EUROPA ORIENTALIS 23 (2004): 2

SULLE TRACCE DELL'AUTORE : *MOSKVA-PETUŠKI* DI V. EROFEEV

Ilaria Remonato

1. Il poema *Moskva-Petuški* (1970) è da tempo al centro dell'attenzione della critica, che ne ha proposto molteplici interpretazioni; sebbene l'opera non si possa considerare strutturalmente una vera e propria autobiografia, nella narrazione è comunque possibile individuare una serie di elementi di natura autobiografica, più o meno mascherati e rielaborati artisticamente. Come osserva Caramitti nella *Postfazione* alla sua traduzione italiana, in certe sequenze si ha persino l'impressione di una "trasposizione *tout court* della vita nel testo",[1] con una trasparenza a un tempo sibillina e provocatoria.

Attorno a *Venička*, l'ineffabile protagonista dal quale si dipanano i mille rivoli del racconto, si è formata un'aura leggendaria, un mito (favorito senza dubbio anche dall'interesse mediatico e dalla scomparsa prematura dello scrittore), tanto che alcuni studiosi ritengono il personaggio una delle ultime figure evocative della letteratura sovietica. Erofeev stesso ha affermato in un'intervista di aver scritto il poema in un lasso di tempo molto breve, avvalorando ambiguamente l'idea di una composizione di getto, immediata, spontanea e quasi 'terapeutica', in netto contrasto con la densità dei riferimenti e la stratificazione semantica del testo:

> Но из написанного больше всего мне нравится "Москва-Петушки". Читаю и смеюсь, как дитя. Сегодня, пожалуй, так написать не смог бы. Тогда на меня нахлынуло. Я писал эту повесть пять недель.[2]

---

[1] M. Caramitti, *Postfazione* a V. Erofeev, *Tra Mosca e Petuški*, Roma, Fanucci, 2003, p. 148.

[2] V. Erofeev, *Byt' russkim – legkaja provinnost'. Štrichi k portretu. Zapisnye knižki*, a cura di I. Tosunjan, Sankt-Peterburg, Fond Russkoj Poezii, 1999, p. 11.

Secondo Epštejn, l'autore proietta differenti sfumature personali nel suo *alter ego*, conferendo all'opera uno spiccato tono *lirico*:

> ...И в этом смысле "Москва-Петушки" не просто по названию поэма, но и вполне лирическое произведение, поскольку автор воссоздает в нем самого себя, Веничку, так что Веничка жизни и Веничка поэмы становятся одним лицом, а это уже начало мифа.[3]

L'alone mitico tuttavia, oltre al fascino e all'entusiasmo può creare degli equivoci, come segnalano fra gli altri Epštejn, Ajchenval'd e Popov:[4] *in primis* la tendenza ad una eccessiva semplificazione, a una sovrapposizione totale fra personaggio e autore, che a lungo andare si rivela innaturale e forzata. Infatti, "anche quando gli presta il suo nome, la sua storia, i tratti più specifici del suo volto, l'autore differisce radicalmente dal personaggio che lo rappresenta nella dimensione letteraria".[5] Nel poema, in realtà, il confine fra l'artificio letterario e le componenti più autentiche pare sfuggire di continuo: la scrittura intreccia i fili del discorso attraverso associazioni inusuali (i frequenti sbalzi stilistici fra i registri alto/basso) e crea immagini pittoresche con l'uso sapiente di numerose citazioni deformate.[6]

L'instabilità dei confini autobiografici e narrativi sembra riflettere, per certi versi, le vicende biografiche dell'autore, ben noto in

---

[3] M. Epštejn, *Posle karnavala, ili večnyj Venička*, in V. Erofeev, *Ostav'te moju dušu v pokoe (počti vse)*, Moskva, AO «X.G..S.», 1996, p. 4 (ora pubblicato in inglese, con il titolo *Charms of entropy and new Sentimentality: the myth of Venedikt Erofeev* sul sito: www.erofeev.com.ru.)

[4] Cf. Ivi, pp. 3-30; Ju. Ajchenval'd, *Strasti po Venediktu Erofeevu. Vosem' nechorošich p'es. Ven. Erofeev, E. Saburov, O. Jur'ev, Z. Gareev, A. Šipenko*, Moskva, Sojuzteatr, 1990, pp. 74-78; E. Popov, *Slučaj s Venediktom*, in V. Erofeev, *Moskva-Petuški s kommentarijami Eduarda Vlasova*, Moskva, Vagrius, 2000, pp. 5-12.

[5] Ph. Forest, *Il romanzo, l'io. Nella vertigine dell'identità*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 20. Sull'autobiografia cf. N. A. Nikolina, *Poetika russkoj avtobiografičeskoj prozy*, Moskva, Flinta, 2002; J. Olney (a cura di), *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980 e, a cura dello stesso autore, *Studies in Autobiography*, Oxford-New York, Oxford University Press,1988.

[6] Diversi studiosi vedono nella scrittura di Erofeev e nella visionarietà del suo immaginario l'eco della lezione di Bachtin, le cui teorie erano piuttosto diffuse nei circoli del *samizdat* in quegli anni, e soprattutto della sua monografia dedicata a *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*.

circoli ristretti, la sua esistenza randagia e clandestina di quel periodo,[7] segnata dall'alcol e dai lavori precari. Vi si può ricondurre, probabilmente, anche il senso di *неустройство*, l'intensa e contraddittoria ricerca di identità che pervade letteralmente il testo e trapela dai monologhi del protagonista.[8]

La contaminazione tra vita e letteratura agisce a più livelli nell'opera tanto che con le parole di Caramitti il testo "finisce col fagocitare l'essenza dell'uomo Erofeev e tutta la sua storia intima. Subito il lettore si rende conto che la specificità e il fascino di *Moskva-Petuški* sta nella triplice identità tra autore, narratore e protagonista. Venička non è un personaggio letterario, non è il suo autore Venedikt Erofeev, ma è una loro ibridazione arricchita e ingigantita".[9]

Come in molta letteratura autobiografica contemporanea si tratta di un *io* da ritrovare *nonostante* tutto e tutti, procedendo per frammenti, tasselli eterogenei e multiformi quanto gli aneddoti narrati. La scrittura diventa allora un filo rosso, la depositaria per eccellenza dei pensieri più reconditi, delle paure angosciose e delle fantasie sfrenate, delle voci *из глубины*, dal profondo di una coscienza culturale inconfondibilmente russa. Fra queste 'voci' si distinguono in particolare quelle ispirate ai motivi religiosi-evangelici e ai riferimenti a Gogol', Dostoevskij, Rozanov e alla grande letteratura mondiale.

