

scrittura/lettura/ascolto

L.S. Petruševskaja nello specchio di vita e arte: la «scrittrice con una biografia»

GIULIA MARCUCCI

Università per Stranieri di Siena
marcucci@unistrasi.it

Abstract. The literary work by L. Petruševskaja can be compared to the thick forest full of intertwining branches with which the memoir *The Girl from the Metropole* begins. Untangling this labyrinth is not easy, due to the variety of genres covered by the author and the hostile work of Soviet censorship, which only allowed the publication of the short stories, plays and fairytales with continuity after Perestroika. The fact that this memoir was written and published in 2006, i.e. long after the 1938-1948 decade, and especially almost forty years after Petrushevskaya's debut at the turn of the 1960s and 1970s, is only an apparent paradox. Indeed, there is no doubt that the largely traumatic experience of childhood required a lengthy reworking, as well as an appropriate cultural context, before it could be shared with readers. The hypothesis from which this contribution moves is that the memoir, together with other autobiographical novels and essays from the 2000s, can be seen not so much as a 'landing point', but rather as a pivot around which a critical reinterpretation of the work of the Russian narrator and playwright develops. Thus, proceeding from autobiographical prose and non-fiction, and back through theatre and fairytales, this contribution offers the Italian reader a partial presentation of Petrushevskaya's work and poetics in relation to her life and the history of an entire country.

Keywords: Petrushevskaya, autobiographical prose, theatre.

Riassunto. L'opera di Petruševskaja è paragonabile al bosco folto e pieno di rami intrecciati, con cui iniziano le memorie *La bambina dell'hotel Metropole*. Distrarci in questo labirinto non è semplice, per la varietà dei generi trattati dall'autrice e per il lavoro ostile della censura sovietica, che ha permesso la pubblicazione dei racconti, delle pièce e delle favole con continuità solo a partire dalla Perestrojka. Il fatto che le memorie siano state scritte e pubblicate nel 2006, ovvero molto tempo dopo

il periodo qui raccontato, compreso tra il 1938 e il 1948, e soprattutto a distanza di quasi quarant'anni dall'esordio di Petruševskaja a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, è un paradosso solo apparente. È infatti indubbio che il vissuto in tanta parte traumatico dell'infanzia abbia richiesto una lunga rielaborazione, oltre che un contesto culturale adeguato, prima di poter essere condiviso con i lettori. L'ipotesi che guida questo contributo è che le memorie, insieme ad altri racconti autobiografici degli anni Duemila vadano visti non tanto come "punto di approdo", bensì come perno attorno a cui far ruotare una rilettura critica dell'opera della narratrice e drammaturga russa; procedendo dunque dalla prosa autobiografica e dalla saggistica, e indietro attraverso il teatro e le favole, in questo contributo si propone al lettore italiano una presentazione per ora solo parziale dell'opera e della poetica di Petruševskaja intrecciata alla sua vita e alla vita di un intero paese.

Parole chiave: Petruševskaja, prosa autobiografica, teatro.

I. La lunga giovinezza di una dissidente

L'esordio letterario di Ljudmila Stefanovna Petruševskaja (1938) a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta ha effetti dirompenti: le autrici di prosa riconosciute dall'ufficialità nei decenni immediatamente precedenti – come Vera Panova (1905-1973), Mariëtta Šaginjan (1888-1982), Vanda Vasilevskaja (1906-1964) e Galina Nikolaeva (1911-1965) – avevano scritto opere che dal punto di vista dello stile e delle tematiche non si discostavano molto dai testi scritti nel pieno rispetto del realismo socialista, carichi di messaggi ideologici positivi e di note edificanti sul «radioso avvenire».¹ Un'opera innovativa dal punto di vista tematico è *Vremena goda* (*Le stagioni*, 1954) di Panova stessa, immediatamente attaccata dalla critica per l'eccessivo naturalismo e pessimismo; per l'enfasi sulle qualità negative di alcuni personaggi maschili e il ruolo centrale nella narrazione attribuito alle donne; nonché per l'eccessiva attenzione ai dettagli nella descrizione della vita domestica, ritratta come spazio privato, in cui proteggersi dal grande stress dei luoghi di lavoro.²

¹ Cfr. A. Kahn, M. Lipovetsky, I. Reyfman, *A History of Russian Literature*, Oxford, Oxford University Press 2018, pp. 678-679. Per approfondimenti sul carattere «decisamente patriarcale» e «fallogocentrico» del panorama letterario russo fino alla fine degli anni Ottanta, rimando a G. Imposti, *La grande musa ha cominciato a parlare*, in *Lei. Racconti russi al femminile*, a cura di G. Denissova, trad. it. di G. Marcucci et alii, Pisa, Plus, 2008, pp. 5-20.

² C. Kelly, *A History of Russian Women's Writing (1820-1992)*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 357-358. Nello stesso anno dell'uscita del romanzo di Panova, la poeta leningradese Oľga

Sulla scia di Panova, a partire dal clima di generale disgelo del dopo Stalin, che investe seppur brevemente tutte le arti, si assiste a un lento rinnovamento non solo tematico, ma anche a livello di procedimenti e strategie narrative, per cui, per esempio, iniziano ad apparire narrazioni in prima persona e con interventi diretti delle autrici: Irina Grekova (1907-2002)³ e Natal'ja Baranskaja (1908-2004)⁴ rappresentano i personaggi femminili non più come eroine monocordi dedite alla costruzione del socialismo, le cui virtù erano comunque inferiori rispetto a quelle degli uomini, bensì come figure con alcune fragilità, non sempre in grado di trionfare e, in questo senso, dunque, più sincere e autentiche.

