

## La storia di quattro reduci: *Žažda* (Sete) di Andrej Gelasimov

Valentina Rossi

Università di Firenze (<[valentina.rossi@unifi.it](mailto:valentina.rossi@unifi.it)>)

### *Abstract*

Gelasimov's novel was analysed by Remizova (2003) as a "Study of a Trauma". Several themes of the *povest'* (childhood, invisibility of the traumatic event, social vs. individual mediated responses to trauma) are taken into account, based on the hypothesis that the keywords of the traumatic experience described in Gelasimov's "report" on the Chechen War are herein emphasized, revealing one of the main levels of meaning in the narration. Against this background Gelasimov's *povest'* *Zhahda* proves its present historical and literary value.

*Keywords:* Russian contemporary prose, Chechnya war, trauma, Gelasimov, *Zhahda*

### 1. *I ricordi di un giovane veterano*

Il militare era come la morte. Il soldato era come una fetta tagliata,  
e ricordarsi di lui, straziarsi l'animo, non aveva senso.

(L. Tolstoj, *Chadži-Murat*, 1904)

Il racconto lungo<sup>1</sup> "*Žažda*" (Sete) di Andrej Gelasimov (1966-), pubblicato nel 2002 sulla rivista *Oktjabr'*<sup>2</sup>, narra la storia di quattro giovani reduci, raccontata in prima persona da uno di loro, Konstantin. La guerra in Cecenia<sup>3</sup> viene presentata attraverso i flashback del narratore e appare strettamente legata ai ricordi dell'infanzia e del periodo precedente all'arruolamento. Il giovane reduce, tornato dalla guerra con il volto orrendamente sfigurato a causa di un'esplosione, beve vodka e si nasconde dal mondo: i suoi contatti con l'esterno si riducono alla frequentazione dell'appartamento della vicina di casa (quando questa lo chiama affinché egli "spaventi" il figlioletto che non vuole andare a dormire), e a occasionali lavori di ristrutturazione di appartamenti, che egli svolge in solitudine e dai quali ricava quanto gli è necessario per vivere e per comprare ingenti quantità di vodka.

Egli verrà però costretto a uscire di casa per intraprendere, insieme ad altri due ex commilitoni, la ricerca di un terzo amico e compagno di guerra, scomparso senza lasciare traccia. Gli spostamenti del giovane, i fatti reali della sua vita presente e passata, sono dati come *en passant*, in un alternarsi di scene di dialogo legate al presente e di ricordi di momenti del passato, rievocati anch'essi in una sorta di dialogo, attraverso cioè il ricordo delle voci degli adulti che hanno segnato la sua infanzia e adolescenza: la madre, il padre, il patrigno, e il preside della scuola, colui che gli ha fatto scoprire il suo talento per il disegno.

La ricerca dell'amico farà sì che, attraverso una serie di eventi occasionali, il giovane incontri il padre che non vedeva da dieci anni e riprenda a disegnare, mettendo sulla carta le immagini che popolano i suoi ricordi e i suoi incubi. Nel finale l'amico scomparso riappare, a suggerire i cambiamenti verificatisi nella vita di Konstantin e in quella degli altri due amici che, all'inizio del racconto, erano in lite per una questione di soldi. Il giovane può così tornare a casa, dove incontra di nuovo la giovane vicina e il suo figlioletto in un ritorno simmetrico della scena iniziale del racconto.

Accolto dalla critica in modo prevalentemente favorevole<sup>4</sup>, il racconto di Gelasimov, non essendo né la testimonianza di un'esperienza di guerra vissuta dall'autore, né una rielaborazione romanzesca di fatti realmente accaduti, si presenta come un'opera di fiction ispirata a un tema attuale. Questo elemento viene sottolineato già nella recensione elogiativa di A. Nemzer, che evidenzia come sia azzardato scrivere un racconto apparentemente così "banale", caratterizzato da un "lieto fine", da un intreccio fatto di soli "luoghi comuni" (l'alcolismo, l'orrore della guerra, la gelosia, il talento nascosto del giovane protagonista e il suo strano amore per i bambini), e da un linguaggio basato in grande misura sullo slang giovanile (Nemzer 2002, <[http://ruthenia.ru/nemzer/jurnaly06\\_11.html](http://ruthenia.ru/nemzer/jurnaly06_11.html)>, 09/12).

