

Temi occidentali e loro variazioni russe nelle narrazioni letterarie sul Gulag: Ju. Margolin, V. Šalamov, Ju. Dombrovskij, A. Solženicyn

Luba Jurgenson

Qualsiasi trasmissione di esperienza, personale o collettiva, è impensabile senza cultura, ossia al di fuori delle categorie interpretative dei fenomeni elaborate in seno a una determinata civiltà ed entrate a far parte della sua tradizione. Non fa eccezione la vita nel Gulag, che rappresenta un momento di vera e propria rottura con il mondo ‘civile’, nonché, di negazione dello stesso: nelle varie testimonianze¹ questa esperienza risulta reintegrata nella cultura dell’autore – che non è solo russa, ma anche, più in generale, europea – al di là delle strategie di decostruzione attuate². Prova ne è l’ampio tessuto intertestuale riconoscibile nei racconti dei testimoni³: gli autori iscrivono la propria esperienza all’interno della più vasta area dei rapporti con la cultura europea.

Il problema della trasmissione di questa esperienza sarà qui trattato dal punto di vista non solo dei contenuti fattuali comunicati al lettore, ma soprattutto dei contenuti culturali (modelli narrativi, immagini, *topoi*⁴), con particolare riferimento all’opera di Julius Margolin, Varlam Šalamov, Jurij Dombrovskij, Aleksandr Solženicyn. L’esperienza concentrazionaria vissuta dalle vittime delle repressioni, per essere trasmessa, ha bisogno di un ‘recipiente’⁵: proprio la forma letteraria serve da recipiente strutturato che permette di portare la massa informe del passato fino al destinatario, rendendola intelligibile. Questo ruolo è svolto dai grandi miti e dai modelli culturali.

¹ Per ‘testimonianze’ si intendono qui testi letterari di qualsiasi genere (racconti, poesie, romanzi) scritti da superstiti e che hanno per oggetto l’esperienza che questi hanno vissuto nei lager. Nel presente articolo verranno affrontati alcuni autori per i quali il progetto testimoniale coincideva con quello artistico.

² Si vedano ad esempio i testi di Šalamov (Cfr. Toker 2000: 141-187, Michajlik 2002, Jurgenson, 2009).

³ Per testimoni si intendono qui i sopravvissuti all’esperienza del lager che di questa hanno lasciato una testimonianza scritta (cfr. Dulong 1999).

⁴ Cfr. Mesnard 2007; Toker 2000.

⁵ Si prende in prestito questa metafora da Primo Levi (Levi 1975 : 559), per il quale l’attività creativa umana è prima di tutto una ‘fabbricazione di recipienti’ (Id. 1986: 169-175). Nel suo testo intitolato *La rima alla riscossa* (*ivi*: 116), l’autore descrive la rima come un metodo di memorizzazione e, pertanto, di trasmissione del testo.

Per esempio, in quasi tutti i testi, anche in quelli dei testimoni che non sono scrittori, incontriamo l'immagine dell'inferno come metafora degli orrori del campo (cfr. Jurgenson 2003: 141-223). Questa si riferisce soprattutto a Dante, talora visto attraverso la mediazione di Osip Mandel'stam (1987: 108-152); quindi non si tratta di un inferno descritto con le caratteristiche proprie della sola cultura russa. Tra le poche eccezioni si può menzionare la poesia *Amnistia* di Dombrovskij (1997), in cui viene ripreso il motivo popolare russo del viaggio della Vergine Addolorata: nell'immaginario ortodosso non è presente il Purgatorio, vi sono invece narrazioni in cui la Vergine scende all'Inferno e ottiene da Gesù una provvisoria sospensione di pena per alcuni peccatori. Di norma, l'allusione all'inferno è un importante esempio di riferimento alla cultura occidentale, la quale viene percepita, in questo specifico caso, come cultura universale: troviamo questo tipo di allusione anche nel *Canto di Ulisse* di Primo Levi (2001: 98-103).

L'esperienza del Gulag, dunque, non è limitata alla sola cultura nazionale, ma è pensata dagli autori russi come un'esperienza che riguarda l'intera umanità. Hannah Arendt (1962: 445-447), nel suo libro *Le Origine del Totalitarismo*, parla dell'inferno sostenendo che non è un'immagine adeguata del lager. Nell'inferno concentrazionario, infatti, la pena non ha nulla a che vedere con la presunta colpa di colui che viene punito. E nonostante questo, l'immagine ricorrente dell'inferno risponde a un'altra esigenza: non quella di dire la verità sul lager, ma quella di dare significato all'esperienza, trascrivendola nelle categorie della cultura, categorie trasmissibili dall'autore al lettore. Il massimo problema dei sopravvissuti è quindi proprio quello di trovare una modalità di narrazione, un linguaggio che possa rendere intelligibile la violenza estrema di cui essi sono stati vittime e che non si presta a essere raccontata. L'immagine dell'inferno, presente nelle testimonianze sui lager sovietici, ha così permesso di trasporre fatti accaduti all'interno di una narrazione codificata nella comune cultura europea, così da integrare in questa cultura la storia del Gulag.