L'idea di individuare le tracce dell'autore in *Moskva-Petuški* si pone, quindi, come un'ipotesi di lettura e una suggestione: la ricostruzione di un itinerario autobiografico, un 'viaggio nel viaggio' tra vita e letteratura, diventa un cammino irto di ostacoli, reso incerto dai continui giochi (stilistici, ma anche semantici) e dalle maschere indossate dall'io narrante. Le tracce dell'autore, che a tratti affiorano in maniera

---

[7]Com'è noto, Erofeev ha vissuto in varie zone di Mosca per quindici anni *без прописки*, senza il visto ufficiale di residenza, e per questo motivo gli amici tentavano di aiutarlo nascondendolo qua e là. Le peculiari circostanze compositive del poema – fra cui il breve periodo di stesura e la diffusione clandestina attraverso il *samizdat* – contribuirono allo sviluppo dell'alone leggendario intorno all'opera e al suo autore, del quale si sapeva davvero pochissimo. Per una ricostruzione dettagliata delle vicende dei manoscritti si veda l'apparato paratestuale in V. V. Erofeev, *Mosca-Petuški e altre opere* (cura e traduzione di Gario Zappi), Milano, Feltrinelli, 2004.

[8] Il termine *неустройство* si può rendere in italiano con 'precarietà', ma esprime allo stesso tempo, metaforicamente, anche un profondo e radicale senso di 'destrutturazione' dell'intellettuale rispetto al contesto socio-culturale sovietico.

[9] M. Caramitti, *Postfazione*, cit., p. 148.

nitida fra le iperboli linguistiche, subito dopo sfumano e sembrano cedere il passo alle sue infinite, strampalate proiezioni letterarie. I contorni dello scrittore reale vanno cercati fra le righe, in dettagli spesso nascosti e apparentemente poco significativi, tra le maglie del testo. L'identificazione e la sovrapposizione fra autore, personaggio e narratore non vanno date per scontate, ma verificate di volta in volta nelle singole sequenze narrative: il talento affabulatorio del personaggio, infatti, tende ad avvolgere episodi, eventi e ricordi, svuotandoli dall'interno al limite della manipolazione:

> attraverso i meccanismi dell'autodenigrazione e della mistificazione si crea poi un contrasto davvero stridente e straniante tra la massima precisione anagrafica e l'ambiguità più estrema. Siamo mille miglia lontani dall'abituale autobiografismo, si tratta di un procedimento radicale e complesso che si fonda sulla propensione dell'autore a raccontarsi in termini tanto esclusivi ed ossessivi quanto inattendibili ed eversivi.[10]

La prospettiva autobiografica rappresenta solo una delle chiavi interpretative possibili (una traccia, appunto) di un'opera che torna circolarmente su se stessa. La nota definizione di *patto autobiografico* di Philippe Lejeune, in cui si sottolinea l'importanza della negoziazione dei significati e della stessa verità autobiografica con i lettori, appare particolarmente rilevante nel contesto del poema.[11] La sua struttura aneddotica, a scatole cinesi, stimola infatti una ricerca continua di nuovi livelli di comprensione. Per sua natura anche l'autobiografia "è esposta al fenomeno ottico della diffrazione: più individui si aggirano dentro di noi e lo specchio che li moltiplica, nel rivelarsi un caleidoscopio, con un'ulteriore metamorfosi, si trasforma in labirinto".[12]

Dal punto di vista interpretativo *Moskva-Petuški* rimane aperto, tanto che ne sono state proposte contemporaneamente letture piuttosto diverse:[13] alcune di orientamento "naturalistico", in cui il testo

---

[10] Ibidem.

[11] Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 11-50.

[12] A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 12.

[13] *Moskva-Petuški* è difficilmente collocabile sul piano del genere; con il sottotitolo *poema* l'autore intendeva evidenziare il suo profondo legame con Gogol', eludendo allo stesso tempo distinzioni formali rigide o univoche, di per sé problematiche nel contesto novecentesco. L'opera è stata definita di volta in volta un romanzo,

per la precisione dei *realia* è visto come specchio documentario di un'epoca. Altre ne hanno indagato invece il sostrato simbolico, allegorico, religioso, mettendo in luce gli elementi fantastici e surreali che punteggiano la narrazione. Sin dalle prime battute il poema rivela, inoltre, una chiara componente intertestuale: i personaggi dialogano con altre opere e tradizioni culturali che in apparenza compaiono per caso, ma in realtà riflettono l'originale visione del mondo dell'autore-demiurgo. I diversi riferimenti si intrecciano costantemente con i piani del discorso, come in un intarsio, facendo affiorare le passioni erudite di Erofeev, la sua pungente ironia e una personalissima 'collezione' di frammenti culturali eterogenei.[14]

La scelta dell'approccio autobiografico è legata prima di tutto alle potenzialità insite nel tessuto testuale; come ha osservato Michele Colucci, "l'elemento autobiografico appare esplicito e, naturalmente, funge da ingrediente compositivo, rimandando ad un'ambiguità letterario-esistenziale che è uno degli assi portanti dell'opera".[15] Il motivo, pur segnalato in vari studi dedicati al poema e in testimonianze sulla vita dell'autore,[16] non è stato indagato in modo sistematico, probabilmente anche per l'ambiguità delle varie componenti e l'impossibilità di una interpretazione univoca.

---

un romanzo picaresco, un poema in prosa, un poema eroicomico, una *povest'*, una "prosa lirica scandita dal monologo autobiografico" e un romanzo-aneddoto.

[14] Lo scrittore, come testimonia l'eterogeneità dei suoi taccuini, era uno straordinario collezionista culturale e amava raccogliere frammenti, fra cui citazioni da opere altrui, ritagli di giornale, aforismi, proverbi e modi di dire, passi della Bibbia. Su un minuzioso collage di questo tipo si sviluppa, ad esempio, *Moja malen'kaja Leniniana* (*La mia piccola Leniniana*, 1988), un'autentica silloge di citazioni del leader bolscevico. Per Erofeev non si trattava solo di una passione, ma di una tendenza innata alla riappropriazione di tasselli culturali sui quali fondare, pezzo per pezzo, un universo spirituale assolutamente individuale. Per le parti dei taccuini pubblicate cf. G. Zappi, *Bibliografia degli scritti di Venedikt Erofeev*, in V. V. Erofeev, *Mosca-Petuški e altre opere*, cit., p. 341; V. Erofeev, *Byt' russkim – legkaja provinnost'*, cit., e l'*opera omnia* in V. Erofeev, *So dna duši*, a cura di Vladimir Murav'ev, Moskva, Vagrius, 2004.

[15] M. Colucci, *Il diavolo e l'acquavite: quel viaggio Moskva-Petuški*, "Belfagor" 1983, XXXVIII, p. 268.

[16] Cf. l'apparato critico al poema di E. Vlasov, in V. Erofeev, *Moskva-Petuški s kommentarijami Eduarda Vlasova*, Moskva, Vagrius, 2000 e di Ju. Levin, *Kommentarij k poeme "Moskva-Petuški" Venedikta Erofeeva*, Graz, Materialen zur Russischen Kultur, Band 2, 1996.

