

Il laboratorio infinito di Vladimir Gubin

Mario Caramitti

Università di Roma – Tor Vergata, Dipartimento di Studi Umanistici

Abstract

Vladimir Gubin partecipa attivamente negli anni Sessanta alla vita letteraria della Leningrado del disgelo ma, all'avvento della stagnazione brežneviana, solo limitatamente e temporaneamente si inserisce nei circoli del Samizdat, scegliendo alla fine un completo isolamento. E per più di venti anni (1976-1997) elabora, rivede, riformula, affina e cesella un unico testo in prosa completamente metrizzata, *Illarion e il Nano*, che somma il lascito di tutte le stagioni delle avanguardie e raggiunge un livello di densità della parola poetica con pochissimi eguali nel secondo Novecento russo. All'interno di un libro ancora del tutto inesplorato a livello critico, ci si sofferma in particolare sul fittissimo tessuto di riferimenti metaletterari, che tracciano un articolato affresco del mondo della creazione clandestina.

Parole chiave

Samizdat, avanguardia, metrizzazione, autodenegrazione, Leningrado

Contatti

mario.caramitti@uniroma2.it

Più saggio assaggio sarebbe stato quell'eccelsa modernaia bifronte piantarla già finché ne te stavi là perescamente appeso alla cuccagna dell'albero.
(Vladimir Gubin, *Illarion e il Nano*)¹

¹ «Razumnee bylo by s ètoj dvulikoj velikoj modernšej rasstat'sja vezuče-visjače, poka ty fruktovo na dereve» (Gubin, *Illarion i Karlik* [2003] 484). Proviamo a entrare in un testo che è un vero *tour de force* della parola poetica da un punto focale a tutti gli effetti: il protagonista è appeso a un albero tra la prima e la seconda parte del romanzo, il repertorio infinito dei procedimenti di Gubin è perfettamente esemplato: metrizzazione integrale (12 anfibrachi), un doppio bisticcio paronomastico vagamente reso in italiano, un neologismo selvaggio (*modernša*), gli avverbi, spesso non meno neologistici, come fulcro semantico-sintattico, il personaggio focalizzato ribaltato a narratario.



Fig. 1. Vladimir Gubin. Dal sito coordinato da Oleg A. Jur'ev *Novaja Kamera Chranenija* (<http://www.newkamera.de/kx/gubin.htm>), erede del fondamentale progetto di fissazione e conservazione dell'eredità del Samizdat *Kamera Chranenija*.

Tutta la vita in un libro, tutta la vita per un libro.²

Un lavoro certosino di cesello, affinamento continuo, levigatura frase per frase e parola per parola, revisione e trasformazione, soprattutto per sottrazione, del congegno narrativo. Dal 1976 alla pubblicazione in volume nel 1997. Per un totale di neanche cento pagine.

Presupposti per tale oltranza sono certamente l'estremismo stilistico ed espressivo, la fusione e la sublimazione degli strumenti della poesia e della prosa, un talento cristallino e una consapevole dose di saggezza nel masochismo. Che mai però avrebbero portato agli stessi risultati al di fuori del contesto socio-culturale sovietico. Il dominio incontrastato di un sistema fondato sull'ipocrisia e la menzogna, la disincentivazione e l'annichilimento di ogni manifestazione di originalità, ingombranti strutture di collettivizzazione e una ritualità vuota e fine a se stessa: tutto questo è inscindibilmente attorno e dentro *Illarion e il Nano*

² Al di là di *Illarion e il Nano*, di Gubin non restano che alcuni racconti usciti su periodici sovietici a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, i testi pensati per l'antologia *Gorožane* e rimasti inediti (tranne un racconto lungo, "Bezdožd'e do sentjabrja") e alcuni cicli di racconti brevi e microracconti parzialmente editi ("Iz cikla 'Klubok anomal'nych metafor'" e "Iz cikla korotkich rasskazov 'Arabeski'").

