Nikodim Petrovič, condannato ad essere cacciato dall'abitazione per mano degli altri abitanti della casa in coabitazione o, al secondo livello – ‘fantastico’ – di lettura, del conclave di streghe. Non di poca rilevanza è il fatto che Sergej Sergeevič sia uno scrittore,

<sup>13</sup> “Эх, Сергей Сергеевич, Сергей Сергеевич! Да разве вы сравняетесь с Николаем Николаевичем? Смешно даже” [ivi: 64].

<sup>14</sup> Sullo *skaz* e le sue diverse realizzazioni si vedano, in *Ope Rus*, i saggi dedicati al *Mancino* di Leskov, alla *Mantella* di Gogol' e ai *Racconti degli anni Venti* di Zoščenko.

evidentemente non allineato: le forze a cui, insieme al suo sodale dia-voletto, sarà costretto a soccombere sono quelle delle strette maglie della censura, che obbligano gli artisti in disaccordo al silenzio [cfr. NEPOMNYASHCHY 1974: 114], o li costringono a cercare canali alternativi per poter dare alle stampe le proprie opere, proprio come nel caso dei *Racconti fantastici* affidati al tamizdat.

6. È la letteratura la grande protagonista di *Grafomani (dai racconti della mia vita)* (1960), racconto che denuncia fin dal titolo l'attenzione per la questione della grafomania, tema che di lì a qualche anno sarebbe diventato sempre più caldo visto che, nello spazio al tempo stesso ristretto ed espanso della controcultura underground sovietica, ogni cittadino si sarebbe potenzialmente scoperto scrittore. I due poli intorno ai quali si struttura la narrazione sono costituiti da due scrittori, Straustin e Galkin, il primo, prosatore, convinto fermamente della propria genialità, ma continuamente rifiutato dalle case editrici, e il secondo, poeta d'avanguardia, fiero di essere un grafomane e convinto che tutti lo siano<sup>15</sup>. L'ossessione di Straustin per la letteratura, unita all'impossibilità di ricavare da questa occupazione di che vivere, lo porta a numerosi litigi con la consorte; dopo l'ennesima lite, va a vivere per qualche tempo da Galkin, dove ha modo di ascoltarne

---

<sup>15</sup> Secondo Galkin è la censura ad avere dato vita al fenomeno stesso della grafomania: “Ho conosciuto un ragazzo. Un muso così! Due pugni così! Gli faccio: ‘Lei, caro compagno, farebbe meglio a darsi alla boxe. [...]’ ‘No,’ mi dice ‘io’ mi dice ‘ho un'altra vocazione. Sono nato per fare poesia’. Ti rendi conto, è nato per quello! Tutti sono nati per quello! Un'inclinazione nazionale per le belle lettere. E sai a chi la dobbiamo? Alla censura! È la nostra mamma, la nostra mamma, ci ha coccolati tutti per bene. [...] Lo stato in persona, accidenti a lui, ti dà il diritto, il diritto inestimabile!, di considerarti un genio incompreso” [SINJAVSKIJ 2023: 70-71] (“С одним тут парнем познакомился. Рожа – во! Кулаки – во! Говорю ему: ‘Вы бы, дорогой товарищ, лучше боксом занялись. [...]’. А он свое: ‘Нет, – говорит, – у меня, – говорит, – другое призвание. Я рожден для поэзии’. Понимаешь – рожден! Все рождены! Общепародная склонность к изысканной словесности. А знаешь – чему мы обязаны? – Цензуре! Она, матушка, она, родимая, всех нас приглубила. [...] Само государство, чорт побери, дает тебе право – бесценное право! – считать себя непризнанным гением” [ТЕРС 1967: 80]).