Uno degli 'strati' della letteratura occidentale evocati dai testimoni del Gulag è rappresentato dall'antichità ellenica e latina, incluse le sue riprese successive, specie relative al Rinascimento e al Simbolismo. Tuttavia, una tale ricerca di continuità nella cultura diventa *a sua volta* un'immagine artistica: l'immagine della frattura. Si prenda ad esempio Margolin, che è un testimone molto particolare: ebreo polacco, formatosi al crocevia di tre culture (polacca, russa e yiddish), ha studiato in Germania e ha scritto la sua tesi di dottorato in tedesco, scegliendo però poi il russo come sua lingua di scrittura. Margolin conosce il lager durante la guerra: emigrato in Palestina dal 1936, nell'agosto del 1939 torna in Polonia a trovare i parenti e rimane intrappolato a causa dell'invasione sovietica. Un passaggio del suo racconto *Non omnis moriar* mostra perfettamente l'insieme dei problemi relativi alla circolazione dei contenuti culturali tra l'antichità latina e l'attualità, l'articolazione tra la ripresa di certi motivi classici e la questione della memoria e della ricostruzione testuale dell'esperienza. Si tratta di un testo abbastanza tardivo (il quale rappresenta quindi un 'ricordo del ricordo'): viene narrata la degenza del protagonista in un ospedale del lager, dove

sta per morire, anche se poi sarà salvato da un medico. A un certo punto, il protagonista comincia a perdere la memoria, dimentica fatti e dati essenziali della sua vita come, ad esempio, i nomi dei suoi nipoti. Si aggrappa allora alla sua erudizione per trattenere questa memoria che sfugge e recita in latino la celebre poesia di Orazio *Exegi monumentum, aere perennius...* (libro III, ode 30). Arrivato ai vv. 6-7, “Non omnis moriar, – multaque pars mei / vitabit Libitinam”, il protagonista si blocca e non riesce più ad andare avanti, non riesce a ricordare come finisca il v. 7: nella sua memoria resta solamente la locuzione “non omnis moriar”. A questo punto egli promette a se stesso di non morire prima di aver ricordato la fine del verso in questione e di aver, dunque, ristabilito l’ordine del mondo e la continuità della sua vita (Margolin 2005: Web). Così come sappiamo che il “non morire” nell’ode è collegato alla costruzione di un monumento, è chiaro che questa promessa esprime retrospettivamente l’obiettivo di creare una traccia, di lasciare una testimonianza, un testo-cenotafio, insomma un monumento ai prigionieri morti e a se stesso, il ‘se stesso’ del lager, distanziato e diverso rispetto all’‘io’ che scrive il racconto.

È interessante osservare una certa somiglianza tra questo motivo del verso incompleto e il passaggio di *Se questo è un uomo* di Levi, in cui il protagonista, recitando *Il canto di Ulisse* di Dante e scoprendo di averne dimenticato alcuni versi, tenta di colmare la lacuna. I due testi sono stati scritti nello stesso periodo, l’anno 1947, ed evidentemente Margolin non conosceva Levi. Egli conosceva, invece, la variazione sul tema oraziano realizzata da Aleksandr Puškin, dal titolo *Ja pamjatnik sebe vozdvig nerukotvornyj* (*Mi sono eretto un monumento non di opera umana*), testo che fa parte del bagaglio di base di un russofono istruito. Margolin aveva senz’altro conosciuto la celebre versione di Puškin prima di quella del testo di Orazio, sceglie però di citare il latino, intendendo così ritrovare una parola originale, forse per recuperare metaforicamente un’‘origine’: l’origine dell’esperienza (concentrazionaria). Si potrebbe anche pensare che Margolin, dopo il lager, rifiutasse la cultura russa, ma tale supposizione non risulta fondata. Certo egli si considerava europeo e, interpretando vari aspetti del mondo concentrazionario, in particolare la violenza, come il volto ‘asiatico’ dell’umanità, cercava di far valere il suo radicamento nella cultura occidentale contro quella orientale. Tuttavia, è probabile che egli volesse anzitutto ristabilire la continuità della cultura anche nei suoi movimenti, nel suo dinamismo, che egli volesse in altre parole restituire alla cultura europea, ferita dalla violenza concentrazionaria, la sua essenziale dimensione di vitalità: la circolazione, lo scambio, la traduzione, il prestito. Margolin non cita la poesia di Puškin, ma quella è presente alla memoria del lettore: un dialogo culturale si instaura pertanto nel testo tra Orazio e il poeta russo.