(*Illarion i Karlik. Povest' o tom, čto*),³ uno dei più geniali testi del secondo Novecento russo, ed è plumbeamente attorniato dalla cameretta di forzato delle lettere dove si nasconde agli occhi dei nemici e degli amici Vladimir Gubin.

Gubin (1934-2003) si forma in quell'effervescente brodo di coltura che è la Leningrado degli anni del disgelo chruscioviano, quella dei giovani assetati di poesia che si riuniscono in circoli letterari ufficiali (i LITTO) e semiufficiali, del grande *talent scout* e tessitore di trame poetico-culturali David Dar, di Brodskij e di Dovlatov. Come tutti loro Gubin credeva al vento di libertà della destalinizzazione e sognava una letteratura sovietica su fondamenti estetici completamente rinnovati: a questo essenzialmente mira il gruppo dei Gorožane,⁴ giovani prosatori in qualche modo eterogenei (il più vicino a Gubin per qualità intrinseca e innovatività stilistica è certamente Boris Vachtin, ma non da meno sono Vladimir Maramzin, che sarà editore di Gubin della rivista parigina *Ècho* e Igor' Efimov) che propongono a case editrici ufficiali due loro pubblicazioni miscellanee. In evidente ritardo rispetto ai passi plumbei della storia (1965 e 1966), i volumi sono rigettati con severe reprimende.⁵

Quando l'avvento della cupa stagnazione brežneviana si fa inoppugnabile, Gubin si rifugia nella vita culturale del Samizdat leningradese, insieme ricca, emotivamente intensa e paradigmaticamente chiusa in se stessa, ben più autoreferenziale rispetto al mondo underground della capitale, focalizzato sulla fusione arte-letteratura e sulla ricerca di contatti internazionali.

A differenza della maggioranza degli scrittori leningradesi, però, Gubin percepisce il limite del dibattito letterario nelle cucine, delle dinamiche d'interscambio biunivoco tra au-

³ Conseguenza inevitabile è un romanzo dalla storia testuale estremamente complessa, anche nelle sole tre fasi che per il momento è dato documentare, e che corrispondono alle tre redazioni edite. La prima a Parigi, in samizdat, nel 1984, sulla rivista in lingua russa *Ècho*. La seconda, limitatamente al primo capitolo, nel 1991, sulla rivista pietroburghese *Sumerki*, che prosegue a stampa (comunque ciclostilata) l'esperienza del Samizdat. La terza in volume nel 1977. Il passaggio dalla prima redazione a quelle successive e poi definitive comporta scarti tanti e tali che merita non solo un'analisi interamente focalizzata, ma forse anche la piena percezione di una transizione tra testi distinti. La più macroscopica delle evoluzioni riguarda il raggiungimento di una forma quasi interamente metrizzata, dominata dalle misure ternarie. Alla questione Noemi Albanese ha dedicato un approfondito studio ancora inedito. Non meno complesse problematiche presenta la datazione. «Ècho» non dà alcuna indicazione in merito, su *Sumerki* si indica solo il 1979, nell'edizione del 1997 e in quella del 2003 nell'antologia *Kollekcija* (che non comporta varianti testuali) compare in calce al testo «1976-80». Nella sua prefazione (139), Jur'ev fa chiarezza sulla lunghezza della gestazione, testimoniando una revisione continuata fino alle bozze, ma pone come data d'inizio della stesura il 1981 (che smentisce il testo prefato stesso). Per la maggiore coerenza degli elementi più immediatamente paratestuali, e anche per l'ostentata attribuzione di quant'anni e passa («sorok let s gacom», Gubin, *Illarion i Karlik* [2003] 459) a un personaggio, come il Nano, che costituisce una parziale ipostasi autoriale, mi sembra ci si possa, allo stato delle fonti, orientare per una stesura tra il 1976 e il 1997. Auspicando poi lunga vita a questo magnifico libro nel contesto linguistico-culturale in cui lo si trasla, sconsiglio la traduzione del sottotitolo, secondo me inessenziale, e comunque costantemente variato nelle tre principali redazioni. (Da questo momento in poi in tutte le citazioni dal testo saranno riferite con semplice parentesi tonda a Gubin, *Illarion i Karlik* [2003], salvo diversa indicazione).