Petruševskaja si spinge coraggiosamente oltre quelle che, citando Jurij Lotman, potremmo definire le «condizioni del gioco»,⁵ intendendo con ciò la «gamma di ruoli che viene coercitivamente attribuita ai membri di una società», tra cui vi è il linguaggio nativo e, soprattutto interessante nel nostro caso, «la struttura della semiotica sociale». Ljudmila Stefanovna assume a tutti gli effetti un «anticomportamento» rispetto ai codici culturali dettati dal contesto degli anni che seguono la breve parentesi del Disgelo caratterizzati da un ulteriore giro di vite nella libertà di espressione: il suo esordio sia come autrice di brevi racconti incentrati sul destino di donne sole, abbandonate, tradite e ingannate, sia come drammaturga durante la Stagnazione viene così subito ostacolato dalla censura a causa, ancora, di un presunto eccessivo naturalismo.

Nei primi anni Settanta sulla rivista «Avrora» viene pubblicato *Čerez polja* (*Attraverso i campi*), in cui la voce di una donna ventenne rievoca in

Berggol'c aveva preso la parola durante il Secondo congresso dell'Unione degli scrittori attaccando il carattere monolitico della letteratura sovietica e argomentando con convinzione la necessità dell'immediata sospensione delle norme del realismo socialista.

³ *Ivi*, pp. 358-359.

⁴ *Ivi*, pp. 362-364, 397-409. Nella *povest' Nedelja kak nedelja* (Una settimana come l'altra), pubblicata nel 1969 sulla rivista liberale «Novyj mir», Baranskaja narra in forma di diario la settimana della giovane Oľga, affaticata dal peso delle responsabilità e fatiche quotidiane: il lavoro in un laboratorio scientifico, la famiglia, la partecipazione ai seminari di educazione politica, i questionari da compilare, le code per la spesa; i rapporti sessuali con il marito sono minimi e il fatto che quest'ultimo sia un aiuto valido nella sfera domestica è costantemente smentito nel corso della narrazione. Si veda su questo racconto lungo anche G.P. Piretto, *Quando c'era l'Urss. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, Raffaello Cortina, 2018, pp. 459-461.

⁵ Mi riferisco al saggio *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in cui Lotman attua una distinzione tra «uomini senza biografia» e «uomini con una biografia» nella tradizione letteraria russa. Ciò che rende un individuo portatore di una biografia, spiega Lotman, è la sua capacità di operare una libera scelta (qui incluse quelle di tipo creativo), che sarà valutata positivamente o negativamente a seconda dell'«orientamento dei codici culturali» di una data epoca. Si veda Ju. Lotman: *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore*, in Id., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* [1984], trad. it. di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 181-199: pp. 183-184.

prima persona il viaggio compiuto con un coetaneo attraverso un bosco, e poi attraverso un campo fangoso, prima di raggiungere una dacia, che apparentemente rappresenta per l'uomo il punto d'arrivo – ad attenderlo, infatti, c'è la futura sposa –, mentre per la protagonista è subito chiaro che si tratta solo di una breve parentesi al caldo, prima di ricominciare un lungo percorso di solitudine e difficoltà. S'era trattato, però, di una pallida apparizione; infatti altri racconti di questi anni e perfino antecedenti – come il monologo *Takaja devočka, sovest' mira* (*Una ragazza speciale*) del 1967, in cui in un flusso intimo e toccante la protagonista racconta di tutte le ferite causate dai tradimenti del marito, qui incluso quello inaspettato con la vicina prostituta – escono ufficialmente nella raccolta *Bessmertnaja ljubov' (Amore immortale)*⁶ solo nel 1988 durante la Perestrojka. A quel punto Petruševskaja, i cui testi erano circolati nei due decenni precedenti clandestinamente, inizia a essere pubblicata e rappresentata nei teatri. Come nota Ol'ga Slavnikova,⁷ la censura aveva permesso alla “debuttante” Ljudmila Stefanovna e a molti altri scrittori della sua generazione di restare a lungo giovani, indipendentemente dall'età anagrafica.

L'attenzione di Petruševskaja era rivolta a storie realmente accadute, trasmesse di bocca in bocca e cresciute fino a diventare patrimonio di un folclore alternativo alle narrazioni ufficiali, un seme già forte quando lei lo raccoglie e che a lei sta solo di rafforzare ancora dandogli una forma e nuova vita: questo attingere dal materiale vivo della realtà marginale e dalla lingua parlata nei luoghi più disparati – piazze, uffici, file, fermate degli autobus e così via – ha fatto sì che il suo realismo fosse definito «magnitofonnyj», ovvero paragonabile a una trascrizione diretta di quanto registrato. Sulla scorrettezza di questo aggettivo è intervenuta però l'autrice stessa in un contributo del 1999 pubblicato in *Devjat' tom (Volume nono, 2003)*, raccolta di saggi programmatica di autocoscienza e poetica, spiegando che le parole e le espressioni da lei «raccolte» sono paragonabili a «perle di vero linguaggio»⁸ e che non vi è in realtà registratore che possa riprodurre con fedeltà sostanziale questa lingua viva. Accostando la poesia alla prosa del quotidiano, aggiunge: «Scrivo nella lingua che sento, e la trovo – la lingua della folla – energica, poetica, fresca, acuta e autentica».⁹

La complessità linguistica di Petruševskaja – creatrice, in effetti, di un nuovo idioma letterario, oltre che innovatrice nella scelta tematica – è tale

⁶ La traduzione italiana di Claudia Sugliano esce per Mondadori nel 1989.

⁷ O. Slavnikova, *Petruševskaja i pustota*, in *Russkaja literatura XX veka v zerkale kritiki*, a cura di S. I. Timina et alii, Moskva, Sankt-Peterburg, Akademija, Filologičeskij fakul'tet Spbgu, 2003, p. 509.

⁸ L.S. Petruševskaja, *Devjat' tom*, Moskva, Èksmo, 2003, <https://litmir.club/br/?b=21816> (ultimo accesso: 12/10/2023). Le traduzioni da quest'opera sono mie (G.M.).