In molti casi questa connessione con la cultura europea avviene sotto forma di una rottura con le tradizionali modalità di narrazione. Il programma estetico di scrittori-testimoni dei Gulag come Šalamov, Dombrovskij, Solženicyn⁶ con-

⁶ L’opera di Solženicyn è spesso stata percepita come una continuazione delle tradizioni narrative di Lev Tolstoj. Effettivamente, la forma dei suoi libri *Il primo cer-*

siste, tra l'altro, in un ritorno ai procedimenti letterari modernisti. Il concetto di ritorno può apparire qui tuttavia contraddittorio, perché il Modernismo stesso era concepito come un momento di rottura radicale col passato e con la tradizione. Per questa ragione riferirsi al Modernismo di inizio Novecento nei testi che abbiamo citato sopra rappresenta un paradosso per gli storici della letteratura: da una parte si tratta, per gli autori in oggetto, di ritrovare la continuità con le avanguardie russa ed europea e pertanto di riprendere il filo di una storia letteraria interrotta dallo stalinismo. Dall'altra, questo "restauro" necessita di interiorizzare la dimensione di discontinuità con la tradizione letteraria europea precedente. Il ritorno al passato dell'arte si realizza attraverso la rottura con il passato.

Prendiamo ad esempio il racconto *Nella neve* (*Po snegu*), il primo a figurare nella raccolta di Šalamov *I racconti di Kolyma*. Si narra qui dell'apertura di una strada nella neve fresca: si tratta chiaramente di un'immagine che rinvia al concetto della costruzione della traccia, che è uno degli argomenti principali di questi racconti (cfr. Jurgenson 2007: 169-172). La fine del testo, con il rimando agli scrittori e ai lettori, rende palese la possibile lettura allegorica della situazione descritta: l'apertura della strada sulla neve, che comporta il fatto di lasciare una traccia visibile, può essere interpretata come metafora della scrittura che si delinea e prende forma su una pagina bianca.

Questa traccia letteraria si costruisce come rottura con le convenzioni letterari del realismo, mentre il lettore – lui – ha bisogno di una strada tracciata. Lo scrittore risulta quindi un innovatore, un pioniere. In questo racconto non è definita l'identità di coloro che tracciano la strada, non sappiamo se siano prigionieri o esploratori, non si coglie nessun segno di costrizione che sia tipico della 'zona': né cani da guardia, né filo spinato, né soldati di scorta.

Una possibile identificazione di questi personaggi che per primi tracciano la strada si incontra in un altro racconto, *Il businessman* (*Biznesmen*), che appare strettamente legato al sopracitato *Nella neve*. Il protagonista è un prigioniero che si è mutilato volontariamente, e nel corso della narrazione scopriamo che sono i mutilati ad essere mandati a battere le strade: persone cui manca una mano, quindi – seguendo la metafora letteraria – l'organo fisico che permette l'atto della scrittura. Altri racconti confermano questa connessione tra la scrittura (come espressione della propria protesta) e l'amputazione; si veda, ad esempio, la figura del 'tronco umano' nel racconto *Orazione funebre* (*Nadgrobnoe slovo*): "Vorrei essere un tronco. Un tronco umano, capite, senza braccia né gambe. Allora troverei la forza di sputargli sul muso per tutto quello che ci stanno facendo..." (Šalamov 1999: 464).

chio e Padiglione cancro è quella dei romanzi classici. È chiaro, invece, che nei suoi altri testi lo scrittore si riferisce molto di più agli autori degli anni Venti scoperti nella biblioteca della Šaraška, come ad esempio a Evgenij Zamjatin. La modernità dell'*Arcipelago Gulag* consiste, tra l'altro, nell'uso del montaggio e della labilità dei confini tra le istanze narrative. Anche *Una giornata di Ivan Denisovič*, come vedremo, contiene riferimenti alla scrittura modernista.

Ovviamente l'atto della parola e anche quello della protesta procedono dallo stesso luogo della perdita, da un silenzio, da un'amputazione, ovvero la perdita di una parte di se stessi, così come della continuità dell'esperienza che in una dimensione di esistenza normale garantisce l'ipseità, l'identità di ciascun individuo. Questa perdita viene espressa da molti testimoni: per quanto riguarda Šalamov, la ritroviamo in uno degli ultimi racconti, *Il guanto* (ivi: 1073-1104). Il motivo della mutilazione, però, lo incontriamo prima nella poesia *Un desiderio* (Želanie, cfr. Šalamov 1998: 191), scritta negli anni Cinquanta. In essa il desiderio di essere un tronco umano è riferito all'io lirico. Quello vorrebbe sputare sul muso non dei suoi guardiani, ma sul muso della bellezza, un muso disgustoso per Šalamov, in quanto rinvia a canoni di rappresentazione e di espressione poetica tradizionali che rifiuta. Šalamov riprende così la ribellione modernista contro la bellezza tradizionale, associata a una cultura che ha reso possibile i campi di concentramento e i Gulag, la cultura umanistica, inscrivendosi in un certo senso nella galassia degli scrittori e dei teorici della critica della cultura come Walter Benjamin (1997: 31): "Non è mai documento di cultura senza essere, allo stesso momento, documento di barbarie". Il motivo dell'amputazione nasce dunque prima nel testo poetico e viene poi trasferito nella prosa, divenendo programma estetico collegato al Modernismo.