estensivamente le disquisizioni, con le quali non concorda, e di partecipare a dei raduni di grafomani che si tenevano nell'appartamento del poeta. Nel corso di uno di questi incontri con sommo orrore sente passare di bocca in bocca l'incipit del suo nuovo romanzo; indignato, grida al plagio, ma è costretto poi ad ammettere, non senza rabbia e in maniera del tutto postmoderna<sup>16</sup>, che non può esistere più alcuna letteratura, dal momento che è tutto un continuo citare, un passare di bocca in bocca. Per dirla con le parole di Galkin, “più lavoro, più lo capisco: tutte le cose migliori che ho composto non mi appartengono, e sembra che non le abbia neanche scritte io, accidenti. Piuttosto mi sono venute alla mente dall'esterno, sono volate dal cielo...”<sup>17</sup> [SINJAVSKIJ 2023: 87]. Dall'impossibilità di un'arte non grafomane deriva a Straustin l'invidia per i classici del XVIII e XIX secolo, accusati – sovvertendo ogni prospettiva e logica – di averlo plagiato e di aver avuto una vita troppo facile:

Se la passavano bene i classici del XIX secolo. Vivevano in tranquille tenute di campagna, avevano entrate costanti e, seduti nelle loro verande a vetri, tra balli e duelli scrivevano romanzi che venivano immediatamente pubblicati in ogni angolo del globo terrestre. Sin dalla nascita conoscevano una lingua straniera, nei licei imparavano diverse tecniche e stili letterari, viaggiavano all'estero, dove arricchivano il loro cervello di materiale fresco, e i bambini, i bambini li affidavano alle governanti, e le mogli le spedivano alle feste danzanti, o dalla sarta, o le confinavano in campagna.

Tu invece provaci a risvegliare l'ispirazione quando il corpo ti implora di mangiare e la mente è tutta occupata dal pensiero di come colpire nel segno [...] <sup>18</sup> [ivi: 76].

<sup>16</sup> Nel collocare Sinjavskij nel contesto del postmodernismo russo, A. Genis [2016] lo definisce come un rappresentante del postmodernismo arcaico.

<sup>17</sup> “Чем больше я работаю, тем лучше понимаю: все самое лучшее, что я сочинил, принадлежит не мне и написано, чорт побери, вроде бы не мною. А так, пришло в голову со стороны, залетело из воздуха...” [ТЕРС 1967: 94].

<sup>18</sup> “Хорошо было классикам XIX-го столетия. Они жили в тихих усадьбах, имели постоянный доход и, посиживая на стеклянной веранде, промеж

La struttura stessa del racconto trae linfa vitale da queste riflessioni, e appare infarcita di citazioni, più o meno interpolate, e di riferimenti ai classici, come emerge anche dai nomi dei protagonisti, legati all'ornitologia e che richiamano, dunque, Gogol'<sup>19</sup>. In ballo c'è il grande scontro tra due diverse concezioni dell'arte: per Straustin è un modo di affermare se stesso, ha i tratti del sacro, mentre per Galkin scrivere poesie coincide col dissolversi nel testo [cfr. NEPOMNYASHCHY 1974: 102-103]. La posizione di Sinjavskij sembra essere più vicina a quella di Galkin se, come afferma Duvakin testimoniando al processo del 1966, "Sinjavskij una volta mi ha detto che, in sostanza, non c'è alcun confine tra scrittore e grafomane" [GINZBURG 1967: 277]. È probabilmente da questa convinzione che si origina la conclusione del racconto: Straustin, convinto ormai che la letteratura è dominio comune, atto collaborativo, si arrende alle proprie ambizioni e decide di scrivere, in segreto, un ultimo libro che intollererà, chiudendo la narrazione in maniera circolare e con un'identificazione che è anche un po' una resa, *Grafomani (dai racconti della mia vita)*.