⁴ Semplicemente «cittadini», ma con una scelta lessicale che si contrappone al sinonimo *graždane* tanto in chiave antiaulica che antiretorica.

⁵ In *Illarion e il Nano* si dà conto tanto del clima della disillusione postchruscioviana (con esplicita citazione dei Gorožane, 479-80) che dell'onta e del peso psicologico del rifiuto. L'iperbole di Grafaill trascinato per la barba fuori da una redazione (462-63) ne è immagine in tutto rispondente.

tore e lettore ideale, che oltre a generare energia creativa nella costrizione e a garantire sostegno reciproco, rischiano di scadere nella conventicola e nella reciproca alienazione. Non fa la scelta più drastica, ma in realtà più semplice, dell'emigrazione, e decide, come non pochi tra i grandissimi della chiusa del secolo (da Èppel' allo stesso Vachtin) di chiudersi interamente in se stesso, garantendosi l'indispensabile con un'occupazione non artistica (lavorerà sino alla pensione per l'Azienda del gas di Leningrado) e dedicandosi a una disciplina creativa severa e fin ascetica, occulta e ignota anche ai sodali della clandestinità, un laboratorio quotidiano e infinito di vita per il testo e con il testo.

Proprio questa reclusione monastica, l'altezzosa e indifferente accettazione dell'isolamento più totale, la rinuncia anche al conforto di una ristretta cerchia di estimatori,⁶ oltre a costituire una dimensione letteraria atipica nell'atipicità del Samizdat, gli sono valsi un'incomprensibile e a oggi insensata indifferenza del pubblico e degli studiosi anche dopo la caduta dell'Urss.

Della perfetta consapevolezza di un così precipuo ruolo nel processo letterario Gubin dà conto intervenendo nella chiusa del romanzo con uno straniante io autoriale, che si sovrappone drasticamente alle tante sue ipostasi differentemente mediate: in un passo la cui programmaticità è ulteriormente ribadita da un *pastiche* lessicale slavo-ecclesiastico, Gubin si definisce *podopytnyj avtor* (540), che vale «scrittore da laboratorio» come lo sono le cavie, con evidente consapevolezza della connotazione orgogliosamente antifrastrica dell'autodenigrazione e del peso profondissimo di competenze e cure artigianali che esige la parola poetica più raffinata.

Il laboratorio a cui si è dediti e costretti è quello imposto da una forza creativa superiore, che vuole si sperimenti il genio in un contesto di incomprendimento e non riconoscimento. Di contro, totale è la fiducia nel proprio dono e nel valore intrinseco, assoluto dei propri mezzi tecnici: immediato è il rimando ai coevi grandi creatori dell'arte per l'arte intima e domestica – primi fra tutti Sokolov e Sinjavskij – che, padroneggiando come Gubin strumenti espressivi affini a quelli della poesia, trasformano il vate in un immodestamente dimesso, mai arrogante, mai ambizioso di riconoscimenti maestro (mastrol!) della parola.

Per gli scrittori più sperimentali dell'epoca del Samizdat crogiolarsi nel ruolo di reietti è un punto d'orgoglio, una posa costantemente trasformata in procedimento. In *Illarion e il Nano* questo ruolo è assunto vicendevolmente dal poeta dissidente Grafaill, già nel nome un Raffaello che si riconosce grafomane, dal Nano, esplicita incarnazione dell'amanuense medievale, dello scrivano (*pisar'*) e da un'ipostasi autoriale di secondo grado, prossima, ma non direttamente identificabile con l'autore, che si definisce *podmaster'e*, qualcosa come «garzone di bottega» (461).