⁹ *Ibidem*.

da intrecciare la componente colloquiale e gergale a una varietà alta che ha le sue radici nella tradizione letteraria e nel folclore: come nota Maja Turovskaja, il lessico della scrittrice, benché spesso familiare, quotidiano e noto, è così «abilmente» disposto nella frase che, nel terrore delle situazioni narrate, si riesce a sorridere grazie alla «felicità della parola».¹⁰

II. Lo specchio dell'auto-rappresentazione letteraria

La laurea in giornalismo (un elemento in comune con Svetlana Aleksievič, che dell'oralità e del documentarismo ha fatto il perno della propria produzione letteraria) conseguita presso l'Università statale di Mosca nel 1961 e la successiva avventurosa esperienza nel Kazakistan del nord, dove Petruševskaja si reca per documentare la spedizione degli studenti moscoviti mandati a lavorare nelle terre vergini della zona, hanno certo un ruolo importante nella sua carriera artistica, aprendole la strada al primo impiego nella redazione della più importante trasmissione radio del paese, *Poslednie izvestija*. Ma ancor più significativa è l'eredità della sua infanzia, che si svolge dal 1941 al 1947 a Kujbyšev, sul Volga, dove vive con la zia e la nonna materna in una condizione di povertà assoluta e di emarginazione, con il marchio di appartenere a una famiglia di "nemici del popolo": il bisnonno, un medico bolscevico, viene accusato di essere un "sovversivo" e tre dei suoi cinque figli vengono arrestati e fucilati nel 1937.

Di questo Petruševskaja ci racconta nelle memorie intitolate *La bambina dell'hotel Metropole*,¹¹ scritte e uscite nel 2006, ovvero molti anni dopo gli eventi narrati, compresi tra il 1938 e il 1949, a riprova della fatica nel rielaborare un periodo tanto complesso e traumatico della sua vita: «Le ho scritte morendo, sono dimagrita quattordici chili. Non potevo mangiare»¹² – racconta durante un'intervista.

La piccola Ljudmila, aspettando ogni giorno che la madre tanto amata torni a riprenderla e la riporti con sé a Mosca, non si arrende a questa mancanza né alla povertà, al freddo, alla fame, all'assenza di vestiti caldi, alle violenze dei suoi stessi coetanei o dei ragazzini più grandi, che cercano di attirarla dietro le baracche per abusare di lei, secondo una prassi

¹⁰ M. Turovskaja, *Slova, slova i eščë raz slova!*, in Id., *Pamjati tekuščego mgnovenija*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1987, p. 165.

¹¹ L. Petruševskaja, *La bambina dell'hotel Metropole*, trad. it. di G. Marcucci e C. Zonghetti, Milano, Brioschi, 2019, d'ora in avanti *Met*. L'edizione contiene la *povest'* *La bambina dell'hotel Metropole* e i racconti autobiografici *Nessuno mi vuole*, *Il bucaneeve*, *La scoperta* e *Invece di un'intervista*.

¹² Mi riferisco alla trasmissione «Linija žizni»: <https://www.youtube.com/watch?v=ykRJ7BKDxFk> (ultimo accesso: 12/10/2023).

che si ripeteva con tutte le bambine di nove-dieci anni e anche più piccole. Un pensiero fisso da quel momento l'accompagnerà fino al matrimonio: di essere incinta, di avere nella pancia – perennemente brontolante per la fame – un serpente o un bambino.

Al contempo, sin da piccola impara anche che a regalarle un copeco può essere un altro bambino-mendicante e che il cortile non è solo «la prima “caverna” in cui le creature di sesso femminile diventano vittime» (*Met*, p. 165), ma anche il luogo dove ci si può esibire cantando e raccontando *Il ritratto* di Nikolaj Gogol³, che la nonna, malata a letto, a sua volta le recitava a memoria; quella nonna che aveva frequentato i corsi Bestužev, una delle prime istituzioni superiori per le donne in Russia.

Poi Petruševskaja ricorda il tanto atteso ritorno con la madre a Mosca quando lei ha nove anni, e le peregrinazioni di appartamento in appartamento, sempre in coabitazione – incluso quello del sarto alcolizzato in vicolo Stolešnikov, la cui moglie gestisce un losco giro di prostituzione e droga (raffigurato nel racconto del 2007 *Podsnežnik [Il bucaneve]*). La piccola Petruševskaja, adescata dal figlio del sarto e da un gruppetto di suoi amici, tra cui due ragazze, riesce a stento a sottrarsi all'abuso e a scappare, dopo essere stata trascinata a forza in una soffitta. E così, il tavolo sotto il quale dormivano nella piccola stanza del nonno – il grande linguista Nikolaj Feofanovič Jakovlev, tra i fondatori del Circolo linguistico di Mosca – diventa un approdo sicuro perfino quando quest'ultimo passa le notti a strillare e a fumare una dopo l'altra sigarette senza filtro: era stato allontanato da tutti gli incarichi ed emarginato dalla società a causa della critica all'articolo di Stalin del 20 giugno 1950 *Il marxismo e la linguistica*. Quando anni dopo il vecchio amico Roman Jakobson tornerà dagli Stati Uniti a Mosca e chiederà di incontrarlo, «ebbero pietà di entrambi, non glielo fecero vedere» (*Met*, p. 38), come ricorda laconica Petruševskaja.

Nel racconto del 2004 *Nachodka (La scoperta)*, con l'originale ironia e il lirismo che caratterizzano la sua prosa, Ljudmila Stefanovna ci racconta un'altra fase della propria vita, rendendoci partecipi di una serie di vicende vissute in prima persona che hanno caratterizzato la fine del Disgelo, quando, ottenuta la laurea in giornalismo, lei muoveva i primi incerti passi nel mondo del lavoro. Ricordando la reazione di Chruščev, che in preda all'ira aveva inveito contro i pittori non conformisti, tra cui Il'ja Beljutin, alla celebre mostra nei locali dell'ex Maneggio di Mosca, la scrittrice commenta: «Il disgelo del 1962 si concluse con una glaciazione. Che durò ventitré anni. Di fatto nel nostro paese qualsiasi tentativo di migliorare le cose fa sì che le cose peggiorino» (*Met*, pp. 248-249).