L'immagine (o tema) della mutilazione raggiunge così il motivo modernista della frammentazione del corpo umano (come nel Cubismo e nel Futurismo). Se i futuristi considerano questo motivo, la scomposizione del corpo nelle tele cubiste, come un procedimento artistico che non rimanda a una reale condizione degli uomini⁷, nel caso dei sopravvissuti del Gulag, di cui Šalamov si fa portavoce, realtà e procedimento diventano la stessa cosa e si confondono.

Facendo ora ritorno al bianco della neve, che evoca la pagina bianca sulla quale si vuole creare una traccia e, quindi, rendere visibile un'opera assolutamente nuova, si constata che, qualora associato al motivo dell'amputazione, il bianco significa anche silenzio. È, certamente, il silenzio della testimonianza. L'esperienza del campo di reclusione comporta, infatti, una rottura radicale anche nella sfera del linguaggio: al testimone viene amputata non solo la mano, bensì anche la parola. Si tratta però anche del silenzio che si trova all'origine dell'atto artistico moderno, un silenzio iniziale, originario, da cui scaturisce l'opera del poeta e, allo stesso tempo, un silenzio ultimo al quale l'arte approda nella sua ricerca della forma pura. In un certo senso, questa neve bianca discende dal *Quadrato bianco* di Kazimir Malevič e dal *Poema della Fine* (*Poema konca*) di Vasilisk Gnedov (1996), l'ultima poesia del libro *Morte all'arte!* (*Smert' iskusstvu!*) che consisteva in una pagina vuota. Non si tratta di una filiazione diretta, ma di un orientamento più generale dell'estetica modernista del primo Novecento. Il fatto di interrogarsi sul senso dell'arte e la rottura con

⁷ Nel manifesto di Chlebnikov e Kručenyh *La parola come tale* (1913) si legge: "Живописцы будутляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будутляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)", Chlebnikov 2000-2006: 337.

i procedimenti dell'epoca precedente viene rappresentata come vuoto, silenzio, bianco: spazio della morte e della rinascita. Si può dire che questo bianco sia di origine mallarmeana. Secondo Gérard Conio (2003: 43-65), infatti, il bianco mallarmeano diventa l'inizio di una questione che attraversa tutta l'arte moderna, dal momento in cui Mallarmé compone *Hérodiade* fino al dipinto *Quadrato bianco*. Non si ha la possibilità di ritracciare tutta la complessità di questa filiazione indiretta, che transita per il Simbolismo e il Futurismo. Fatto sta che il Modernismo ha dato alla testimonianza di Šalamov un linguaggio in grado di risolvere o almeno di mostrare la contraddizione tra la necessità di narrare la realtà del campo di concentramento e l'impossibilità di rappresentarlo in un modo realistico: è il linguaggio della frattura estetica, che è inoltre in grado di fungere da metafora della frattura esistenziale provocata nell'individuo dall'esperienza concentrazionaria.

Del resto, il motivo della mano mozza aveva assunto un significato simile nel Modernismo europeo già dopo il primo conflitto mondiale, ad esempio con il *Concerto per la mano sinistra* commissionato a Maurice Ravel dal pianista Paul Wittgenstein, che perse un braccio nella Grande Guerra, o il romanzo *La Mano mozza* di Blaise Cendrars (2014), anch'egli rimasto mutilato durante il conflitto. Molto probabilmente Šalamov non conosceva la poesia di Cendrars, né il suo motivo della mano destra sempre dolente (motivo simile a quello del dolore fantasma nel racconto *Il Businessman*), trasformata nella costellazione di Orione (si pensi all'immagine del cielo nel racconto *Latte condensato*, Šalamov 1999: 84-88); nondimeno Šalamov aveva senz'altro presente un altro esempio di amputazione 'modernista': negli anni Venti frequentava il poeta acmeista Vladimir Narbut, il quale aveva perso una mano durante la Guerra Civile e aveva fatto di questa esperienza un tema costante della sua poesia (Narbut 1983: 164). Arrestato nel 1936, un anno prima di Šalamov e fucilato alla Kolyma, Narbut è certamente uno dei sosia letterari di Šalamov.