Fra le numerose tipologie e le definizioni attuali della scrittura autobiografica, l'ambito che appare più affine a *Moskva-Petuški* è il sottogenere dell'*autofiction*, originariamente teorizzata nel contesto francese a proposito dell'opera di Serge Doubrovsky,[17] in cui un io narrante "fa di sé un personaggio". Attraverso l'affabulazione il protagonista-mattatore trasforma le schegge minute della sua esistenza in un *testo finzionale*, come accade, ad esempio, in *Eto ja, Edička* di Eduard Limonov (1979). In opere di questo tipo, caratterizzate a livello formale dalla finzione di avvenimenti e fatti strettamente reali,[18] l'ambiguità rimane una componente ineludibile: gli autori stessi giocano consapevolmente con la propria immagine, quasi rilanciando con ironia il proprio mito, e i rapporti fra verità e invenzione diventano sempre più complessi.[19] D'altra parte, "chi racconta la sua vita la trasforma fatalmente in romanzo, e l'alter ego che delega a rappresentarlo nel racconto altro non è che il facsimile di un personaggio".[20] Anche Erofeev procede in modo simile nel poema: nell'*Avvertenza dell'autore*, ad esempio, si diverte a "smascherarsi" come persona reale, aprendo spiragli illusoriamente veridici sulla composizione di un'opera sempre in bilico tra scrittura e autobiografia, arte e vita. Richiamandosi con ironia alla convenzione letteraria, infatti, l'autore millanta fra le righe l'esistenza di una prima edizione del testo e la cancellazione di un intero capitolo "pieno di parole oscene", sostituito icasticamente con la sola frase "E subito bevvi".

2. Tra i motivi autobiografici che emergono in *Moskva-Petuški* alcuni, più evidenti, derivano da indizi concreti, altri scaturiscono da idee, interessi e pensieri ricorrenti nell'immaginario dello scrittore. In en-

---

[17] Su S. Doubrovsky cf. Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, pp. 62-70.

[18] Ph. Forest, *Il romanzo, l'io*, cit., p. 20.

[19] Questo aspetto caratterizza anche i procedimenti artistici di V. Nabokov, che nella autobiografia *Speak, Memory: An Autobiography revisited* (1967), versione definitiva di *Conclusive evidence: a Memoir* (1951), mescola abilmente realtà e finzione, ricordi e artificio letterario, sempre giocando sul filo della mistificazione. Secondo i critici, invece, è nei suoi romanzi che emergono dettagli personali ritenuti "più autentici" del racconto autobiografico (si vedano le pagine dedicate a Nabokov in U. Musarra-Schroder, *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni, pp. 179-193).

[20] Ph. Forest, *Il romanzo, l'io*, cit., p. 20.

trambi i casi si tratta di elementi significativi a livello contenutistico, per il loro inserimento profondo nel potenziale semantico del poema e per le diverse modalità con cui vengono interpolati nel *continuum* della scrittura.

Un primo spunto è legato al percorso in *električka* sulla linea Mosca-Petuški, realmente compiuto in quegli anni dall'autore: la tratta ferroviaria e i nomi delle stazioni sono i dati concreti dai quali si sviluppa la cornice dell'intreccio. Se nei racconti di viaggio, tradizionalmente, il narratore descrive ciò che vede lungo il cammino, oltre i binari o la strada, lo sguardo di Venička è totalmente rivolto verso l'interno del vagone, è sospeso, concentrato sulla realtà soggettiva, come se le singole tratte non avessero un punto di partenza e una meta effettivi[21] e rappresentassero soltanto il *setting* di un viaggio/non-viaggio dalle molteplici valenze. Si può pensare, come è stato ampiamente proposto dalla critica, a un viaggio verso la conoscenza, verso l'introspezione e la scoperta dell'interiorità, a una proiezione onirica in cui inizio e fine coincidono, a un itinerario metaforico di sovversione e di rovesciamento parodistico del *быт* sovietico. Ad ogni modo, tutto quanto è fuori dal vagone scorre via, quasi immobile nella stabilità della sua esistenza oggettiva, e i cartelli con le stazioni sembrano didascalie del cinema muto, che via via si dissolvono in lontananza.

Un altrò dettaglio interessante è legato all'aspetto fisico del protagonista, che rispecchia allusivamente quello di Erofeev, con i capelli castano chiari folti e arruffati, gli occhi celesti e l'abbigliamento trasandato:

> ...Сколько лишних седин оно вплело во всех нас, в бездомных и тоскующих шатенов!
>
> ...Di quanta canizie superflua ha costellato tutti quanti noi, malinconici, randagi castani![22]

Venička, inoltre, stringe a sé la valigetta, uno degli scalcinati *realia* sovietici dell'epoca, che diventa allo stesso tempo simbolica e irrinunciabile protezione nei suoi vagabondaggi:

---

[21] Cf. E. Vlasov, *Moskva-Petuški s kommentarijami...*, cit., p. 174.

[22] Tutte le citazioni dal poema sono tratte dall'edizione V. Erofeev, *Moskva-Petuški s kommentarijami..*, cit., p. 19. Delle tre traduzioni italiane attualmente disponibili si propone la versione di Mario Caramitti: V. Erofeev, *Tra Mosca e Petuški*, cit., p. 13: i numeri di pagina sono indicati direttamente nel testo, tra parentesi.

...(оказывается, сел я вчера на ступеньку в подъезде, по счету внизу сороковую, прижал к сердцу чемоданчик – и так и узнул) (p. 18).

.. (sembra proprio che mi sia seduto ieri sera su un gradino, il quarantesimo a contare dal basso. E lì, stringendo la mia valigetta al cuore, mi sono addormentato) (p. 12).

È di derivazione diretta dalla vita dello scrittore anche la presenza dell'adorato figlio Venedikt, nato nel 1966 dal primo matrimonio con Valentina Zimakova;[23] il bambino viveva effettivamente con la madre nel villaggio di Myšlino, presso Petuški, e rappresentava l'orizzonte affettivo di fondo, lo scopo cui tende idealmente il viaggio testuale:

А там, за Петушками, [...] распускается мой младенец, самый пухлый и самый кроткий из всех младенцев (p. 38)

E là, oltre Petuški, [...] si schiude il mio bambino, il più paffuto e mansueto fra tutti i bambini (p. 37).[24]

Sulle proprie origini, invece, il protagonista si esprime ambiguamente, confondendo le acque e mescolando le tracce della verità autobiografica con l'invenzione:

- Я ведь... из Сибири, я сирота... А просто чтобы не так тошнило... хереса хочу (p. 23);

Io, be', sono un orfano...vengo dalla Siberia...e giusto per avere un po' meno di nausea penso che un tantino di sherry... (p. 18);

...Ну, например, икота. Мой глупый земляк Солоухин зовет вас в лес соленые рыжики собирать. Да плюньте вы ему в эго соленые рыжики!... (p. 51) ;

...Per esempio il singhiozzo. Il mio idiotico conterraneo Solouchin vi invita nel bosco a raccogliere funghi in salamoia. Ma sputateci sopra ai suoi funghi in salamoia! (p. 53).