E se l'oralità del Samizdat trova conforto in quella dei poemi omerici, Grafaill merita il più tipico epiteto affibbiato agli scrittori eterodossi dalla stampa sovietica, *otščepenec*, «rinne-gato» (461),⁷ «poeta» rima con «idiota» ed è oggetto degli sberleffi dei topi (462), mentre l'atto stesso della creazione letteraria è inteso come *tvorit' achineju*, «buttar là scempiaggini» (463), citazione diretta del più celebre testo autodenigratorio del Samizdat, *Tra Mosca e Petuški* di Venedikt Erofeev.

⁶ Il processo di progressivo distacco e disaffezione, che in molti aveva indotto l'impressione di una sua completa rinuncia alla creazione letteraria, è anche testimoniato da una drastica riduzione, tra la prima e la terza redazione, della presenza del lettore nel testo come personaggio e come narratore.

⁷ Secondo un tipico procedimento gubiniano, verrà attivato un nesso paronomastico ritardato, che a diverse pagine di distanza genererà un altrimenti poco comprensibile neologismo, *istoščenev* (466), che vale più o meno «smunzionato».

Nel complesso, *Illarion e il Nano* traccia un articolato affresco delle dinamiche letterarie in Unione Sovietica, partendo dai cinici ragionamenti utilitaristici di Illarion, che in molto riasumono gli assunti staliniani sull'arte, esitando in: «Bisogna sterminare gli artisti, ignorando ogni richiesta di clemenza» (510).⁸ Corollario immediato è che i portatori dell'istanza creativa delle generazioni successive hanno avuto in sorte il non meno crudele destino di «dimenticati vivi» (*zabyty žaživo*, 475), e sono stati sostituiti da una nuova categoria di inetti e incapaci. Verso questi ultimi, i rappresentanti dell'ufficialità letteraria, il disprezzo di Gubin è totale. Il semplice fatto di essere editi implica l'identificazione con «penosi prodotti tipografici» (*pečal'naja pečatnaja produkcija*, 455), seguita dalla compiaciuta considerazione che anche i più oculati equilibristi imbrattacarte (510) risultano non meno vulnerabili all'arbitrio del potere. Modello ideale dello scrittore sovietico è però il monarca Illarion, il cui stesso potere risiede nell'utilizzo e nel controllo della parola scritta (489-91), ma che viene però irriso dal Nano in termini di prolificità e prolissità, sempre indici di mancanza di fiducia nei propri stessi argomenti e di totale mancanza di talento e ispirazione (492).

In ogni dettaglio è descritta la nascita di un testo del Samizdat, dalla risma di carta lucida, rimediata attraverso conoscenze, alla carta copiativa e al rischio di morte del testo con la dispersione degli archivi. Strettissimo è il rapporto tra il lettore e lo scrittore, che del primo diventa «compagno di sopravvivenza» (*sotovaršč po vyživaniju*, 455), definizione cruciale sulla quale Oleg Jur'ev fonda l'unico (*sic*) studio sinora dedicato all'opera di Gubin. La scrittura è intesa sempre come lieve di spirito e ludica, e dell'atto creativo clandestino stesso, percepito anche come condivisione e fin contaminazione, si dà una magnifica rappresentazione *in fieri* cogliendo il Nano-scrivano nel solarium individuale che si è costruito incettando per discariche, con mezzi di fantapaleoscienza illuminanti dell'arte di arrangiarsi dell'epoca sovietica. In questa grotta calduccia (*tëplaja peščerka*, 468) le mani

tracciavano freneticamente lettere-faccette sulla carta bianca, in un'estasi di coautorialità, birbonesco cogiuggiolamento. (468)⁹

Illuminante invece dell'estetica gubiniana è questa mise en abyme del meccanismo creativo, programmatica al punto che si può leggere come dichiarazione di poetica:

In questo sistema, dotato di una quantità massima di punti di riferimento, esisteva un'armonia, percepibile, però, solo cogliendolo non per porzioni, ma tutto nell'insieme, altrimenti mai e poi mai ci avresti capito niente. (513)¹⁰