Sarà questo effettivamente il punto centrale della critica al racconto espressa in un articolo dallo scrittore e giornalista D. Bykov. Toccare il tema della guerra cecena, sostiene Bykov, rende inevitabile inserire nel racconto dei riferimenti ai lati neri, oscuri della vita contemporanea<sup>5</sup>. Il tema ceceno, sottolinea Bykov, richiederebbe una prosa "seria", caratterizzata da "originalità, scrittura d'autore, vividi dettagli, dialoghi vivaci, descrizioni laconiche e precise", il cui effetto dovrebbe essere quello di "turbare, stupire e scuotere" il lettore, e non semplicemente di "cullarlo" (Bykov 2003, 181).

Узнавание в прозе Геласимова происходит, но на уровне общеизвестных реалий, а не лично подсмотренных деталей. Если речь идет о Чечне — наличествует горящий БТР ... Если о бизнесе — старые друзья обязательно тут же ссорятся из-за бабок. Дети всегда трогательно сопят во сне. Геласимов вообще любит детей, и дети у него все хорошие, чувствительные. (Bykov 2003, 179-180)

L'agnizione nella prosa di Gelasimov ha luogo, ma essa si realizza sulla base di *realia* universalmente noti e non di dettagli individuati in modo personale: se si parla della Cecenia, è presente un VTT<sup>6</sup> incendiato, se si parla di business, immancabilmente due vecchi amici litigano per questioni di "grana". I bambini ronfano sempre in maniera commovente. Gelasimov ama in generale i bambini, e i suoi bambini sono tutti buoni, sensibili.

La critica di Bykov quindi si riferisce più in generale al modo in cui nella *povest'* vengono toccati in modo a suo parere generico e strumentale alcuni temi centrali della letteratura russa contemporanea, e in particolare quello dell'infanzia.

In un saggio dedicato alla presenza del *topos* dell'infanzia nella letteratura russa contemporanea, A. de La Fortelle, prendendo in esame la *povest'* di Gelasimov, sostiene invece l'ipotesi che la presenza di questo tema sia qui motivata da una narrazione che pone al centro il problema del rapporto tra il bambino e la realtà esterna. La studiosa svizzera mette in evidenza come in “Žažda” il punto di vista del bambino costituisca “una delle prospettive narrative importanti”, senza per questo essere posto come punto di vista privilegiato (ivi, 41)<sup>7</sup>.

De La Fortelle, sottolineando come dal racconto non emerga un'immagine idealizzata dell'infanzia, arriva alle seguenti conclusioni:

Геласимовское детство предстает как реальность, находящаяся под знаком страдания и одиночества, в которой четко задается изначальная запрограммированность человека на несчастье и скрываются предпосылки его трагической взрослой судьбы. (de La Fortelle 2008, 43)

L'infanzia in Gelasimov è presentata come una realtà segnata dalla sofferenza e dalla solitudine, nella quale viene chiaramente indicata l'originale predisposizione dell'essere umano all'infelicità e in cui si nascondono i presupposti di quello che sarà il tragico destino dell'uomo adulto.