Erofeev non era nato in Siberia, né a Vladimir come Solouchin, bensì nella penisola di Kola nella regione di Murmansk, oltre il Circolo polare artico (all'epoca parte della Repubblica Socialista di Carelia).

---

[23] Cf. E. Vlasov, *Moskva-Petuški s kommentarijami...*, cit. pp. 240-241.

[24] Più avanti il protagonista ribadisce ancora, a modo suo, l'intenso legame col figlioletto: "Ну, допустим, он болен был в позапрошлую пятницу, и все там были за него в тревоге... Но ведь он тут же пошел на поправку – как только меня увидел!" (p. 42), "Mettiamo che sia stato malato, due venerdì fa, e tutti là erano in grande apprensione per lui... Ma subito ha cominciato a migliorare, appena mi ha visto!" (p. 41).

Non era neppure orfano, anche se per alterne vicende familiari aveva trascorso alcuni anni in orfanotrofio e quindi, al di là della mistificazione del dato oggettivo, l'affermazione può apparire sincera in senso metaforico e retrospettivo, sul piano delle esperienze profonde.[25] Non a caso, un tratto che il poema condivide con molte narrazioni contemporanee in prima persona è l'introversione, "un procedimento che trova indubbiamente le condizioni più favorevoli in testi in cui predomina la narrazione autodiegetica. Il narratore in prima persona è evidentemente l'istanza più appropriata per conoscere e descrivere i propri sentimenti e i propri pensieri".[26]

Come si può riscontrare nelle interviste degli ultimi anni e in varie testimonianze, sia la descrizione dell'ambiente e dei compagni operai, sia quella delle fasi del lavoro al montaggio dei cavi telefonici sono tratte dalla realtà. Persino gli esilaranti "grafici individuali" del consumo alcolico sarebbero stati veramente realizzati da Erofeev, che amava molto i calembours, gli scherzi, gli sketch satirici e ne inventava di continuo, subendone spesso le conseguenze.[27] Il flusso che anima e collega fra loro tutti questi frammenti di vita vissuta è costituito da una lingua colloquiale e allo stesso tempo pienamente letteraria, ricca di incisività e humour, capace di ammaliare e divertire ancor oggi con la vivacità del suo ritmo, come se lo stile dello scrittore riuscisse a restituire colore e intensità a un'epoca ormai lontana attraverso una ricostruzione artistica dei suoi dettagli più minuti. Fra gli svariati tasselli di *byt* sovietico presenti nel poema, parafernalia di una discesa agli inferi del tutto personale, si distinguono allora i nomi degli alcolici più comuni e gli orari dei negozi, che scandivano contempora-

---

[25] Cf. E. Vlasov, *Moskva-Petuški s kommentarijami...*, cit., p. 162. Atteggiamenti simili contraddistinguono diverse opere di natura autobiografica, sempre in bilico fra la confessione e la *fiction*; anche in *Ecce Homo*, autobiografia spirituale di Nietzsche (1889), si può osservare, ad esempio, come l'istrionico io narrante tenda a mistificare i dati reali sulle proprie origini. Dichiarandosi un "nobile polacco *pur sang*", il personaggio mescola la realtà con l'invenzione e allo stesso tempo con le sue aspirazioni di fondo: F. Nietzsche, *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 172.

[26] U. Musarra-Schrøder, *Narciso e lo specchio*, cit., p. 65.

[27] Cf. l'intervista all'autore di L. Prudovskij *Sumasšedšim možno byt' v ljuboe vremja*, in V. Erofeev, *So dna duši*, cit., p. 538 (testo pubblicato in precedenza sulla rivista "Kontinent", 1990, 65). Cf. anche *Neskol'ko monologov o Venedikte Erofeeve*, "Teatr" 9, 1991, pp. 74-122.

neamente il girovagare assente degli alcolizzati e quello rassegnato delle masse di consumatori in coda:

> ...О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа – время от рассвета до открытия магазинов! [...] ...а через полчаса магазин откроется: водка там с девяти, правда, а красненького сразу дадут... (p. 19);
>
> ...il momento più impotente e umiliante dell'esistenza del mio popolo è quello che va dall'alba all'apertura dei negozi. [...] e tra mezz'ora il negozio aprirà: la vodka ci sarà solo alle nove, è vero, ma il rosso te lo daranno subito... (pp. 13-14);
>
> Потому что магазины у нас работают до девяти, а Елисеевский – тот даже до одинадцати... (p. 26);
>
> Perché i negozi da noi sono aperti fino alle nove, e l'Eliseevskij addirittura fino alle undici... (p. 22).

Dal linguaggio testuale affiorano in filigrana echi di trasmissioni radiofoniche semi-vietate e tracce dell'atmosfera culturale del застой: da celebrità dello spettacolo a modi di dire, sino a slogan ufficiali del periodo deformati e ridicolizzati. Le schegge eterogenee di esperienze vissute si insinuano minuziosamente nell'intelaiatura della narrazione; anche la suggestiva sequenza in cui sono di scena il controllore e il biglietto "in grammi", che ha tanto contribuito ad alimentare il mito di Venička, avrebbe alle radici uno spunto autobiografico.[28] Nel testo si alternano, quindi, episodi realmente accaduti, trasfigurati in aneddoti letterari e riutilizzati artisticamente; l'alcol stesso, così pervasivo nella vita e nell'opera, viene trasformato da abitudine "bassa" e disprezzata a mezzo di elevazione spirituale verso mondi altri.

Nella maggior parte dei personaggi che circondano il protagonista – paragonati a una novella corte dei miracoli[29] – sono adombrati cari amici dello scrittore, fra cui Tichonov, Avdiev, Murav'ev, che nella prima stesura comparivano con i nomi reali. Ciò non sorprende se si pensa che il manoscritto nei primi anni '70 passava di mano in mano attraverso il *samizdat*, e i lettori vi potevano riconoscere situazioni,

---

[28] Cf. *Sumašedšim možno byt' v ljuboe vremja*, cit., p. 538. Il viaggio ferroviario verso Petuški con "biglietto in alcolici", diventato leggenda metropolitana, nel 1998 è stato emulato in diretta televisiva da un gruppo di estimatori, in una sorta di surreale *ad memoriam* nel giorno del sessantesimo compleanno dell'autore; cf. E. Popov, *Slučaj s Venediktom*, cit., p. 12.