Ma oltre che contenere il sarcasmo amaro di questa battuta, il racconto *La scoperta* può anche rivelare di colpo l'autenticità e la sensibilità di questa grande donna. Petruševskaja era stata scelta dalla redazione

di *Poslednie izvestija* per condurre la cronaca di un incontro con la prima astronauta, Valentina Tereškova. Avevano scelto proprio lei, una giornalista donna, «per ristabilire una precarissima parità tra i sessi, dato che nello spazio ci avevano comunque sparato una donna» (*Met*, p. 215) – commenta pungente. Ljudmila Stefanovna aveva un bel discorso preparato, scritto sul foglio che stringeva in mano, ma non appena compare la macchina con Tereškova, ecco che ha una reazione emotiva imprevista, e scoppia a piangere. Il collega che la affiancava fa appena in tempo a tapparle la bocca e a leggere lui il discorso, togliendole poi il saluto per sempre.

A riprova del clima caotico e repressivo di quegli anni, in cui a contare erano solo le cifre e i record di produzione piuttosto che le informazioni su dove acquistare, per esempio, beni di prima necessità o «libri di Anna Achmatova» (*Met*, p. 219), Petruševskaja in *La scoperta* racconta anche che nel 1968 il redattore capo della rivista liberale «Novyj mir» Aleksandr Tvardovskij le comunicò di non poter pubblicare i suoi racconti in quanto non sarebbero stati accettati dalla censura. Nelle pagine di *Volume nono*, Ljudmila Stefanovna ricorda quell'episodio con parole di gratitudine per Tvardovskij, che all'epoca le disse: «Se pubblico questi racconti, non saprò come difenderla». ¹³ Aveva dunque cercato di proteggerla, creando però le condizioni perché nella redazione si prendessero cura di lei e la leggesse comunque, nonostante il veto di pubblicarla. Petruševskaja aggiunge: «Forse era per recarmi più spesso nella redazione che scrivevo un racconto dietro l'altro. Pretesto ingenuo». ¹⁴

Questo vissuto intenso, in tanta parte traumatico, ma in parte anche vivace e avventuroso, entra negli occhi vispi che la bambina prodigiosa prima e la giovane giornalista e scrittrice poi tengono ben aperti su una realtà dura e contraddittoria; di queste esperienze e di questa contraddizione si nutrono l'espressività e il realismo crudo e documentaristico, ma anche la sensibilità alla dimensione mitica e fiabesca, di Ljudmila Stefanovna. In quest'ottica, come scrive Tat'jana Prochorova, ¹⁵ è difficile dire se sia il caso di parlare dell'esperienza modernista di una scrittrice realista o, al contrario, della trasformazione della tradizione realista nell'opera di una scrittrice modernista. E ancora, naturalismo, neorealismo, postmodernismo e postrealismo sono tra le principali tendenze dentro le quali molti critici hanno cercato di confinare l'opera di Petruševskaja, mentre

¹³ L. Petruševskaja, *Devjatij tom cit.*

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ T.G. Prochorova, *Proza Petruševskoj kak sistema diskursov*, Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni doktora filologičeskich nauk, Kazan', Kazanskij gosudarstvennyj universitet im. V.I. Ul'janova-Lenina, 2008, p. 52.

Natal'ja Ivanovna¹⁶ la libera da ogni rigido confine, vedendo in lei una «solitaria» che si muove al di fuori di ogni tendenza e che – al pari di altri «solitari» come Iosif Brodskij, Andrej Bitov, Saša Sokolov, Venedikt Erofeev – resterà a lungo nella storia.

III. Il teatro: un'epica del quotidiano

L'interesse per le situazioni legate al quotidiano e il virtuosismo linguistico, il mescolamento di un raffinato psicologismo realistico con la poetica dell'assurdo, insieme allo svelamento nei dialoghi delle pratiche collegate alla violenza come base della vita di ogni giorno, sono caratteristiche tipiche anche della produzione teatrale di Petruševskaja, come spiegano Mark Lipoveckij e Birgit Beumers.¹⁷ Nel contestualizzare la drammaturgia della scrittrice, inoltre, i due studiosi sottolineano come in Unione Sovietica si assista a una crescita della qualità delle pièce non nel periodo degli anni Sessanta, in un clima di maggiore distensione politica e sociale, bensì in un contesto stagnante sul finire del decennio e all'inizio degli anni Settanta, con l'opera in particolare di Aleksandr Vampilov (1937-1972). La stessa cosa si verifica per la cosiddetta generazione dell'immediato dopo-Vampilov, che sboccia tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta, e nella quale viene solitamente inclusa anche Ljudmila Stefanovna. Turovskaja rimarca a questo proposito l'originalità della scrittrice, definendo il legame con i drammaturghi coevi «indiretto e libero» e ribadendo l'originale espressività della sua lingua «condensata fino al livello di fenomeno letterario».¹⁸ La conclusione di Lipoveckij e Beumers è che, in ogni caso, è come se la drammaturgia si configurasse quale principale campo di sperimentazione letteraria nei momenti di stabilizzazione, stagnazione, depressione, mettendo in scena le speranze irrealizzate e il degrado sociale, paragonato alle devastanti sensazioni da astinenza e post-sbornia.¹⁹ Una riflessione che fa subito venire in mente il caso, in ogni senso clamoroso, di Čechov.

Nel teatro come nella prosa, Petruševskaja si fa da subito portavoce di una miseria materiale e spirituale spesso concentrata nel perimetro ristretto, caotico e conteso di uno o più appartamenti – è il caso, per citare qualche esempio emblematico degli esordi, di *Uroki muzyki* (Lezioni di

¹⁶ N. Ivanovna, *Literaturnyj park s figurami i besedkoj. Izbiratel'nyj vzgljad na russkiju prozu XXI veka*, Moskva, Rutenija, 2019, p. 50.