Tale lettura differisce da quella proposta da M. Remizova (2003a), che sostiene invece la centralità del tema dell'adolescenza, quale momento di passaggio della vita e quale momento di svolta all'interno della storia narrata:

Герои прозы Геласимова ... обязательно ущербны по отношению к окружающей их среде. Примечательно, что Геласимов часто пишет о подростках, существах, переживающих болезненную метаморфозу — переход из состояния детства во взрослый, малопривлекательный мир. Мир детства, кстати, отнюдь не выглядит у него безоблачным краем. Задан он в высшей степени реалистично, просто этот мир подростку знаком и, следовательно, понятен, а тот — непонятен, следовательно, во всех смыслах нехорош. (Ivi, 175)

I personaggi della prosa di Gelasimov hanno immancabilmente qualche deficit rispetto all'ambiente che li circonda. È indicativo il fatto che Gelasimov scriva spesso sugli adolescenti, esseri che si trovano a vivere una dolorosa metamorfosi: il passaggio dalla condizione dell'infanzia al mondo poco comprensibile degli adulti. Il mondo dell'infanzia, tra l'altro, qui non appare affatto come un mondo senza nuvole. Il modo in cui esso viene reso è estremamente realistico, è semplicemente un mondo che all'adolescente è familiare, e quindi comprensibile, mentre l'altro è incomprensibile e quindi in ogni senso negativo.

Secondo de La Fortelle il problema centrale della prosa di Gelasimov sta nella constatazione di un'impossibilità di comunicare, dovuta alla crudeltà della vita contemporanea (*razobščennost' i žestokost' sovremennoj žizni*, de La Fortelle 2008, 48); al contrario, M. Remizova ravvisa nel superamento dell'“estraniamento” (*preodolenie otčuzdenija*) il problema fondamentale di “Žažda” (Remizova 2003a, 177).

Remizova, individuando come elemento centrale nel racconto proprio l'analisi del "dolore", quale emozione che nasce dal contatto col mondo esterno, sottolinea come nel caso dei personaggi di Gelasimov la presenza di questo motivo non vada mai ricondotta al contesto sociale, in quanto è nella sfera dei rapporti interpersonali che il dolore viene provocato e solo lì esso può essere lenito:

Поэтому здесь так важен момент установления контакта, прорыва кокона, грозящего обернуться добровольной тюрьмой ... Они словно прозревают в этот момент, обнаруживая, что способны и сами влиять на мир, пусть след этого воздействия постороннему взгляду может быть и незаметен. (*Ibidem*)

Per questo qui così importante è il momento in cui si stabilisce il contatto, in cui si crea una breccia nel bozzolo, che rischia di diventare una volontaria prigione ... È come se in quel momento [essi] acquistassero la vista, scoprendo di poter loro stessi esercitare un'influenza sul mondo, anche se la traccia di questa interazione potrà risultare impercettibile allo sguardo altrui.

Sarebbe questo il motivo per cui l'azione procede tramite i dialoghi ed è lì che si rivelano gli elementi più importanti della storia. Da tale scelta, secondo Remizova, deriva il peso semantico di cui si fa carico nel testo il discorso diretto, che l'autore riproduce mostrando un'esemplare padronanza del linguaggio colloquiale (ivi, 176).

Remizova ha inoltre definito quale oggetto specifico della prosa di Gelasimov lo studio di una "situazione di trauma", come quella che si viene a creare quando un individuo è abbastanza forte da affrontare la prova del contatto con l'esterno, ma non abbastanza da uscirne senza traumi. La nevrosi che ne deriva assumerebbe nei personaggi di Gelasimov la forma di una fuga, per cui ciascuno di essi, scontrandosi con la crudeltà della vita, tenderebbe a chiudersi nel proprio piccolo mondo, chiudendo ermeticamente ogni fessura.

Questa propensione all'isolamento in Gelasimov non sarebbe però presentata come effetto di una disillusione di tipo esistenziale, né tantomeno come espressione di un "manfredismo" byroniano:

Скорее, это следствие некоторого инфантилизма (что, кстати, делает автору честь — проблема существует реально, и он один из немногих, кто с ней работает), когда личность способна формулировать собственные этические нормы, но не способна противостоять ситуации, где эти нормы нарушаются. (Remizova 2003b, 175)

Questa è piuttosto la conseguenza di un certo infantilismo (cosa che, tra l'altro, fa onore all'autore: il problema esiste realmente, e lui è uno dei pochi che ci lavora su), quando un individuo è capace di formulare le proprie norme etiche, ma non è capace di fronteggiare una situazione in cui queste norme vengono infrante.