Proprio così, anche saltando di continuo dall'aulico all'anacoluto, funziona e va letto il romanzo in versi (perché non letteralizzare l'ironica definizione di genere dell'Onegin?) Illarion e il Nano. Quello che nel dettaglio sembra un abracadabra di parole in libertà trova una ricercatissima e sottilissima rispondenza nel tessuto complessivo di mezzi espressivi, mezzi retorici, tasselli d'intreccio e assunti etico-politici che sempre e comunque sono motivati e si motivano nella reciprocità e nella visione d'insieme. Siamo davanti a quella che oculatamente Jur'ev definisce «sondaggio degli estremi limiti di condensazione della lingua

⁸ *Nado chudožnikov iskorenjat', ignoriruju žaloby.*

⁹ [...] *Čertili žadiristo rožicy-bukvy na beloju bumage v èkstaže sotvorčestva, sobalonstva.*

¹⁰ *V ètoj sisteme maksimal'nogo količestva toček otščëta suščestvovala garmonija, vosprinimaju kotoruju, vosprinimaj ne časticami, no celikom, a to nikogda ničëgo ne pojmeš' u neë.*

russa» (140)¹¹, una sintassi densissima, memore della lezione di tutte le avanguardie novecentesche, che si espande illimitatamente nello spazio asfittico di cento pagine, mira a un effetto d'ipertrofia, di pieno-pieno fin soffocante per il lettore distratto, ma sempre e costantemente fruibile in assoluta coerenza e a una molteplicità di livelli.

L'intercambiabilità e la codirezionalità di sintassi e intreccio ci permettono di immaginare una successione di strati a ventaglio, tutti potenzialmente paralleli e ripiegabili in un disegno complessivo, ma anche interposti e interconnessi molteplici, con sistematica irregolarità e imprevedibilità.

Appendice miniaturizzata della struttura generale è ciascuno dei paragrafi, che si succedono con tangibile soluzione di continuità (salvo che nel quarto capitolo), colorandosi di effetti e compiutezza locali, ma sempre andando a costituire la fantasia di strati del ventaglio ripiegabile ed estendibile.

Con queste premesse estetiche giungere al 'di cosa parla' può essere questione oziosa, ma la grandezza di *Illarion e il Nano* sta anche nell'effetto di intrigante straniamento che suscita l'apertura di una qualsiasi pagina a caso.

In un non tempo e non luogo che ibrida l'eterna arroganza e sopraffazione del potere in Russia con la realtà sovietica, si combattono e si integrano due principi che assiomaticamente non possono essere in sé divisi: il crudele, bestiale, amorale, grottesco monarca Illarion, a metà tra Nerone (la passione per il fuoco!) e Ivan il Terribile, e il Nano, che gli è intellettualmente nemico (sempre evidente, anche all'innescare delle peripezie dell'intreccio, l'incommensurabile sproporzione delle forze), ma si trova a vivere in un micromondo creativo suddito e funzionale al potere, una Torre dove teste diversamente geniali staccate dal corpo pensano per il bene della nazione, che è parodia insieme dell'incaricidimento dei «geriarchi» sovietici e degli esperimenti del famigerato *Institut mozga*, il moscovita Istituto del cervello dove finivano in gelatina le meningi dei grandissimi (da Lenin a Majakovskij e Stanislavskij, si vocifera). Dei messaggi degli eccelsi mutili intelletti il Nano dovrebbe essere il trascrittore, ma per via della loro rissosa inconsistenza, o con altre dissimulate strategie manipolatorie, se ne fa invece supplente, inviando di suo pugno a chi gestisce il potere direttive più o meno accolte e ascoltate che lo pongono al centro di un intrico di valenze simboliche, che vanno dalla creazione collettiva all'interessantissimo tema dei negri letterari sovietici (chi scriveva i libri e i discorsi dei leader?), che può essere esteso a una ben più rilevante «scrittura della storia», a quei centri di potere occulto, popolati da personaggi alla Vladislav Surkov, dove venivano-vengono tracciate le strategie di lungo corso che hanno traghettato il potere sovietico nel putinismo. Al di là di queste potenzialmente contraddittorie connotazioni, il Nano resta un polo concettuale in sostanza positivo, su diversi piani identificabile come ipostasi indiretta dell'autore, e al picco del conflitto con Illarion associato in maniera sorprendentemente esplicita alle forze del bene (sarebbe alla ricerca dello «spirito eterno» (*večnyj duch*; 491) e appare come «un giusto» davanti al tribunale imperiale).¹²