7. L'uso del linguaggio come mezzo per raggiungere finalità artistiche è dominante anche nella *Gelata* (1961), il più lungo e complesso dei *Racconti fantastici*. La narrazione ha fin dal principio carattere spiccatamente letterario, e la *Nota dell'autore* in apertura dichiara la finalità della scrittura: gli eventi sono stati messi su carta da un lettore che si improvvisa scrittore ("senza esser pratico né di scienza, né di letteratura, voglio che il mio lavoro venga pubblicato e

---

балов и дуэлей, писали свои романы, которые немедленно публиковались во всех уголках земного шара. Они от самого рождения знали иностранный язык, обучались в лицеях различным литературным приемам и стилям, путешествовали за границу, где пополняли свои мозги свежим материалом, а детей, детей они сдавали на попечение гувернантки и жен отсылали на танцы или к портнихе или запирали в деревне. А тут попробуй – возбудит вдохновение, когда организм просит есть и голова забита мыслью, как попасть в необходимую точку, [...]” [ivi: 85].

<sup>19</sup> Straustin deriva da *straus*, struzzo, Galkin da *galka*, taccola, e Gogol' è omografo del nome della moretta.

apprezzato”<sup>20</sup> [SINJAVSKIJ 2023: 103]) per raggiungere un lettore specifico, Vasilij (che si scoprirà poi essere una delle reincarnazioni future dello stesso autore), e aiutarlo a ritrovare la sua Nataša, insegnandogli a riconoscerla se pure lei dovesse avere un altro nome e presentarsi sotto altre spoglie. La vicenda è brevemente riassumibile: Vasilij, durante i festeggiamenti di Capodanno, assume in maniera del tutto inaspettata (seppure si lasci intendere che la causa scatenante sia l’amore, e l’abnegazione di sé che ne deriva) capacità paranormali che gli consentono di vedere il futuro ma, contemporaneamente, “ne distruggono la felicità. Insieme al dono ha fatto la sua comparsa la paura della morte” [ŠOMANOVA 2016a: 281]. La chiaroveggenza di Vasilij, fatta di immagini che si sovrappongono secondo un modello cubista realizzato a livello non spaziale, ma temporale, gli permette non solo di conoscere gli eventi futuri, ma anche di percepire l’unità del mondo e la sua eternità [cfr. LOURIE 1975: 150]. Venuto a conoscenza della data, del luogo e del modo in cui Nataša morirà, cerca di evitare l’inevitabile convincendola a un viaggio fuori Mosca, bruscamente interrotto dalla polizia, che rispedisce la donna in città e mette in stato di fermo Vasilij per usarne le abilità a beneficio dello stato. Il tempo passato dal giovane con il generale Tarasov porta poco frutto, le crisi risolte o sventate sono di pochissimo conto perché il dono del giovane ha carattere personale, non storico o pubblico [cfr. *ivi*: 148]: l’unica vera preoccupazione è legata al destino di Nataša, che il protagonista comprende, con profondo dolore e rassegnazione, essere inesorabile, riconoscendo al contempo la propria impotenza, la mancanza di un legame di derivazione diretta tra il conoscere e l’agire. Nella mescolanza dei piani temporali Vasilij arriva a vedere l’ultima incarnazione futura di Tarasov: il vertice della sua evoluzione è un ghiacciolo, lo stesso che ucciderà Nataša. Una volta compiutosi il destino della donna, Vasilij perderà anche il proprio dono. In maniera circolare, nella

---

<sup>20</sup> “Не обладая ни научной, ни литературной опытностью, я хочу, чтобы труд мой был напечатан и получил бы признание” [ТЕРС 1967: 108].

*Conclusione* la voce narrante ribadisce l'equivalenza tra amore e letteratura, unica, quest'ultima a garantire l'immortalità, con toni che è possibile ritrovare in un romanzo molto più tardo ma dai presupposti poetici simili, dei quali testimonia la persistenza e permanenza nel mondo letterario russo, ovvero *Punto di fuga* (Pis'movnik, 2010) di M. Šiškin:

Cosa succede, in fin dei conti? Una persona vive, vive, e all'improvviso: puff! Non c'è più, e al suo posto, in quello stesso punto, camminano altre persone, a loro volta dedite a una distruzione insensata. Intorno non si sente altro che puff! puff! puff!