Con Dombrovskij siamo di fronte a un caso molto diverso di riferimento alla cultura occidentale e di configurazione dell'esperienza del lager. Egli si esprime principalmente in un'opera letteraria dove la Kolyma non viene quasi mai mostrata. Nel romanzo *Il Conservatore delle antichità* c'è un capitolo intitolato *Le note di Zybin*, in cui l'azione si svolge nel lager. L'autore ha poi escluso questo capitolo dal suo libro, temendo che la censura non ne avrebbe autorizzata la pubblicazione (cfr. Dombrovskij 2011: 301-328).

Tuttavia, anche nella prima versione il capitolo viene presentato come un testo separato. La trama principale del romanzo si concentra sul periodo che precede l'arresto; il particolare clima di terrore nasce non tanto dalle immagini della violenza concentrazionaria, quanto dalla ripetizione paranoica dei motivi di persecuzione e sospetto. Nel romanzo *La Facoltà delle cose inutili* (1978), Dombrovskij rappresenta l'esperienza autobiografica del carcere, che è però molto diversa da quella del lager. In realtà, in questo romanzo, il lager si trova ad essere comunque suggerito o evocato in modi più indiretti: da un lato metaforicamente (cioè nelle immagini), dall'altro attraverso la strutturazione dell'opera. La censura, che l'autore tenta così di aggirare, diventa quindi un fattore

extra-testuale che organizza la scrittura del testo e i tagli si rivelano essere un procedimento artistico vero e proprio: un modo di costruire, *per difetto*, all'interno del testo letterario, la traccia della violenza. Sembra che Dombrovskij abbia fatto suo l'aforisma wittgensteiniano secondo il quale "su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere". Tacendo sulla sua esperienza dei campi di lavoro nel corpo principale del testo e relegandola alla periferia, ovvero alle note del narratore, alle poesie, ai racconti brevi, agli articoli, Dombrovskij porta all'estremo la questione della possibilità di una rappresentazione dell'esperienza concentrazionaria. Questo interrogativo diventa così il segno, la raffigurazione della rottura che interviene nella coscienza del sopravvissuto. Il silenzio non è collegato nei suoi testi all'immagine della pagina bianca, ma emerge nella forma di un'assenza che potrebbe anche essere interpretata come una forma di amputazione imposta dalla censura, o dall'autore stesso. Possiamo dunque parlare di una figura dell'assenza, di un tropo. Ora ci concentreremo quindi sul modo in cui lo scrittore riesce a collegare quest'assenza al motivo della perdita e della ricostituzione di un passato culturale comune, russo e occidentale.

Prima di tutto, i personaggi principali di due grandi romanzi di Dombrovskij (1965; 1979) sono 'riesumatori' del passato: uno è conservatore di un museo, l'altro è archeologo. Scavando la terra, l'archeologo Zybin scopre le vestigia della civiltà greco-romana esistita in Crimea e, pertanto, ritorna alle radici della cultura europea. Le reminiscenze dell'Antichità accompagnano l'eroe durante gli interrogatori cui è sottoposto in prigione e gli permettono di fuggire verso un mondo immaginario che sta al fuori della civiltà sovietica. L'attività dell'archeologo consiste in una ricerca di tracce, vale a dire in una metafora del lavoro operato dalla memoria, che è analogo a quello compiuto dal testimone del Gulag: si riesce infatti a rappresentare l'esperienza concentrazionaria soltanto mediante metafore. Questa ricerca porta così a riannodare un processo culturale interrotto: riferendosi all'Antichità classica, lo scrittore fa emergere la memoria del Simbolismo. Frequenti sono appunto le allusioni al Simbolismo, e se ne prenderà in considerazione una in particolare, per illustrare il procedimento messo in atto da Dombrovskij.

Zybin scopre un cranio umano. Mentre lo tiene sul palmo della mano, gli appare una rivelazione, in forma di visione: invece del cranio, vede la testa della ragazza alla quale esso apparteneva. Non conosciamo l'epoca in cui è vissuta, sappiamo che si tratta di un periodo antico:

Teneva tra le mani la testa di una bella donna. Lei, probabilmente, non aveva compiuto venti anni. Aveva grandi occhi neri, sopracciglia svolazzanti e la bocca piccola. Camminava con la testa alta. [...]. La bella donna aveva una pelle fine e luminosa. Sapeva sorridere come una regina, era orgogliosa e silenziosa. Pensavano che fosse una strega, una maga, una sciamana, poi è stata uccisa e buttata ai confini della terra⁸.

⁸ "Он держал в руках голову красавицы. Ей, верно, не исполнилось еще двадцати. У нее были большие черные глаза, разлетающиеся брови и маленький

Il micro-motivo, come sempre nell'opera di Dombrovskij, riproduce in miniatura il tema principale del romanzo: accusa ingiusta nei confronti di un innocente e persecuzione che ne segue. L'ossessività di questo motivo, ricorrente in tutti i suoi romanzi, crea una sensazione di isolamento, di chiusura e quindi rappresenta la situazione della detenzione.