[29] Cf. M. Colucci, ***Il diavolo e l'acquavite: quel viaggio*** Moskva-Petuški, cit., p. 274 e M. Caramitti, *Postfazione*, cit., p. 148.

battute ed espressioni tipiche dell'epoca, tanto da arrivare ad una paradossale identificazione e appropriazione:

> Все узнаваемо в "Москве-Петушках", несмотря на эксотику, гиперболизацию и прямой бред: и лица, и одежды, и души, и мысли. Отсюда, наверное, и тотальная приватизация "Венички", ложное ощущение, что он – свой. Аберрация.[30]

Rispetto ad interlocutori come gli angeli, la sfinge e il cameriere Pëtr, la critica ha messo in rilievo le dinamiche del *doppio* e le simmetrie che si creano nell'opera: i doppi (di ascendenza gogoliana) sono simili anche nel modo di esprimersi (una sorta di idioletto) e rappresentano le proiezioni simboliche di determinati lati dell'io narrante, normalmente celati o secondari.[31] Tra le maschere di natura autobiografica indossate da Venička nel poema vi sono inoltre quella del *čudak*, il vagabondare senza una dimora fissa,[32] la tendenza ad improvvisarsi guitto o giullare d'occasione e la nomea di ubriacone. Erofeev, infatti, era noto per aver offerto il manoscritto di *Moskva-Petuški* in cambio di vodka o con parole sue "per un po' di *бормотуха*".[33]

---

[30] E. Popov, *Slučaj s Venediktom*, cit., p. 11.

[31] Cf. a questo proposito K. Ryan-Hayes, (a cura di), *Venedikt's Erofeev 'Moscow-Petushki': critical perspectives*, Middlebury Studies in Russian Language and Literature, vol. 14, New York, Peter Lang, 1997; della stessa autrice, "*Beyond Picaresque: Erofeev's* Moskva-Petuški", in *Contemporary Russian Satire: a genre study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 58-100; C. Simmons, *An Alcoholic Narrative as 'Time out' and the Double in* Moscow-Petushki, "Canadian-American Slavic Studies" 1990, 24 (2), pp. 155-168 e "Moscow-Petushki: *A Trascendental Commute*", in *Their Father's Voice. Vassily Aksenov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov, and Sasha Sokolov*, Middlebury Studies in Russian Language and Literature, vol. 4, New York, Peter Lang, 1993, pp. 59-90.

[32] Nel testo ricorre l'emblematico aggettivo бездомный, dagli echi bulgakoviani, mentre l'immagine dell'androne sconosciuto che apre la narrazione (cf. gli esempi riportati) richiama *Delitto e castigo* di Dostoevskij (1866), che per quantità e qualità di riferimenti rappresenta uno dei "sottotesti" più significativi del poema.

[33] L'espressione gergale *бормотуха*, diffusa fra gli alcolizzati del tempo, designava secondo gli ambiti di utilizzo una qualsiasi bevanda alcolica, dalla vodka al vino, ai più svariati surrogati alcolici e superalcolici. Sulle molteplici accezioni del termine si veda il relativo lemma in H. Walter (a cura di), *Russkij alkoslovar'-spravočnik ili Vesëlaja nauka vypivat'*, Grajfsval'd, Ernst-Moritz-Arndt-Universität-Greifswald, 2005, p. 26.

Nel novero dei motivi autobiografici di natura culturale, più difficili da riconoscere, spiccano quelli legati a gusti, idee e passioni che l'autore attribuisce ambiguamente al protagonista. In una specie di calderone variopinto e funambolico – la memoria prodigiosa di Erofeev impressionava costantemente gli amici – si susseguono giudizi taglienti,[34] allusioni storico-letterarie[35] e autentiche canzonature, che mettono alla berlina nomi, teorie e soprattutto alcuni cliché della pubblicistica sovietica. Com'è stato segnalato in vari studi, l'*anti-entusiasmo* è uno dei tratti autobiografici più radicati nell'autore, che non a caso lo instilla capillarmente nel suo *alter ego* letterario:

> О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив, и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом – как хорошо бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! – всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде мне показали уголок, где не всегда есть место подвигам (p. 22).

> Che bello se tutto il mondo fosse come sono io adesso, acquietato e intimidito, e come me privo di qualsiasi certezza di sé o del proprio posto sotto il sole! Né entusiasti, né eroi, né invasati: una universale pochezza d'animo. Acconsentirei a vivere sulla terra per un'intera eternità se prima mi si mostrasse anche un solo angoletto dove non sempre c'è spazio per gli eroi (p. 17).

Fra le predilezioni di fondo dello scrittore, nel poema si distinguono gli echi biblici ed evangelici,[36] gli autori scandinavi definiti con

---

[34] L'io narrante sembra divertirsi ad emettere giudizi sarcastici su noti artisti del periodo, come V. Solouchin e il tenore I. Kozlovskij: "Это ведь и в самом деле Иван Козловский поет, я сразу узнал, мерзее этого голоса нет. Все голоса у всех певцов одинакого мерзкие, но мерзкие у каждого по-своему" (p. 21), "E in effetti è proprio Ivan Kozlovskij, l'ho riconosciuto subito, non c'è nulla di più fetido di quella voce. Tutte le voci dei cantanti sono ugualmente fetide, ma sono fetide ciascuna a suo modo" (p. 16).

[35] Cf. E. Vlasov, *Moskva-Petuški s kommentarijami...*, cit., pp. 159-161.

[36] La lettura della Sacre Scritture rappresentava, per sua esplicita ammissione, un punto di riferimento costante per Erofeev, sia sul piano spirituale, sia su quello culturale. Come confermano varie testimonianze, il possesso di una copia della Bibbia sembra la causa più verosimile della sua espulsione dall'Istituto Pedagogico di Vladimir nel 1962; il percorso religioso personale dell'autore culminerà nel battesimo cattolico del 1987.

autoironia "suoi conterranei" (Hamsun, Ibsen e Strindberg su tutti),[37] e musicisti come Grieg e Sibelius. La musica, accanto alla letteratura, rappresenta uno dei suoi interessi più significativi, tanto che ne era diventato un vero esperto. L'aspetto comune a questa miriade di istanze difformi è il peculiare modo in cui Erofeev "mastica" la cultura e la "rigetta" all'esterno, filtrata attraverso il prisma della propria sensibilità. Non si tratta di un vezzo o di un espediente letterario, ma risponde a un'inclinazione intima, organica al suo modo di essere e di pensare:

> Он ДОЛЖЕН БЫЛ скитаться по стране, десятилетиями жить без прописки, пьянствовать, философствовать, создавая то неведомое вещество, тот сплав из реалий внешней жизни Страны Советов и данностей мировой культуры, которой «сирота» обладал изначально, пополняя свой неприкосновенный запас в течение всего отмеренного ему времени.[38]

Il dettato autobiografico si ricostruisce prima di tutto stabilendo le coordinate profonde del mondo interiore dello scrittore, riflesso nei frammenti di vita intellettiva e nei comportamenti quotidiani che lo rendono un diverso. Si pensi, ad esempio, alla famosa questione della деликатность, un misto fra delicatezza d'animo e amore per la bellezza, raffinatezza e senso del pudore rispetto all'invasione della propria sfera intima. Secondo le testimonianze era un aspetto innato nell'autore, sul quale il personaggio proietta una sfumatura profondamente autoironica:

> Мне очень вредит моя деликатность, она исковеркала мне мою юность. Мое детство и отрочество... Скорее так: скорее это не деликатность, а просто я безгранично расширил сферу интимного – и сколько раз уже губило меня... (p. 28),
>
> Mi nuoce molto la mia delicatezza, è lei che mi ha rovinato la gioventù. E anche l'infanzia e l'adolescenza... O meglio ancora, non è tanto delicatezza, ma solo un'illimitata espansione della sfera intima, e quante volte mi è stata esiziale... (p. 25).