Che fare? Come combattere contro tutto questo? Ed è qui che ci viene in aiuto la letteratura mondiale. Ne sono sicuro: molti libri, la maggior parte, sono lettere lanciate nel futuro per rammentare ciò che è accaduto. Lettere in fermoposta per mancanza di un indirizzo preciso. Tentativi retrodatati di riallacciare i rapporti con se stessi e con quelli che furono i nostri parenti e amici, che vivono senza il ricordo di essere dei dispersi<sup>21</sup> [SINJAVSKIJ 2023: 174-175].

A permanere, dunque, è il sentimento di una profonda solitudine universale che fa della narrativa stessa una sincera espressione d'amore e di fiducia, lasciata in mano a un futuro ingovernabile che non dà alcuna garanzia del fatto che si possa raggiungere il proprio lettore-destinatario ideale e predestinato.

---

<sup>21</sup> “Ведь что же происходит? Живет человек, живет и вдруг – бац! – и нет его больше, а вместо него по тому же месту ходят другие люди и в свою очередь предаются бессмысленному уничтожению. Только и слышно кругом: бац! бац! бац! Что делать? Как с этим бороться? Вот тут и приходит на помощь – всемирная литература. Я уверен: большая часть книг – это письма, брошенные в будущее с напоминанием о случившемся. Письма до востребования, за неимением точного адреса. Попытки задним числом восстановить отношения с самим собой и со своими бывшими родственниками и друзьями, которые живут и не помнят, что они – пропавшие без вести” [ivi: 170].

8. Lo stesso sentimento di solitudine e smarrimento domina in *Pchenc* (1957), il cui protagonista è un alieno capitato per un guasto alla propria navicella sulla terra, costretto ad adattarsi al nuovo mondo sacrificando e nascondendo sia la propria lingua, sia il proprio corpo. L'alieno, da un punto di vista simbolico, è leggibile come l'incarnazione dell'altro per eccellenza, “alter ego dello scrittore semiclandestino” [ŽOLKOVSKIJ 2011] e, secondo alcuni studiosi, come uno *jurodivyyj*, il folle in Cristo della spiritualità ortodossa [cfr. ŠOMANOVA 2016a: 280; SHOMANOVA 2015: 150]. Diverso e solo, si contraddistingue per una percezione straniata e metaforizzata di fenomeni che per i terrestri sono del tutto normali: ad esempio, per lui il corpo femminile nudo è mostruoso, addirittura spaventoso, con l'organo genitale che sembra dentato, e ai danni del grano è stato commesso un orribile delitto macinandolo per farne del pane. La narrazione si realizza nella forma di frammenti di diario privi di date e, oltre che dal senso di solitudine, è dominata dal terrore che prova il protagonista al pensiero che il suo vero aspetto (più simile a quello di una pianta che non a quello di un essere umano e i cui arti ‘in eccesso’ vengono occultati in forma di gobba) possa essere scoperto. La ricerca di un adeguamento alla ‘norma’ vive, comunque, anche momenti di forte ribellione e autoaffermazione: “Ma io non sono un bastardo! Solo perché uno è diverso va subito insultato? È inutile che misuriate la mia bellezza con le vostre mostruosità. Io sono più bello di voi, e più normale. E ogni volta che mi osservo me ne convinco più fermamente”<sup>22</sup> [SINJAVSKIJ 2023: 198]. In questo suo essere fuori dalle righe è di nuovo evocata la figura dello stesso autore, che risuona, come un'eco, anche a livello fonetico: mentre *pchenc*, una delle poche parole della propria lingua di cui ha memoria (ma della quale non sa spiegare il significato), ricorda Terc, il nome assunto nel travestirsi da umano, Andrej Kazimirovič Sušinskij assona, nel cognome, con Sinjavskij, del quale riprende an-

<sup>22</sup> “А я не убудюк! Если просто другой, так уж сразу ругаться? Нечего своими уродствами измерять мою красоту. Я красивее вас и нормальнее. И всякий раз как гляжу на себя, наглядно в том убеждаюсь” [ivi: 189].

che il nome e alle cui origini polacche allude nel patronimico, riproponendo – seppur con un chiasmo – il divario tra identità privata e ufficiale [cfr. LOURIE 1975: 153]. Tale riflesso autobiografico sarà esplicitato anche da Sinjavskij nel corso del processo, quando prenderà spunto proprio da *Pchenc* per affermare la possibilità di un’alterità in grado di oltrepassare le opposizioni binarie e semplicistiche tra l’essere ‘a favore’ e l’essere ‘contro’ [cfr. NEPOMNYASHCHY 1974: 64].