L'immagine del cranio fa pensare naturalmente alle *vanitas* del Seicento, e questo motivo lo ritroviamo anche nel primo Simbolismo russo, quello dei decadenti. Per esempio, nel testo di Nikolaj Minskij, *L'Arte alla luce della verità*, il poeta scrive (Hansen Löve, 1999: 357):

Come si può, guardando il volto splendente di una bella donna, provare terrore per il cranio nascosto da questa tenera pelle? E così come ogni testa, anche la più bella, si trasforma alla fine in un cranio nudo e tutto aperto, così tutti gli obiettivi della vita si offuscano e si spengono⁹.

Se Minskij vede il cranio guardando il volto fiorente di una bella donna, l'approccio di un archeologo permette al contrario di restaurare, a partire del cranio, il volto scomparso. La reminiscenza simbolista e la metafora archeologica appaiono così nella prospettiva di un restauro del passato, rappresentando, allo stesso tempo, una rottura con l'estetica del realismo socialista. Si ricrea così la connessione con la cultura modernista nella sua dimensione di frattura con i valori positivi e positivisti dell'Ottocento, i quali corrispondono a quelli del periodo sovietico.

Scavare e conservare sono due movimenti della scrittura testimoniale, due aspetti diversi e complementari dell'atto testimoniale: riesumare il passato (simboleggiato qui dalle ossa umane) e conservare la memoria della cultura europea in mezzo a vari riferimenti alla cultura occidentale rivissuta nel Modernismo russo.

L'osservazione della frattura è accompagnata a volte da una volontà di superarla. Troviamo questa configurazione nel progetto testimoniale di Solženicyn. Se l'*Arcipelago Gulag* costituisce un mosaico narrativo con vari riferimenti al Modernismo, vi emerge già, allo stesso tempo, la concezione di Storia di Solženicyn che si esprimerà in modo molto più chiaro nel suo ciclo *La ruota rossa* (2006-2009, vol. 7-16). Secondo questa concezione, che nasce negli anni Sessanta e si afferma nel periodo dell'emigrazione, la Russia avrebbe potuto

рот. Она ходила, высоко подняв голову. [...] У красавицы была тонкая святающаяся кожа. Она умела царственно улыбаться – была горда и неразговорчива; ее считали колдуньей, ведьмой, шаманкой, а потом ее убили и забросили на край земли” (Dombrovskij 1989 : 223). Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

⁹ “Разве можно, глядя на цветущее лицо красавицы, ужасаться скрытого под этой нежной кожей черепа? Но как всякая голова, даже самая красивая, в конце-концов превращается в голый, зияющий череп, так все цели жизни блекнут и гаснут”.

evitare la rivoluzione, pertanto la rivoluzione risulterebbe essere un errore storico. L'uso del frammento, già iniziato dall'autore in *Arcipelago Gulag*, diventa quindi elemento strutturale ne *La ruota rossa*, dove l'esplosione della narrazione – a volte ci troviamo di fronte a una vera e propria valanga di schegge verbali – allude alla rottura storica, una rottura profonda provocata dall'esistenza dei Gulag e proiettata nella narrazione degli avvenimenti rivoluzionari.

Ad ogni modo, il fatto di pensare la Storia 'al condizionale' riguarda qui il progetto più globale di restauro (o ricostruzione) che vediamo anche nei programmi politici elaborati dallo scrittore dopo la caduta dell'URSS. Il Modernismo di Solženicyn¹⁰, nelle modalità in cui egli lo esprime, rinvia non al primo Novecento, ma soprattutto agli anni Venti, alla prosa ornamentale di Evgenij Zamjatin, di Aleksej Remizov, autori che, a loro volta, devono molto a Nikolaj Leskov. La voglia di riallacciarsi al processo storico interrotto dalla rivoluzione si accompagna pertanto a quella di restaurare strati scomparsi o quasi scomparsi della lingua russa. In *Una giornata di Ivan Denisovič* (1962) viene data voce a un contadino, rivive un procedimento caratteristico del Modernismo, lo *skaz*, che era stato bandito dal realismo socialista. Il suo progetto di un 'dizionario russo di ampliamento linguistico' (Solženicyn 1990) esprime anche questa volontà di ricostruire il passato, innanzitutto il passato della lingua. Si tratta di rianimare certe forme linguistiche, inusitate ma ancora vive nella memoria culturale, e di crearne altre combinando radici, suffissi, prefissi; si tratta insomma di intervenire sul livello morfologico della lingua per invertire il corso della storia, anche della storia della lingua, missione che Solženicyn ritiene gli sia stata assegnata. Da questo tipo d'intervento sarebbe dovuta nascere una nuova lingua letteraria e, allo stesso tempo, si sarebbe trattato anche di una lingua 'vecchia', che avrebbe dovuto superare la frattura con il passato, imposta dagli eventi storici, soprattutto dalla rivoluzione d'Ottobre e, successivamente, dalla standardizzazione della lingua letteraria in epoca sovietica. È chiaro che un tale progetto rinvia a una visione panslavista del mondo, ma prende anche corpo nell'eredità lasciata dalle utopie moderniste di lingue universali (Nikolaj Fëdorov, Velimir Chlebnikov), ispirate da un nuovo rapporto modernista col linguaggio, laddove si privilegia il significante al significato. Per Solženicyn si tratta di una parola-agente in senso antropologico, una parola mitica che interviene sulla realtà con la capacità di trasformarla. Quindi, se dal punto di vista stilistico Solženicyn si riconnette allo *skaz* degli anni Venti, questo modo di intendere il linguaggio risale evidentemente al Modernismo del primo Novecento, al Simbolismo mitico e teurgico.