¹⁷ M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija: Literaturnye i teatral'nye eksperimenty «Novoj dramy»*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012, pp. 57-60.

¹⁸ M. Turovskaja, *Slova, slova* cit., p. 167 e, più estesamente, pp. 162-180.

¹⁹ M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija* cit., p. 13.

musica, 1973)²⁰ e di *Ljubov'* (Amore, 1974),²¹ un atto unico in cui due sposi novelli meditano di separarsi subito dopo le nozze, cambiando immediatamente idea quando la madre malata della sposa accusa lo sposo di aver contratto un matrimonio d'interesse e propone alla figlia di restare a vivere da sola con lei.

In *Tri devuški v golubom* (*Tre ragazze vestite d'azzurro*, 1980) l'azione si svolge in una dacia senza tetto abitata da tre donne con i rispettivi figli, che vivono, come affermano Lipoveckij e Beumers, in uno stato di «guerra perenne»: la fragile e originale traduttrice dal gaelico Ira deve fronteggiare l'alleanza prepotente delle altre due, che vorrebbero appropriarsi della sua camera. In questo scenario di conflitto, che si estende anche alla relazione con la madre, Ira si convince di non servire a nessuno e che nessuno la voglia, come afferma rivolgendosi a Tat'jana, ripetendo così un'espressione che risuona spesso nelle opere di Petruševskaja e che è evidentemente legata al suo vissuto personale, come si evince dal titolo del racconto autobiografico *Nikomu ne nužna* (*Nessuno mi vuole*) del 2017. Fallimentare per Ira è anche l'incontro con il burocrate sovietico Nikolaj Ivanovič: le promesse iniziali dell'uomo – il cui dubbio valore è preannunciato dal suo modo artificioso di esprimersi e da un'attenzione maniacale per sfera dell'abbondanza materiale – degenerano presto in una violenza verbale crescente, che umilia e allontana per sempre la donna: «Per fenomeni come te non c'è posto sulla terra»,²² le dice quando lei lo raggiunge sognante a Koktebel', da dove è costretta a ripartire subito, sola e umiliata. L'aver toccato la profondità della disperazione e dell'emarginazione sembra tuttavia aprire squarci di riconciliazione: la donna appare più propensa ad

²⁰ Due atti. Su *Uroki muzyki* ho scritto qui: <https://www.ospiteingrato.unisi.it/ljudmila-petruševskajajulia-marcucci/> (ultimo accesso: 12/10/2023); si veda anche il contributo di Oľga Bogdanova, che si sofferma sulla funzione dei nomi dei personaggi, sul finale fantasmagorico e sulla funzione narrativa più che drammaturgica delle didascalie: O.V. Bogdanova, *Dialogi dlja teatra Ljudmily Petruševskoj*, in Id., *Postmodernizm v kontekste sovremennoj ruskoj literatury (60-90-e gody XX-načalo XXI V.)*, Sankt-Peterburg, Filologičeskij fakul'tet, 2004, pp. 615-619. Nel 1980 Roman Viktjuk mette in scena questa pièce nel teatro studentesco dell'Mgu, con una trovata registica assolutamente innovativa: gli spettatori sono seduti in fondo al palco, loro stessi immersi «nello spazio claustrofobico della quotidianità sovietica» (cfr. M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija* cit., p. 57). Nonostante il successo, dopo sei rappresentazioni lo spettacolo viene bloccato dal rettore dell'università Anatolij Logunov.

²¹ In italiano *Ljubov'* viene pubblicato su «Sipario» nella traduzione italiana di Milli Martinelli: *Amore*, in «Sipario», 1985, 441, pp. 111-114. Inoltre, *Ljubov'* fa parte insieme a *Lestničnaja kletka* (*La tromba delle scale*, 1974), *Andante* (1975) e *Kvartira Kolombiny* (*L'appartamento di Colombina*, 1981) del ciclo che prende il nome da quest'ultimo atto unico; il titolo delle pièce conferma la tipologia degli spazi angusti entro cui si sviluppa l'azione.

²² L. Petruševskaja, *Tre ragazze vestite d'azzurro*, trad. di C. Sugliano, Milano, Ricordi, 1991, p. 34.

accettare una vita senza più sogni e, nel finale, perfino a scendere a qualche compromesso con le coinquiline della dacia.²³

In questi spazi claustrofobici viene messa in scena, come afferma Katy Simmons,²⁴ la crisi estrema della famiglia quale istituto sociale, ma possiamo vedere qui anche un'allegoria di prigionie ben più grandi, come se tutta l'Unione sovietica fosse condensata tra quelle quattro pareti. La coabitazione, che sfocia in scene di aggressività e in recriminazioni continue, è il simbolo di un forte deterioramento delle relazioni umane: di un contrasto tra la propaganda e la realtà, fatta di miserie, aggressività e violenza, che non può essere taciuto da Ljudmila Stefanovna, cosicché i personaggi delle sue pièce – si tratta per lo più di donne sole e affaticate dal peso della vita – sono dei senza tetto sia in senso pratico e materiale, sia dal punto di vista spirituale. Perenni senza dimora, rifugiate, scartate, illuse e disilluse, dopo aver toccato con mano la disperazione, proprio queste donne trovano però la forza di ricominciare da sole la quotidiana guerra di sopravvivenza, senza più illusioni.

Le figure femminili rappresentate da Petruševskaja sono spesso madri autoritarie, portatrici di una dittatura che tenta in ogni modo di giudicare e limitare la libertà delle figlie e dei figli, causandone la totale solitudine;²⁵ sono madri colpevolizzanti perché hanno sacrificato tutta la loro vita per crescere in qualche modo questi figli, dai quali, una volta diventati grandi, pretendono un amore assoluto e impossibile; sono giovani madri alla ricerca, nonostante tutto, della felicità, che però non riescono a trovare se non per brevissimi istanti, prima di ricominciare una vita condotta sempre sul filo del rasoio, sull'orlo di una crisi di nervi. Slavnikova definisce i figli e i nipoti nell'opera di Petruševskaja «trovatelli del caso»,²⁶ capitati al mondo dal nulla e generati né dall'amore coniugale né con lo scopo di proseguire la specie umana.