I lunghi anni passati in incognito hanno messo a dura prova la memoria dell’alieno, che si rende conto con sempre maggiore forza di stare dimenticando il proprio passato; la volontà di impedire il totale dissolvimento, nell’oblio, del sé più autentico è la molla che lo spinge, nelle pagine finali, a prendere la decisione di tornare al luogo dell’impatto della navicella, dove “non dovrà esserci neanche un pensiero umano, neanche una parola nella lingua estranea”<sup>23</sup> [SINJAVSKIJ 2003: 204] e, a tempo debito, porrà fine alla propria esistenza. A chiudere il racconto, una serie di parole nella sua lingua e dal significato ignoto: “the impossibility of representation becomes the ontological condition of the text” [NEPOMNYASHCHY 1974: 74], mentre la voce narrante, frammentata, si dissolve [cfr. WORONZOFF 1983: 139]. La scelta compiuta dall’alieno, dunque, è scelta di profonda dignità e libertà, quella stessa libertà della quale la scrittura (fantastica, grottesca, straniata, secondo l’interpretazione che ne offre Sinjavskij) è la più completa espressione: “A chi serve la libertà? La libertà è un pericolo. La libertà è mancanza di responsabilità nei confronti di un collettivo autoritario. Temete la libertà! Ma ti sveglierai alla fine una mattina dopo tutti questi sogni e ridacchierai forzatamente tra te e te: è questo quello che volevi? Sì, è esatto. La libertà! La scrittura è libertà” [TERC-SINJAVSKIJ 2003: 34].

---

<sup>23</sup> “И чтоб ни одной человеческой мысли, ни одного слова на чужом наречии” [ivi: 195].

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ANONIMO SOVIETICO 1959 Anonimo sovietico, *Che cos'è il realismo socialista?*, trad. di V. Smith, "Tempo presente", iv, 1959, 9-10, pp. 715-736.
- AR'EV 1993 A. Ar'ev, Arfografija. *O proze Viktora Sosnory, opublikovanoj i neopublikovanoj*, "Soglasie", xx, 1993, 3, pp. 112-117.
- AUCOUTURIER 2018 M. Aucouturier, *Smert' Stalina kak krizis religioznogo soznanija, ili roždenie Abrama Terca*, "Cahiers du monde russe", LIX, 2018, 1, pp. 181-187.
- CARAMITTI 2001 M. Caramitti, *Strategie autofinzionali in Sinjavskij, Sokolov e Venedikt Erofeev*. Tesi di dottorato, a.a. 2000-2001, Università di Roma "La Sapienza", Roma.
- DOSTOEVSKIJ 1982 F. Dostoevskij, *Krotkaja*, in *Polnoe sobranie sočinenij, Dnevnik pisatelja za 1876 god. Nojabr'-dekabr'*, Nauka, Leningrad 1982, t. xiv, pp. 5-35.
- DURKIN 1980 A. Durkin, *Narrator, Metaphor and Theme in Sinjavskij's Fantastic Tales*, "The Slavic and East European Journal", xxiv, 1980, 2, pp. 133-144.
- GENIS 2016 A. Genis, *Archaic Postmodernism: The Aesthetics of Andrei Sinjavsky*, in M. Epstein, A. Genis, S. Vladiv-Glover (eds.), *Russian Postmodernism. New Perspectives on Post-Soviet Culture*, Berghahn, New York-Oxford 2016, pp. 249-260. (1999<sup>1</sup>)
- GINZBURG 1967 A. Ginzburg, *Belaja kniga po delu A. Sinjavskogo i Ju. Daniëlja*, Posev, Frankfurt am Mein 1967.
- GLÈD 1991 Dž. Glèd, *Andrej Sinjavskij i Marija Rozanova*, in *Besedy v izgnanii*, Izd. Knižnaja palata, Moskva 1991, pp. 169-192.