Certamente, questa dicotomia Modernismo/restauro-ricostruzione caratterizza tutta la cultura degli ultimi anni del 'Disgelo' e degli anni Sessanta, e non

¹⁰ Sebbene l'opera di Solženicyn, come già detto, sia, tuttavia stata percepita come continuazione delle tradizioni narrative di Tolstoj, è chiaro invece che si riferisce molto di più agli scrittori degli anni venti scoperti nella biblioteca della Šaraška, per esempio Zamjatin. La modernità dell'*Arcipelago Gulag* consiste, tra l'altro, nell'uso del montaggio e della labilità dei confini tra le istanze narrative.

solo il corpus testimoniale. Per i testimoni, invece, essa acquisisce un significato particolare: la frattura viene raffigurata sia sul piano dell'organizzazione del testo (della narrazione), sia sul piano dell'immagine. In questo senso è interessante prendere in considerazione la ricezione di questi testi in Francia: ad esempio, *Una Giornata di Ivan Denisovič* è stata accostata al *Nouveau Roman*; Šalamov, invece, è entrato senza dubbio nel corpus della letteratura mondiale modernista, offrendo un contributo significativo alla riflessione sul senso del silenzio nella letteratura, quel silenzio mallarmeano che, in Francia, è stato studiato soprattutto da Maurice Blanchot. Anche se quest'ultimo non dà l'impressione di conoscere Šalamov, poiché si riferisce soltanto a Solženicyn, la sua tesi sul silenzio con le sue ramificazioni più tardive ha certamente influenzato, in Francia, questo tipo di ricezione di Šalamov (cfr. Blanchot 1980: 129-132).

Il 'ritorno al Modernismo' da parte degli scrittori testimoni del Gulag mette in luce anzitutto la loro volontà di dissociarsi dal Realismo Socialista e di creare per se stessi una genealogia letteraria che si situa 'al di fuori' sia della cultura dominante, sia del mondo concentrazionario. In secondo luogo, questo 'ritorno al Modernismo' evidenzia la volontà di restaurare il processo letterario interrotto dall'intervento 'terroristico' dello stato. Come si è detto, un tale progetto di restauro appare a prima vista incompatibile con l'idea del Modernismo. Tuttavia, chiaramente i due obiettivi – continuità e frattura – si intrecciano. L'allusione alla cultura classica partecipa dell'atto archeologico del testimone e, pertanto, di un ristabilimento della memoria culturale e anche storica, dal momento che permette di collegare l'esperienza del Gulag ad altre esperienze violente della storia dell'umanità. Il riferimento alla cultura classica, come si è visto nei testi di Margolin e Dombrovskij, consente così di inserire l'esperienza dei lager sovietici nella storia dell'umanità e, più precisamente, nella storia dei rapporti tra la cultura russa e la cultura occidentale superando la frattura che costituisce la novità radicale del fatto concentrazionario. D'altronde, nell'opera di altri autori, come ad esempio Solženicyn, si assiste a un procedimento inverso: la frattura tra il mondo slavo e il comune patrimonio culturale europeo viene sottolineata attraverso la creazione di una lingua russa purificata, tanto liberata dai vocaboli sovietici, quanto arricchita da forme obsolete, divenute ora nuovamente attuali e attive.

Bibliografia

- Arendt 2003: H. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland 1962.
- Benjamin 1997: W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bondola e M. Ranchetti, Torino 1997.
- Benjamin 2011: W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Torino 2011.