3. Nell'ambito degli elementi autobiografici di natura stilistica e strutturale, nel poema si evidenzia l'identificazione pressoché costante fra il personaggio principale e il narratore autodiegetico, che si esprime

---

[37] Cf. *Sumašedšim možno byt' v ljuboe vremja*, cit., p. 534.

[38] E. Popov, *Slučaj s Venediktom*, cit., p. 8.

quasi sempre in prima persona singolare. Venička, infatti, utilizza la seconda sporadicamente, soprattutto nei dialoghi surreali con se stesso,[39] e ancor più raramente si osserva dall'esterno attraverso la terza persona, in una sorta di straniamento oggettivante in cui interviene lo sguardo altrui:

> А вот это тот самый, знаменитый Веничка Ерофеев. Он знаменит очень многим. Но больше всего, конечно, тем знаменит, что за всю свою жизнь ни разу не пухнул... (p. 31)
>
> Questo è il celebre Venička Erofeev. Celebre è celebre per molti motivi, ma il primo fra tutti, sicuro, è perché in tutta la sua vita non ha mai tirato un peto... (p. 28).

In una curiosa apertura autobiografica e metaletteraria, ad un certo punto l'io narrante arriva addirittura a citarsi come autore dell'opera:

> А вот уж это – ваш покорный слуга, экс-бригадир монтажников ПТУСа, автор поэмы "Москва–Петушки" (p. 35);
>
> Ed ecco il vostro fedele servitore, ex caposquadra dei montatori del PTUS, autore del poema *Tra Mosca e Petuški* (p. 33).

A livello generale, l'autoriflessività costituisce uno dei tratti più rilevanti del romanzo moderno in prima persona, tanto che

> le esperienze artistiche dell'autore, in molti casi presentate come esperienze di uno o più personaggi o del narratore, formano uno dei filoni tematici più importanti. Il testo dà un commento a se stesso, commento metalinguale o metanarrativo. La critica è solita distinguere fra commenti fatti dai personaggi o dal narratore e commenti fatti per mezzo di cosiddette «mises en abyme», racconti secondari che in miniatura rispecchiano l'azione o una parte dell'azione principale.[40]

Come scrive Battistini, queste strategie testuali invece di rafforzarla sembrano sgretolare l'immagine della soggettività: "confederato sotto il nome proprio dell'autore, nell'autobiografia il soggetto si pluralizza fino a distruggere la sua consistenza, frantumata entro un "io" che nell'attimo in cui scrive critica l'io passato rivolgendoglisi con il

---

[39] Cf. ad esempio: "Скудно тебе было в этих проулках, Веничка, захотел ты суэты – вот и получай свою суэту" (p. 19), "Ti davano noia, eh, Venička, tutti quei vicoletti, bramavi la vanità della folla? Be', eccotela" (p.13).

[40] U. Musarra-Schroder, *Narciso e lo specchio*, cit., p. 65.

"tu" e che talvolta lo vede così distante da considerarlo un "lui".[41]

In *Moskva-Petuški* per la maggior parte della narrazione anche il punto di vista corrisponde a quello di Venička: il protagonista rappresenta il perno concreto e metaforico attorno a cui ruotano i meccanismi della scrittura, il *trait d'union* che permette agli spunti autobiografici di interagire con altri motivi e di dare materialmente vita al testo letterario. Questa coincidenza convenzionale è ulteriormente arricchita dall'ombra dell'autore, che si insinua nel personaggio innanzitutto attribuendogli il proprio nome; si crea così un ibrido, una sorta di 'ponte' fra la verosimiglianza biografica e l'invenzione. Come già osservato, la triplice relazione di identità (autore-narratore-protagonista), una delle principali caratteristiche distintive dell'autobiografia,[42] nel poema si declina di volta in volta in sfumature diverse. Nella prassi comunicativa il diminutivo corrente di Venedikt è Venja, mentre il Venička che ricorre nel testo è una forma vezzeggiativa. L'utilizzazione del vezzeggiativo, molto comune in russo, conferisce connotazioni ben precise di quotidianità, affetto e familiarità, lasciando intravedere l'originale tipo di rapporto, ironico o meno, che l'io narrante si propone di instaurare con i lettori:

> Да вот хотя бы это имя Веничка, им самим о себе увековеченное, – кто еще посмел бы о себе сказать в наше глумливое время? Кто бы смог выставить себя под уменьшительно-ласкательным в кругу пьяниц, дебоширов и ерников – да еще и прослыть у них героем?[43]

La questione onomastica si rivela più significativa e complessa di quanto possa apparire:[44] è legata alla ricerca spasmodica di un'identità e alla sua continua proliferazione (anche il figlio nella realtà si chiama

---

[41] A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 12.

[42] Cf. U. Musarra-Schroder, *Narciso e lo specchio*, cit., pp. 9-12.

[43] M. Epštejn, *Posle karnavala...*, cit., p. 9.

[44] Alcuni studiosi, infatti, contrappongono *Venja* (con cui alludono allo scrittore reale) a *Venička* (riservato esclusivamente al personaggio) per risolvere l'ambiguità e delimitare i confini fra lo scrittore e il suo ineffabile *alter ego* letterario: cf. E. Vlasov, *Moskva-Petučki s kommentarijami...*, cit., p. 149. Nel poema tuttavia a rimescolare le carte fra i vari personaggi c'è chi si rivolge all'io narrante chiamandolo *Venja*, come il controllore Semënyč. Cf. inoltre N. Vesseleva, *Venichka, Venia, Venedikt Erofeev: the Paradigm of the Narrator's Name in 'Moskva-Petushki'*, "Essais sur le Discours de l'Europe Eclatée" (19) 2003, pp. 33-39.

Venedikt) e, sul piano simbolico, sembra riprodurre in chiave ribassata una delle prerogative del creazionismo divino. Come nella Bibbia l'imposizione di un nome rispecchia il potere demiurgico e fondante del linguaggio, allo stesso modo l'esistenza semantica del poema pare dipendere direttamente dalla creatività espressiva del mattatore, dal suo "potenziale di parole" implicito. Se nel contesto autobiografico, inoltre, "...l'espressione di sé è sicuramente distruzione di sé",[45] alcuni cortocircuiti dell'opera si chiariscono a partire dalla contraddizione costante fra l'intenso desiderio di vita del protagonista e le correnti mortifere che serpeggiano fra le righe, contrassegnando il suo vagabondare insensato e solo esteriormente inconsapevole. Per quanto il chiacchierare incessante di Venička possa sembrare 'spontaneo', nessun termine vi compare per caso, nemmeno quando il discorso deborda in tirate liriche o digressioni scombinate:

> Зато у моего народа – какие глаза! Они постоянно навыкате, но – никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь! (Какая духовная мощь!) Эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят. Что бы ни случилось с моей страной , во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий – эти глаза не сморгнут. Им все божья роса... (p. 27).