Gli eventi, sommabili sulla punta delle dita e assieme irrilevanti e altamente esemplari, vanno dalla cinica, efferata, ma in qualche modo anche incidentale¹³ distruzione da parte di Illarion e dei suoi sicari pretoriani di un villaggio dal nome parlante di Šnurki («lacci» e, in gergo, «genitori»), focalizzata su due anziani coniugi contadini, all'innescare di vicissitudini da

¹¹ *O proverke russkoj reči na predel spressovanija*.

¹² Davanti al quale sarebbe inutile difendersi, perché «per un giusto qui è possibile solo perdere la dignità» - «čeloveku so svoej pravotoj zdes' opozorit'sja možno» (537).

¹³ Un incidente è anche tra le versioni della culturalmente paradigmatica uccisione del proprio figlio da parte di Ivan il Terribile.

melodramma che vedono la sorella del Nano, nuda dalla nascita e così libera da librarsi da sola nell'aria, catturata con le reti dagli sgherri di Illarion, oggetto della passione ridicolmente timida e poi sadica e cannibalesca di quest'ultimo, vanamente difesa dal fratello, a sua volta imprigionato, coadiuvato dal fratello di Illarion, strampalato geniale inventore di complicatissime macchine del tutto fini a se stesse, salvo, forse, quella che in uno dei risvolti dell'intreccio permetterebbe la trasmigrazione delle anime in vita, esasperando in un gioco sconcertante di potenziali sovrapposizioni il motivo ricorrente del sosia.

Il fratello di Illarion ha però, probabilmente, funzione più intertestuale che testuale, e vuole essere un tributo al più dolentemente geniale scrittore *unius libri* del Novecento russo, quell'Jurij Oleša rinchiusosi nel silenzio sotto la cappa staliniana dopo il piccolo capolavoro *L'invidia* (1927), nel quale pure il fratello di uno dei due protagonisti, inclemente boss dell'apparato sovietico, prova invano a venire in soccorso con una macchina fantasmagorica all'antagonista sconfitto, intellettuale autenticamente creativo indocile ai diktat della cultura comunista.

Tra le infinite altre dimensioni sottese e mescolate dagli e per gli strati del testo – l'arcaicità tra picche e cavalli di una tecnologia farraginosamente ipermoderna, una sessualità androgenica e crudele, il nesso imprescindibile tra ritmo e semantica – spiccano i nuclei dell'onomastica e della corporalità.

Da dov'esce fuori Illarion? Il Nano è un soprannome (Karlik per il nome comune *karlik*) o un diminutivo (piccolo Karl, come sempre è apostrofato dalle teste affidategli)?

Il primo solo molto indirettamente allude al metropolita kieviano dell'XI secolo Ilarion, autore del celebre *Sermone sulla Legge e sulla Grazia*, del quale non sembra cogliersi lasciato intertestuale, pur contribuendo a ispessire la percezione diacronica del testo, mentre tanto plausibile quanto non supportata da fonti è l'ipotesi di un'amalgama ludica tra i patronimici di Lenin (Il'ič) e di Stalin (Vissarionovič).¹⁴