- Blanchot 1980: M. Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris 1980.
- Cendrars 2014: B. Cendrars, *La Mano Mozza*, Roma, 2014 (ed. or. *La Main coupée*, Paris 1946).
- Conio 2003: G. Conio, *L'Art contre les masses. Esthétiques et idéologies de la modernité*, Lausanne 2003.
- Dombrovskij 1965: Ju. Dombrovskij, *Il conservatore del museo*, Milano 1965.
- Dombrovskij 1979: Ju. Dombrovskij, *La facoltà delle cose inutili*, Torino 1979.
- Dombrovskij 1989: Ju. Dombrovskij, *Fakul'tet nenužnych veščej*, Moskva, 1989.
- Dombrovskij 1997: Ju. Dombrovskij, *Amnistija*, in: Ju. Dombrovskij, *Menja ubit' choteli eti suki*, Moskva 1997, pp. 35-36.
- Dombrovskij 2011: Ju. Dombrovskij, *Chranitel' drevnostej*, Moskva, 2011, pp. 301-328.
- Dulong 1999: R. Dulong, *Témoin oculaire*, Paris 1999.
- Chlebnikov 2000-2006: V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenij v šesti tomah*, Moskva 2000-2006, VI.
- Fedorov 1995-2005: N. Fedorov, *Filosofija obščego dela*, in: Id., *Sobranie sočinenij v četyrech tomah*, Moskva 1995-2005.
- Gnedov 1999: V. Gnedov, *Smert' iskusstvu. Pjatnadcat' (15) poem*. Moskva 1996.
- Hansen-Löve 1999: A. Hansen-Löve, *Russkij simbolizm. Sistema poëtičeskich motivov*, Sankt-Peterburg 1999.
- Jurgenson 2003: L. Jurgenson, *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?*, Monaco 2003.
- Jurgenson 2007: L. Jurgenson, *Spur, Dokument, Prothese: Varlam Salamovs Erzählungen aus Kolyma*, in: M. Sapper, V. Weichsel, A. Huterer (Hg.), *Das Lager schreiben, Varlam Salamov und die Aufarbeitung des Gulag*, "Osteuropa 2007", LVII, 6, 169-182.
- Jurgenson 2009: *Trace et témoignage dans l'oeuvre de Varlam Chalamov*, Habilitation à la Direction des Recherches (HDR), soutenue à la Sorbonne le 2 octobre 2009.
- Levi 1975: P. Levi, *Il Sistema periodico*, Torino, 1975.
- Levi 1986: P. Levi, *Racconti e saggi*, Torino 1986.
- Levi 2001: P. Levi, *Se questo è un uomo & La tregua*, Torino 2001.
- Mandel'stam 1987: O. Mandel'stam, *Razgovor o Dante*, in: Id. *Slovo i kul'tura*, Moskva 1987.

- Margolin 2005: Ju. Margolin, *Non omnis moriar*, versione elettronica, a cura di Irina Dobruskina, Gerusalemme 2005, <<http://margolin-ze-ka.tripod.com/02chapter.html>>, 12/2016.
- Mesnard 2007: Ph. Mesnard, *Témoignage en résistance*, Paris 2007.
- Michajlik 2002: E. Michajlik, *Kot, beguščij meždu Solženicynym i Šalamovym*, in: Valerij Esipov (ed), *Šalamovskij sbornik (Quaderno Šalamov)*, III, Vologda, Grifon, pp. 101-114.
- Esipov 2002: V. Esipov (a cura di), *Šalamovskij sbornik (Quaderno Šalamov)*, 3, Vologda, 2002, pp. 101-114.
- Narbut 1983: V. Narbut, *Izbrannye stichi*, Parigi 1983.
- Šalamov 1998: V. Šalamov, *Sobranie sočinenij v četyrech tomah*, III, Moskva 1998.
- Šalamov 1999: V. Šalamov, *I Racconti di Kolyma*, Torino 1999 (ed. or. 1998), *Sobranie sočinenij v četyrech tomah*, Moskva 1998.
- Solženicyn 1962: A. Solženicyn, *Odin den' Ivana Denisoviča*, Moskva, "Novyj mir", XI; nojabr' 1962, pp. 8-71.
- Solženicyn 1974: A. Solženicyn, *Arcipelago Gulag*, Milano 1974 (ed. or. *Archipelag Gulag*, Paris 1973).
- Solženicyn 1990: A. Solženicyn, *Russkij slovar' jazykovogo rassirenija*, Moskva 1990.
- Solženicyn 2006-2009: A. Solženicyn, *Sobranie sočinenij v pjatidesjati tomach*, Moskva 2006-2009.
- Toker 2000: L. Toker, *Return from the Archipelago. Narratives of Gulag Survivors*, Bloomington & Indianapolis 2000.

Abstract

Luba Jurgenson

Western subjects and their Russian counterparts in the literary narratives about the Gulag: Ju. Margolin, V. Šalamov, Ju. Dombrovskij, A. Solženicyn

Testimonies about the Gulag use several recurring motives. Inspired by narratives of Western culture and their Russian counterparts such as hell or the fragmented body, these motives constitute a metatext on the rupture that the experience of the camp represents both in the life of the prisoner and in the "great text" of culture.

Keywords: Gulag, Literature, Modernism, Survivance, Testimony, USSR.