> Invece che occhi ha il mio popolo! Sempre spalancati, ma senza traccia alcuna di espressione. Totale assenza del benché minimo senso: ma in compenso, quale forza! (quale forza spirituale!). Questi non sono occhi pronti a venderti. No, non venderanno e non compreranno niente. Qualsiasi cosa succeda nel mio paese, nei giorni di dubbio, nei giorni dell'affannosa incertezza, quando gli si pareranno di fronte prove e calamità, questi occhi non batteranno ciglio. Per loro è tutto acqua fresca... (p. 24).

Nel complesso si ha l'impressione che ciascuna parola occupi un posto ben definito nell'architettura testuale del poema, come tessere di un mosaico immaginario, quasi a conferma che il vero soggetto dell'autobiografia "non è più un'essenza a priori, ma una fiction culturale e linguistica, un fragile ma vitale organismo diegetico contesto di parole".[46]

Ogni autobiografema si inserisce nell'articolata rete stilistica del testo, in cui risaltano frequenti sbalzi fra registri linguistici diversi (alto

---

[45] Ph. Forest, *Il romanzo, l'io*, cit., p. 39.

[46] A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 16.

vs. basso), che sembrano avvalorare l'osservazione di I. Tosunjan sullo stile "catastroficamente individuale" di Erofeev.[47]

Moskva-Petuški, inoltre, riflette alcuni degli esiti formali tipici dell'autofiction, fra cui il monologo autobiografico che funge da sfondo costante della narrazione, l'alternanza quasi teatrale di toni e formule fisse legate all'io (ad esempio, il Leitmotiv "Встань и иди"),[48] nonché la circolarità strutturale dell'intreccio. Come accade nel *Tristram Shandy* di Sterne (1767), vero "archetipo della metanarratività" per il continuo intreccio di vita vissuta e vita narrata, nel poema ci sono momenti in cui i due piani coincidono e non si notano differenze né dal punto di vista stilistico, né da quello delle coordinate spazio-temporali. Nei surreali dialoghi mano a mano che il treno avanza il "racconto" sembra catalizzare sempre più il "reale", assorbendone gli impulsi vitali, l'autentica "materia prima" della scrittura secondo Ajchenval'd:

> Венедикт Ерофеев положил в основу своего стиля не сумму приемов, а собственную жизнь со всеми вытекающими отсюда трагическими последствиями.[49]

Persino le numerose digressioni, così connaturate allo stile di Erofeev, paiono acquisire via via un respiro più ampio della pura dimensione autoreferenziale, che le proietta su un piano decisamente simbolico:

> ...Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное окосение души? и затмение души тоже. Мы все так как бы пьяны, только каждый по-своему, один выпил больше, другой меньше. И на кого как действует: один смеется в глаза этому миру, а другой плачет на груди этого мира (p. 113) .

---

[47] "Ерофеевский стиль мышления и манера письма катастрофический индивидуальны." - V. Erofeev, *Byt' russkim – legkaja provinnost'*, in *Štrichi k portretu. Zapisnye knižki*, a cura di I. Tosunjan, S.-Peterburg, Fond Russkoj Poézii, 1999, p. 16.

[48] Cf. "Ничего, ничего Ерофеев... Талифа куми, как сказал Спаситель, то есть встань и иди" (p. 112), "Non importa, Erofeev, non importa, Talitha qûmî, come ha detto il Salvatore, cioè alzati e cammina" (p. 129). Come osserva Caramitti (*Postfazione*, cit., p. 153) l'intertesto ricorrente 'alzati e cammina' porta con sé una componente intrinsecamente autobiografica, in quanto "si associa con uno degli atti fisici più caratteristici di Venička e dell'autore, da tutti descritto come un eterno viandante".

[49] Ju. Ajchenval'd, *Strasti po Venediktu Erofeevu*, cit., p. 77.

> ...Perché la vita dell'uomo non è forse un attimo di ebbrezza dell'anima? E un'eclissi dell'anima, anche. Siamo tutti come ubriachi, solo ognuno a modo suo, uno ha bevuto di più, un altro meno. E su ciascuno fa effetto a suo modo; uno ride in faccia a questo mondo, un altro piange sul petto di questo mondo (p. 131).

Anche su questo piano il poema rivela la sua affinità con la scrittura autobiografica, in quanto "lo scrittore, nel rendere di pubblico dominio l'immagine di sé attraverso l'atto dello scrivere, sacrifica alla tendenza di universalizzarsi l'autopresentazione effettiva, dapprima tollerata, ma poi inibita dall'impossibilità di convertirsi nel presente promessogli dal linguaggio".[50] Nel ritratto di sé emergono alcuni gesti ripetuti dal protagonista ed emblematici a livello interpretativo, come il frequente portarsi le mani al punto più vulnerabile del corpo, la gola, "quella stessa che l'autore proteggeva e copriva con cura maniacale".[51] Dalla gola scaturisce concretamente la "voce narrante", che rappresenta a un tempo il principio strutturale costitutivo del testo e l'unica possibilità di esistere della personalità di Venička. In secondo luogo la gola è il canale attraverso cui si beve, la consueta via d'accesso dell'alcol e diventa quindi mezzo simbolico di elevazione e liberazione dal quotidiano;[52] ossessionato dal costante rischio di vomitare, a partire dalla gola il personaggio compie una vera e propria lotta titanica con il suo corpo:

> Не то пять минут, не то семь минут, не то целую вечность – так и метался в четырех стенах, ухватив себя за горло, и умолял Бога моего не обижать меня (p. 27)

---

[50] A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 147.

[51] M. Caramitti, *Postfazione*, cit., p. 153. Sull'importanza di questo gesto si vedano anche M. Epštejn, *Posle karnavala*, cit., pp. 9-10 e Baslyk, che lo interpreta come simbolo di autodistruzione e annientamento del sé: V. Baslyk, *Venedikt Erofeev's Moskva-Petuški: the subversive samizdat text*, University of Toronto, PhD Dissertation, UMI Dissertation Services, 1995, p. 158.

[52] Cf. "И пил уже не так, как пил у Карачарова, нет, теперь я пил без тошноты и без бутерброда, *из горлышка*, запрокинув голову, как пинист, и с сознанием величия того, что еще только начинается и чему еще предстоит был" (p. 38); "E ho bevuto, ormai non più come a Karačarovo, no, senza più nausea e senza più panino, ma *a garganella*, rovesciando la testa all'indietro come un pianista, consapevole della grandiosità di ciò che appena cominciava e di ciò che mi si prospettava (p. 37, corsivo mio). Si noti che nell'espressione russa *из горлышка* il richiamo alla gola è più trasparente rispetto alla traduzione italiana.