Se il nanismo invece non può non rientrare nella poetica dell'autodenigrazione antifrastrica, Gubin ne spinge alle estreme conseguenze l'ambiguità e la contraddittorietà, avvalorando di volta in volta ipotesi d'intercambiabilità (vox populi su qualcuno che si «celerebbe sotto le spoglie di un nano o Nanni» (478)¹⁵ o prevalenza dell'una («Ma quale nano, poi, se lei è più alto di me?» gli dice il poco sano di mente fratello di Illarion; 515)¹⁶ o dell'altra versione (nelle segrete di Illarion risulta «rivestito a spese dello stato di nuovi panni, poco porzionati all'altezza» (528).¹⁷ Solo la molto meno criptica prima redazione del libro ci permette di cogliere con chiarezza che, almeno nelle intenzioni iniziali, lo si immaginava inequivocabilmente piccolo, «basso, come era sempre stato, di statura» («Bezdožd'e do sentjabrja» 202),¹⁸ al momento di avviarsi alla ghigliottina. Di quest'ultima, a proposito, non c'è traccia nella redazione finale, che però, con ancor maggiore tragicità, ricorre al copione ir-

¹⁴ Di quest'intuizione, puramente linguistica e del tutto inconsapevole della testualità di Gubin, sono debitore a Natalija Popova Rogova. La collazione per chiasmo dei due patronimici, celeberrimo il primo e quasi neologistico il secondo, è certo non estranea alle architetture verbali gubiniane e perfettamente in sintonia con la moda sovietica per le parole macedonia, di cui è evidente parodia il nome della sorella del Nano, Pomezana (che sta per *Poceluj-menja-za-nožku*, Baciarmi-il-piede, che le dà la connotazione aggiuntiva di selvaggia squaw pellerossa).

¹⁵ *Kto-to maskirujuščimsja karlikom ili Karlikom.*

¹⁶ *Kakoj že vy karlik, esli po rostu vyš'e menja?*

¹⁷ *pereodetyj vo vsë kazënnoe ne po rostu.*

¹⁸ *po prežnemu nizkorosl'.*

reversibile di un processo esemplare staliniano (534-38). Agli stilemi del tragico è improntato il finale tutto, con il ricorso a un'arcana nemesi per Illarion, vittima, con il concorso di forze superiori, del suo cammino, il «teatro del fuoco» che tanto lo appassionava.

L'altra questione che costantemente avvince il lettore è quella della corporalità del tutto *sui generis* dei nostri eroi. Quanto c'è di umano in un personaggio come Illarion? Qui il portato metaforico è molteplicemente realizzato, con strumenti ben diversi rispetto alla retorica tradizionale. Ed è esteso, in sostanza, a tutti gli altri personaggi. Il libro si apre con una catastrofica invasione di pulci, biblica nell'afflato, ma con conseguenze di una drammaticità forse più consona a dei cani che a degli uomini. Solo molto più tardi (512) scopriremo che anche le pulci sono legioni di piccoli sgherri al servizio di Illarion. L'aspetto fisico di tutti i personaggi è spesso descritto con tratti ambigui, grotteschi o deformi, e gli epiteti animale-schi, specialmente canini, e specialmente nei confronti del Nano e della folla sovietica, sono i più ricorrenti nei virulenti scambi verbali che contraddistinguono tutto il testo. Ma è con Illarion che ci rendiamo conto di avere a che fare con qualcosa di referenzialmente non umano, che al di là della calvizie, della dentiera, della pancia dilagante e sciabordante, si muove inequivocabilmente a quattro zampe, ghigna, grigna e lecca, pur dissimulando questa fisicità dietro una non meno aberrante dialettica. L'unica indiretta autoidentificazione è con un cinghiale,¹⁹ ma dobbiamo intendere in lui una bestia allegorica estesa e indifferenziata, che ci porta, indipendentemente dalla pertinenza dell'intertesto, dalle parti delle fiere dantesche, a quella scena nel mezzo del cammino del libro da cui siamo partiti, con il Nano appeso all'albero e i mondi dei due protagonisti ancora formalmente disgiunti. Della stessa diamo in chiusura un altro estratto, non meno rappresentativo della straordinaria intensità e densità della parola di Gubin.

Il Nano che non fuma aveva un suo modo di osservare pause-sigaretta sull'albero.