²³ A proposito dell'effetto catartico della violenza comunicativa esercitata da Nikolaj Ivanovič su Ira si veda: K. Simmons, *Plays for the Period of Stagnation: Lyudmila Petrushevskaya and the Theatre of the Absurd*, Birmingham, Department of Russian Language and Literature University of Birmingham, 1992, pp. 7-9 e M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija* cit., pp. 61-63.

²⁴ K. Simmons, *Plays for* cit., p. 14.

²⁵ Nella pièce *Bifem* (1989) la madre Bi propone di impiantare nel proprio corpo la testa della figlia Fem. Quest'ultima tenta di liberarsi, ma perde il corpo, diventato un tutt'uno con quello della madre. Successivamente, la testa di Fem viene montata sul corpo del padre, ma la madre non si arrende a perdere il controllo della figlia, e del resto vivere in un corpo maschile non è nemmeno ciò a cui quest'ultima ambisce. Lipoveckij e Beumers propongono di leggere la pièce di Petruševskaja come una allegoria del tentativo post-sovietico fallito di liberarsi dall'amore terrifico della madre-Patria (cfr. M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija* cit., pp. 64-67).

²⁶ O. Slavnikova, *Petruševskaja i pustota* cit., p. 512.

I personaggi maschili sono deboli e cinici, spesso trovano nell'alcool l'unica «raison d'être»,²⁷ oppure sono del tutto assenti. E così, come spiegano Lipoveckij e Beumers,²⁸ non c'è tempo per nessuno di loro di ragionare sulle cause storiche di un simile disagio; la dimensione socio-politica della loro crisi – benché sia la premessa centrale delle collisioni e delle continue tensioni legate alla sfera del quotidiano – non viene mai affrontata, come se fosse già alle spalle.

Questa concentrazione di malessere, sul quale germogliano le pratiche di una violenza che si esplicita soprattutto a livello verbale e si espande a macchia d'olio contagiando tutti, ha come principale tramite la lingua dei dialoghi, essa stessa deteriorata, con frequenti deviazioni lessicali dalla norma ed errori veri e propri, sia grammaticali sia stilistici.²⁹ Si tratta di una degradazione linguistica che è specchio non tanto della scarsa alfabetizzazione di molti personaggi, quanto soprattutto dell'impossibilità di esprimere la profondità della loro disperazione e solitudine: la lingua si spezza, così come spezzati sono i destini delle donne e degli uomini di Petruševskaja.

Turovskaja sottolinea anche come, indipendentemente dalla sfera lessicale da cui la drammaturga attinge – dell'intelligenza, della campagna, della televisione, o del gergo degli anni Trenta –, l'effetto ottenuto non cambia: riesce a penetrare nella biografia dei personaggi, nella loro personalità e appartenenza sociale, esprimendo al contempo curiosità, amore e compassione per gli uomini.³⁰

Il tema della misericordia e della compassione, spesso ignorato dalla critica durante la Perestrojka, che in Petruševskaja vedeva soprattutto l'emblema di una modalità letteraria truce che si stava affermando in quegli anni con il nome di *černucha*, è centrale anche per Simmons, che paragona la drammaturga a Beckett, così come a Ionesco e Pinter, e afferma, citando Petruševskaja stessa:

²⁷ Si veda a questo proposito l'atto unico *Cinzano* (1973), in cui tre amici si incontrano perché uno di loro dovrebbe restituire a un altro del denaro ricevuto in prestito, ma quei soldi finiscono tutti nell'acquisto di alcune bottiglie di Cinzano. I tre amici bevono fino a perdere la vista; come nota Marija Gromova, sono «tre sonnambuli, autoisolatisi dalla realtà» (cfr. M.I. Gromova, *Russkaja sovremennaja drammaturgija*, Moskva, Flinta, 2006, https://www.universa-linternetlibrary.ru/book/65584/chitat_knigu.shtml (ultimo accesso: 12/10/2023).

²⁸ M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija* cit., p. 60.

²⁹ Riporto qui una manciata di esempi relativi a una delle piëce citate, *Tre ragazze vestite d'azzurro*: Valera, marito volgare e alcolizzato di una delle tre, fa errori fonetici – *põnjala* invece di *ponjalà* per il passato del verbo 'capire'; *navernòe* invece di *navèrnoe* per 'è probabile'. Anche il burocrate sovietico pronuncia alcune parole in modo scorretto: *jazyki* invece di *jazyki* per 'lingue'. Va notato che la traduzione italiana non tiene conto di queste particolarità caratterizzanti, normalizzando il modo di parlare dei personaggi.

³⁰ Cfr. M. Turovskaja, *Slova, slova* cit., p. 167.

Like Beckett, Petrushevskaya has a deep sympathy for humanity facing the ineffability of existence: “my stories ask: can one really live that way? And the sensitive reader will answer: no. His task then is to discover how to live differently... The task is to remain humane under all circumstances”.³¹

«Restare umani» significa sia provare a non giudicare le vite rappresentate, sia prendere coscienza di tutte le contraddizioni di quei destini e provare a non ripetere gli stessi schemi. A questo proposito, Lipoveckij e Beumers ricordano come la drammaturgia odierna, pur ricalcando le orme del teatro di Ljudmila Stefanovna quanto a «trasgressività linguistica e comportamentale»,³² sia invece manchevole proprio della vocazione alla misericordia che caratterizza la poetica della scrittrice.