> Un cinque minuti, o forse sette o un'intera eternità: non so per quanto mi sono dimenato tra quelle quattro pareti, stringendomi alla gola e implorando il mio Dio di non offendermi (p. 23).

Il dettaglio rivelatore torna più volte, quasi a scandire le riflessioni a posteriori dell'eccentrico viaggiatore:

> Плохо только вот что: вдруг да они заметили, что я сейчас там на площадке выделывал?... Кувыркался из угла в угол, как великий трагик Федор Шаляпин, с рукою на горле, как будто меня что душило (p. 28)

> Solo una cosa mi preoccupa: e se per caso hanno notato cosa ho combinato or ora sulla piattaforma?...Quando capriolavo da un angolo all'altro come il grande tragico Fëdor Šaljapin, con una mano sulla gola, come se qualcuno mi stesse strozzando? (p. 24).

Questo gesto istintivo, nel quale gli amici vedevano una pudica difesa,[53] acquisisce una luce sinistra e tristemente profetica, sia nel contesto dell'opera, sia in prospettiva nella vita dello scrittore. Nella scena finale, infatti, in un impressionante parossismo di violenza Venička sarà ucciso con una lesina conficcata in gola, mentre Erofeev, poco più di vent'anni dopo, morirà di cancro alla gola.

Lo sguardo di Venička nel poema appare retrospettivo, a tratti autoanalitico, volto a esplicitare determinati lati di sé, seppure sotto il velo ambivalente della mistificazione narcisistica. Anche se, generalmente, il rimosso lascia tracce appena visibili nella prassi autobiografica, il viaggio di *Moskva-Petuški* sembra configurarsi sempre più come un pellegrinaggio nella coscienza individuale. Con la sua natura di "antidoto dell'assenza fascinosa del tempo",[54] il *récit* autobiografico supera l'ordine cronologico-lineare, facendo affiorare nel testo frammenti di vita inconscia dello scrittore, che in seguito si disperdono nuovamente nel raccontare ininterrotto del personaggio. Nel protagonista, il "pensoso principe analitico" paragonato più volte a Sheh-

---

[53] Cf. "...Горло свое он, будучи млад и прекрасен, всегда стыдливо прикрывал, стягивая ворот рубашки без пуговиц", *Vospominanija L. Ljubčikovoj*, in *Neskol'ko monologov o Venedikte Erofeeve*, "Teatr" 1991, n. 9, p. 84; "А если верхняя пуговица и расстегнута, то Веня воротничок придерживал рукой, чтобы он не распахнулся. Это был его характерный жест", *Vospominanija I. Avdieva*,"Teatr" 1991, n. 9, p. 104. Negli ultimi anni, come testimoniano varie foto, Erofeev si portava ancora più spesso le mani alla gola, allo scopo di proteggere la zona operata e dolorante.

[54] A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 136.

razâde,[55] si può intravedere l'ombra di Erofeev cantastorie e affabulatore, la rivendicazione del diritto alla differenza,[56] alla libertà creativa e allo stesso tempo a un istrionico recupero memoriale di fatti, volti e ricordi inghiottiti dall'omologazione sovietica.

Se la scrittura autobiografica rimane comunque un atto creativo, una seconda lettura della propria esistenza, anche sul versante "tecnico" ogni autore tenderà ad adottare il modo di scrivere più consono all'immagine che, più o meno consapevolmente, vuole dare di sé. In ambito lessicale i verbi 'dire' (говорить - сказать) e 'raccontare' - 'narrare' (рассказать) – oltre ad altre varianti dello stesso campo semantico – si ripetono spesso nel testo di Erofeev e rappresentano le spie della strategia discorsiva autoreferenziale:[57]

> Я многое мог бы рассказать по этому предмету, но если я буду рассказывать все – я распятну до самых Петушков. А лучше я не буду рассказывать все, а только один-единственный случай [...] По такому случаю мне следовало бы еще раз выпить, но я лучше сначала вам расскажу (pp. 31-32)

> Potrei raccontarne molte in proposito, ma se le racconto tutte ne avremo fino a Petuški. Meglio allora che mi limiti ad un unico caso [...] Un fatto che andrebbe salutato con un'altra bevuta, ma forse è meglio che prima vi racconti (p. 29).[58]

---

[55]Cf. "И ты думаешь, Ше-хе-ре-зада, что ты и на этот раз от меня отвертишься?" (p. 84), "E tu ti credi, Shahrazâd mio, che anche questa volta la farai franca? (p. 94) e "Мору! – рокотал Семеныч. – Говори, говори, Шехерезада!" (p. 85), "Posso! disse quasi in un sussurro Semënyč. Racconta, racconta, Shahrazâd!" (p. 95).

[56] Si fa riferimento alla *differenza* nell'accezione filosofico-culturale di Derrida; cf. J. Derrida, *Memorie per Paul De Man. Saggio sull'autobiografia*, Milano, Jaca Book, 1995.

[57] Cf. V. Baslyk, *Venedikt Erofeev's Moskva-Petuški*, cit., p. 165.

[58] Si veda: Если уж вы хотите все знать, – я вам все расскажу, погодите только. Вот только похмелюсь ма Серпе и Молоте, и

МОСКВА – СЕРП И МОЛОТ

и тогда все, все расскажу. Потерпите. Ведь я-то терплю! (p. 25), "Se proprio volete sapere tutto, vi racconterò tutto. Aspettate solo un attimo. Datemi il tempo di prendere un primo cicchetto per smaltire la sbornia a Serp i Molot e

Mosca/Serp i Molot

poi vi racconterò tutto. Abbiate pazienza. Ne ho tanta io, di pazienza!" (p. 21).

Tutto questo si compone armonicamente in *Moskva-Petuški*, originale arlecchinata della cultura sovietica, sberleffo capace di dare forma e verità al caos informe di una vita sommersa. Parafrasando l'espressione creata per Gogol', si può osservare che dietro il velo ambiguo del tono burlesco trapelano dolore e sofferenza, autentiche "слезы через смех".

Dalle tracce autobiografiche presenti nel poema si può concludere che Venedikt Erofeev costruisce un personaggio sul quale proietta molto di sé, ma ogni persona reale non coinciderà mai totalmente con un eroe di carta, per quanto poliedrico e complesso, anche perché "la penna dell'autobiografo, nel duplicare la realtà, viene intinta nel calamaio del desiderio e la figura che ne deriva risulta comunque una metafora, nata da una sostituzione ottativa".[59] In *Moskva-Petuški* il rapporto fra "l'io vissuto" e "l'io narrato" è continuamente sospeso e rimane sul filo di una sorta di "dialettica del limite"; uno degli aspetti del fascino costante dell'opera sta forse proprio in quel confine, continuamente superato e messo in discussione dalle dinamiche del testo, in quel prepotente bisogno di vita e di parola che nessuna violenza può davvero soffocare.

---

[59] A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo*, cit., p. 11.