Sull'albero ci si può vieppiù spaparanzatamente rilassare. Tempestato da un reticolato di chiaroscuri, il Nano dava libero sfogo a una sana respirazione atmosferica, osservando pause-sigaretta esenti dal fumo. In basso, sulla terra, qualcosa correva affabilmente.

Magari uno in cerca di funghi, o un villeggiante alcolizzato o chi sa chi ancora filava via per il bosco di bel trotto lungo il margine del dirupo, molleggiandosi carponi. Il tutto per niente a scatti, flettendo i quattro arti in par misura, come un giaguaro dal corpo furbesco sempre pronto al balzo. Avvistatolo dalla sua altezza, il Nano di tutto cuore mugugnò. Quello, al vedersi riconosciuto, levò controvoglia un ghigno. Poi il maramaldo, per non accumular tensione, si mise a dar di muscoli già tutto in verticale, dritto là dov'era diretto, pigiando su tutte e due le gambe in egual misura umane, quale bravo mezzofondista o freeballista. (481)²⁰

Bibliografia

¹⁹ Ma *vepr'* (538) ha una connotazione arcaica e mitologica.

²⁰ «U nekurjaščego Karlika suščestvovala manera bljusti perekury na dereve.

Na dereve možno donel'zja val'jažno rasslabit'sja. Karlik, inkrustirovannyj setkami svetotenej, pooščrjal estestvo na zdorov'e dyšat' atmosferoj, bljudja perekury dymnye. Vnizu, po zemle, čto-to družeski begalo. Tam ili gribnik, ili dačnik-alkaš, ili kto peremeščalsja po lesu retivoj ryscoj vdol' ovražga pružinisto na četveren'kach – on ispolnjal èto peremeščenie, ne mel'teša, naprjagaja četyre konečnosti porovnu, kak jaguar, u kotorogo chitroe telo vsegda na čeku dlja pryžka. Zavidev ego so svoej vysoty, Karlik iskrenne chmyknul. Opoznannyj, tot ogryznulsja na Karlika nechotja. Šel'ma, čtoby ne sozdat' obostrenija, dalee muskulaturil uže vertikal'no po vybrannoju rancee trasse, zdejstvovav obe nogi čelovečeski porovnu, kak u vozmožnogo stajera, frajera».

- Gubin, Vladimir. "Bezdožd'e do sentjabrja." *Ècho* 1 (1978): 18-51. Stampa.
- . "Illarion i Karlik. Skazano na Rusi v 4-ch častjach doveritel'no Michailu Èfrosu." *Ècho* 13 (1984): 148-205. Stampa.
- . "Bašnja (glava iz romana 'Illarion i Karlik')." *Sumerki* 12 (mart-ijul' 1991): 40-70. Stampa.
- . "Iz cikla 'Klubok anomal'nych metafor.'" *Kamera chranenija* IV (1994): 133-52. Stampa.
- . *Illarion i Karlik. Povest' o tom, čto*. San Pietroburgo: Kamera chranenija, 1997. Stampa.
- . "Iz cikla korotkich rasskazov 'Arabeski.'" *Kreschatik* vypusk 15 (2002). Stampa e Web. 5 giugno 2015. <<http://kreschatik.nm.ru/15/07.htm>>
- . "Illarion i Karlik. Povest' o tom, čto." *Kolleckija: Peterburgskaja proza (Leningradskij period). 1970e*. AA.VV. San Pietroburgo: Izd-vo Ivana Limbacha, 2003. 453-542. Stampa.
- Jur'ev, Oleg A. "Pisatel' kak sotovarišč po vyživaniju: o Vladimire Gubine." *Pisatel' kak sotovarišč po vyživaniju. Stat'i, èsse i očerki o literature i ne tol'ko*. San Pietroburgo: Izd-vo Ivana Limbacha, 2014. 135-41. Stampa. (Riedizione lievemente modificata della postfazione a Gubin, *Illarion i Karlik* 1997).