Da questo punto di vista, è eloquente il finale di *Moskovskij chor* (Il coro di Mosca), opera del 1984 intrisa di implicita critica al potere: dopo quindici anni di deportazione, in epoca chruščëviana tornano a Mosca, a casa di Lika, sua sorella Neta con la figlia Ljuba. Leggendo *La bambina dell'hotel Metropole*, non è difficile ritrovare i prototipi di queste ultime due figure nella nonna e nella zia materne, che avevano ripudiato l'amatissima madre Valentina Nikolaevna Jakovleva quando questa era ripartita da Kujbyšev per Mosca in modo da concludere gli studi, affidando a loro la piccola Ljudmila.

A queste donne familiari Petruševskaja prova a offrire la possibilità di una riconciliazione proprio nello spazio angusto di pochissimi metri, mettendo in scena una polifonia profonda, tra confessioni a cuore aperto, litigi, intrighi, stramberie e ricordi legati al 1937, l'anno più terribile del terrore staliniano. Nel finale, dapprima Ljuba rimprovera la madre di essere voluta tornare a Mosca, poi la rassicura, dicendosi certa che vedranno un futuro migliore; una soluzione čechoviana che ricorda le parole di Sonia alla fine di *Zio Vanja*. Infine Lika implora il figlio Saša, marito di Era, presente e concorde, perché le prenda a vivere con sé e con la sua amante Raja. La richiesta apparentemente assurda rivela amara comicità ed è anche così che finalmente si forma una parvenza di ordine nel caos generale, suggellato da quel conclusivo «Abbracciatevi, a milioni!»,³³ mentre risuona la nona sinfonia di Beethoven e una delle componenti del coro di Mosca saluta con il pugno.

Solo di recente Petruševskaja ha ritrovato il manoscritto della pièce del 1984 *Dokazatel'stvo suščestvovanija Gospoda Boga* (*Prova dell'esistenza*

³¹ Cit. in K. Simmons, *Plays for cit.*, p. 18.

³² M. Lipoveckij, B. Bojmers [Beumers], *Performansy nasilija cit.*, p. 21.

³³ Cfr. L.S. Petruševskaja, *Moskovskij chor*, in Ead., *Bračnaja noč, ili 37 maja*, Moskva, 2020, pp. 117-182. La traduzione è mia (G.M.).

del Signor Dio),³⁴ basata su un fatto vero accaduto a un amico dissidente arrestato sotto Andropov e che rischiava di essere condannato a sette anni di colonia penale. Partendo da questo antefatto, Petruševskaja racconta le vicende paradossali, con tratti di leggero umorismo, di un gruppo di amici dissidenti che cercano, fallendo, di resistere in ogni modo alle perquisizioni e all'arresto. Nel finale, una luce illumina dall'alto il piccolo Antoška finito nella stazione di polizia, dopo l'arresto di tutti i suoi familiari.

Commentando epiloghi analoghi nella novellistica, la scrittrice paragona questi momenti alla luce di un lampione che, in forma retrospettiva, permette di rileggere le «parole-chiodi»³⁵ dell'intreccio.

IV. La «conclusione» leggera delle favole

L'adulta infine riconosciuta³⁶ e amata da un pubblico crescente di lettori, la scrittrice capace di uno stile tagliente e di trame spietate, dedica alle favole una parte importante della sua creatività: favole per bambini e per adulti. Nascono di notte, l'ora decisiva per Ljudmila Stefanovna, che la descrive così nella *povest'* *Vremja noč'* (*Il mio tempo è la notte*), attraverso la voce della protagonista Anna Andrianovna, una poeta che si definisce l'«omonima mistica» di Achmatova: «Adesso mi sono svegliata nel mezzo della notte, il mio tempo, la notte, l'appuntamento con le stelle e con Dio, il tempo della conversazione, trascrivo tutto».³⁷

Le favole sono nate ancora prima della novellistica per addormentare i tre figli (il primogenito Kirill Charat'jan è nato nel 1964) e poi i nipoti; e continuano a nascere come improvvisazioni addormentando i pronipoti al telefono o durante uno spettacolo, con la richiesta da parte di Petruševskaja di uno spunto da cui avviare la narrazione. Spesso imitano la lingua dei bambini, incomprensibile agli adulti – è il caso del ciclo delle «favole linguistiche» dal titolo intraducibile *Pus'ki bjatyje*, storielle basate su una lingua inventata da Petruševskaja, che gioca con radici antico-rus-

³⁴ La pièce è stata pubblicata nel 2020 in L.S. Petruševskaja, *Bračnaja noč'* cit., pp. 59-11.

³⁵ L.S. Petruševskaja, *Devjatyj tom* cit.

³⁶ Nel corso della carriera, Petruševskaja ha ricevuto numerosi premi, tra cui il Puškin del Fondo Toepfer (1991); il premio «Triumf» (2002); il Premio di stato (2002), al quale di recente ha rinunciato in seguito alla decisione del Cremlino di liquidare il Memorial; il Word Fantasy Award (2010); il premio «Boļšaja kniga» (2018) per «il contributo alla letteratura» e il premio «Zolotaja maska» (2020) per il suo apporto all'arte teatrale. Il 23 novembre 2022 l'Università per Stranieri di Siena le ha conferito la laurea honoris causa tanto per l'alta qualità delle sue opere quanto per la costante prospettiva civile.

³⁷ L.S. Petruševskaja, *Il mio tempo è la notte*, trad. it. di M. Crepax, Milano, 1993, p. 125.

se o straniere per creare attraverso suffissi nuove parole. L'intreccio, a quel punto, si decifra con l'intuizione e i bambini ridono.³⁸

Le favole per adulti trasformano, spesso attraverso la parodia, modelli fiabeschi tradizionali, mitologici e letterari, intrecciandoli con stereotipi e ossessioni della cultura di massa: nella favola *Novye priključenija Eleny prekrasnoj* (Le nuove avventure della bellissima Elena),³⁹ un mago decide di fabbricare uno specchietto incantato che renderà invisibile la Bellissima Elena, la cui apparizione rischia di essere fonte di guerre e sciagure – l'aggettivo «nuove», peraltro ricorrente nei titoli di altre opere della scrittrice, preannuncia l'evoluzione del personaggio di Elena di Troia, a cui Petruševskaja si ispira, attribuendole anche caratteristiche di Afrodite.