- HABER 1993 E. Haber, *Fantastic realism of Sinjavskij-Terc*, PhD dissertation, University of Michigan, 1993.
- HABER 1998 E. Haber, *In Search of the Fantastic in Tertz's Fantastic Realism*, "The Slavic and East European Journal", LXII, 1998, 2, pp. 254-267.
- LOOV 2016 R. Loov, *K voprosu o genezise fantastičeskogo realizma A. Terca*, in N. Kravčenko et al., *Naučnye trudy fakul'teta žurnalistiki KubGU: 25 let žurnalistickomu obrazovaniju na Kubani*, Novacija, Krasnodar 2016, pp. 68-70.
- LOURIE 1975 R. Lourie, *Letters to the future. An approach to Sinyavsky-Tertz*, Cornell University Press, Ithaca-London 1975.
- NEPOMNYASHCHY 1974 C.T. Nepomnyashchy, *Abram Tertz and the Poetics of Crime*, Yale University Press, New Haven-London 1974.
- PIRETTO 2023 G.P. Piretto, *L'ultimo spettacolo. I funerali sovietici che hanno fatto storia*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2023.
- SHOMANOVA 2015 G. Shomanova [Šomanova], "Fantastičeskij realizm" Abrama Terca: modifikacii, struktura, žanrovij sintez, "Cuadernos de Rusística Española", 2015, 11, pp. 149-160.
- SICARI 2021 I. Sicari, *Che cos'è il realismo socialista? (A. Terc)*, in C. Pieralli, M. Sabbatini (a cura di), *Voci libere in URSS. Letteratura, pensiero, arti indipendenti in Unione Sovietica e gli echi in Occidente (1953-1991)*, Firenze University Press, Firenze 2021-, <<https://vocilibereurss.fupress.net/che-cose-il-realismo-socialista/>> (ultimo accesso: 27/12/2023).

- SINJAVSKIJ 2023 A. Sinjavskij, *Tu ed io e altri racconti*, trad. di B. Lazzaro, Voland, Roma 2023.
- ŠOMANOVA 2016a G. Šomanova, *Intertekstual'nost' i dekonstrukcija v rannem tvorčestve Abrama Terca*, "Nauka, novye tehnologii i innovacii Kyrgyzstana", 2016, 12, pp. 277-282.
- ŠOMANOVA 2016b G. Šomanova, "Vesëloe izdavatel'stvo nad socrealizmom" v rasskazach Abrama Terca, "Filologo-kommunikativnyj ežegodnik", 2015, pp. 281-289.
- TERC 1961 A. Terc, *Fantastičeskie povesti*, Institut literacki, Pariz 1961.
- TERC 1967 A. Terc, *Fantastičeskij mir Abrama Terca*, Inter-language literary associates, New York 1967.
- TERC-SINJAVSKIJ 2003 A. Terc-A. Sinjavskij, *Dissidentstvo kak ličnyj opyt*, in *Literaturnyj process v Rossii*, RGGU, Moskva 2003, pp. 20-34.
- WORONZOFF 1983 A. Woronzoff, *The writer as Artist and Critic: The Case of Andrej Sinjavskij*, "Russian Language Journal/Russkij jazyk", xxxvii, 1983, 126/127, pp. 139-145.
- ŽOLKOVSKIJ 2011 A. Žolkovskij, *Pchenc na randevu: nju, menu, dežavju*, "NLO", 3, 2011 <<https://magazines.gorky.media/nlo/2011/3/phencz-na-randevu-nyu-menu-dezhavyu.html>> (ultimo accesso: 27/12/2023).