Lo specchietto assume qui una nuova funzione: non riflette la bellezza di Elena, bensì la confina nel mondo degli invisibili, causando inizialmente la sua sofferenza, ma anche la sua fortuna: dopo vari incontri con personaggi "terrestri", tra cui una prostituta aggressiva, riesce comunque a conquistare l'uomo che ama, liberandolo a sua volta dalla schiavitù del successo e del denaro. E, al contempo, è così assicurata la pace sulla terra.

In *Devuška nos* (La ragazza naso),⁴⁰ una ragazza di nome Nina si rivolge a un mago perché modifichi il suo grande naso, frutto del «danneggiamento»⁴¹ operato da uno stregone che si era voluto vendicare per non essere stato invitato al battesimo della neonata. Il naso nuovo e perfetto, tuttavia, impedisce a Nina di essere riconosciuta dall'uomo di cui si è innamorata su un treno. Solo quando il mago accetta di riprendersi indietro il piccolo naso, la ragazza corona il proprio sogno d'amore; in questo modo, Petruševskaja attribuisce all'antagonista anche qualità positive e la funzione del «danneggiamento» si fa più sfumata: lo stregone aiuta soprattutto a distinguere la sostanza dalle apparenze.

In una tra le favole più recenti, pubblicata per ora solo sulla personale pagina Facebook,⁴² due fratelli trascinano in un bosco un letto recuperato

³⁸ Di questo e di molte altre vicende legate alla propria carriera artistica, Petruševskaja racconta durante la trasmissione «Linija žizni», <https://www.youtube.com/watch?v=ykRJ7BKDxFk> (ultimo accesso: 12/10/2023). Tra le raccolte più celebri, degna di nota è anche *Dikie životnye skazki* (Fiabe selvagge e animalesche), che contiene decine di favole scritte tra il 1993 e il 1994.

³⁹ L.S. Petruševskaja, *Novye priključenija Eleny Prekrasnoj*, in Ead., *Volšebnye istorii. Novye priključenija Eleny Prekrasnoj*, Moskva, Izd. «Ė», 2018 pp. 5-31.

⁴⁰ Ivi, pp. 32-38. La traduzione della citazione da questa favola è mia (G.M.).

⁴¹ Mi riferisco alla terminologia utilizzata da V. Propp, *Morfologia della fiaba. Con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore [1966]*, a cura di G.L. Bravo, Torino, Einaudi, 2000, p. 37.

⁴² L'esperienza vivace e ricca di Petruševskaja sulla personale pagina Facebook (la seguono più di 30.000 persone) suggerisce l'inesauribile produttività delle esperienze vissute e indica le diverse configurazioni che esse assumono a seconda del genere testuale impiegato per parlarne, come un fluido che non smetta di essere se stesso ma assuma di volta in volta la forma del contenitore che lo raccoglie. Di questo ho scritto in *O neisčerpaemosti pamjati i talanta*

vicino a un bidone,⁴³ si incamminano verso il bosco, vanno oltre e finiscono in una grande stanza con tubi caldi. Lì incontrano il loro nuovo capo, dall'autorità umana e paradossale. I due fratelli non hanno niente, solo il letto. Iniziano a cantare, e cantando racimolano qualche spicciolo dai passanti che si fermano ad ascoltare; e così i due fratelli hanno i soldi per comprare pane e patate. Il loro capo li invita nel suo scantinato, e decidono di vivere insieme lì, in uno scantinato, con un letto e pane e patate condivisi. Questa favola, scrive Petruševskaja, si intitola *Una nuova vita*.

Tanto con le favole quanto con la scrittura autobiografica e il teatro, che qui ho affrontato solo parzialmente nella speranza di approfondimenti futuri, siamo dunque nel cuore di quell'intreccio doloroso e vitale di sofferenza e amore, di violenza e redenzione che i lettori di Petruševskaja hanno imparato a riconoscere e apprezzare nella sua opera, e che rilancia nel clima della postmodernità i tragici conflitti esistenziali di Dostoevskij e di Čechov. Non è tanto una cultura del sacrificio e della rinuncia, ma la fatica di districare il seme buono dell'amore in mezzo alla violenza della storia; una violenza dalla quale anche le relazioni personali, incluso il rapporto fra genitori e figli, non possono essere immuni. Parlare del trauma, personale e collettivo, vuol dire anche questo: dover fare i conti con la scrittura come trauma: un modo per elaborare il lutto, certo, ma anche un modo per non dimenticarlo, un modo di proteggere il suo diritto a restare vivo anche se non sarà mai possibile farne un'elaborazione completa. La vita e l'opera dunque non stanno in un rapporto di precedenza cronologica né in un rapporto di causa-effetto: perché la vita, quando è segnata da vicende e conflitti così profondi, può parlare solo al presente, ed è dunque vera nel presente della scrittura; e perché la scrittura, dando voce al vissuto, lo genera ancora, come esperienza e magari, a volte, come riparazione.

L.S. Petruševskoj. *Raznye stranicy v raznyh kontekstach* (L.S. Petrushevskaya's endless memory and talent. *Different pages in different contexts*), in «Učënye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta», 1 (40), 2022, pp. 78-82, <https://portal.novsu.ru/univer/press/eNotes1/i.1086055/?id=1864482> (ultimo accesso: 12/10/2023).

⁴³ La sensibilità per il motivo del riciclaggio, meritevole di ulteriori approfondimenti, è centrale in numerose favole di Petruševskaja, tra cui *Malen'kaja volšebnica* (*La piccola maga*) e *Dve sestry* (*Le due sorelle*) fino alla più recente *Mešok s lampočkami* (*Un sacchetto di lampadine*) e altre ancora.