Dall'analisi di Remizova risulta evidente come le due linee narrative del racconto "Žažda", riferite, rispettivamente, all'incidente di guerra e al ricordo dell'infanzia, siano unite dall'essere entrambe lo studio di una situazione di trauma.

Significativa in tal senso appare anche una considerazione espressa da Gelasimov in occasione della traduzione in lingua inglese del racconto: “I wouldn’t say that my book is exactly about war ... all of us are ‘tortured soldiers’ to a certain extent — including those who never saw any battle or held any weapons in their hands” (<<http://www.omnivoracious.com/2011/11/aqa-with-andrei-gelasimov-author-of-thirst.html>>, 09/2012).

## 2. *Infanzia e adolescenza*

Misero è l’uomo ... Egli solo combatte: a che scopo?  
(M. Lermontov, *Valerik*, 1840)

La *povest’* è suddivisa in brevi capitoletti. La storia comincia *in medias res*, ed è la parola “vodka” ad aprire il racconto:

Вся водка в холодильник не поместилась. Сначала пробовал её ставить, потом укладывал одну на одну. Бутылки лежали внутри как прозрачные рыбы. Затаились и перестали позвякивать. Но штук десять всё ещё оставалось. Давно надо было сказать матери, чтобы забрала этот холодильник себе. Издевательство надо мной и над соседским мальчишкой. Каждый раз плачет за стенкой, когда этот урод ночью врывается на полную мощь. И водка моя никогда в него вся не входит. Маленький, блин. Засранец. Поэтому пришлось ставить её на шкаф. И на окно. И на пол. Поэтому пришлось ставить её на шкаф. И на окно. И на пол. В общем, всё как обычно. Одну положил в ванную комнату — в бак с грязным бельём. Подумал — пусть лежит там. На всякий случай. (Gelasimov 2007, 577)

La vodka, tutta quanta, nel frigo non c’è entrata. All’inizio ho provato a mettere le bottiglie in piedi, poi ho cominciato a metterle una sopra l’altra. Le bottiglie se ne stavano distese lì dentro, come dei pesci trasparenti. Si erano assestate e avevano smesso di tintinnare. Ma comunque ne erano rimaste fuori una decina. Avrei dovuto dirlo già da tempo, a mia madre, di portarsi via quel frigo. È una beffa, per me e per il ragazzino della vicina. Ogni volta si mette a piangere, dietro la parete, quando di notte quel mostro si accende a piena potenza. E non c’entra mai tutta, la mia vodka. È piccolo, cazzo. Stronzo. Per cui m’è toccato metterla sull’armadio. E sul davanzale. E sul pavimento. Tutto come le altre volte, insomma. Una l’ho messa nella stanza da bagno ...nella tinozza dei panni sporchi. Ho pensato ... lasciamola là. Per ogni evenienza.<sup>8</sup>

La correlazione immediata tra la “sete” del titolo e la “vodka” sembrerebbe rispondere a un’associazione di idee scontata, quasi un cliché. Eppure questa presentazione ci trasmette la centralità dell’immagine della vodka, che figura qui non come oggetto di consumo, bensì quale “soggetto”, non solo sintattico, delle azioni del giovane. Il pronome personale “io” è assente, mentre elemento onnipresente nel “paesaggio interiore” che ci viene descritto è la vodka, l’unica a meritare l’uso dell’aggettivo possessivo “mio”.

Solo nel dialogo con la vicina di casa emerge per la prima volta a livello verbale l’“io” del narratore e la serie di verbi al passato dell’incipit lascia spazio anche al tempo presente:

Тогда она говорит: “Ты извини, что я тебе всё время надоедаю. Просто он ... боится только тебя ... А меня совсем перестал слушать”. Я усмехнулся: “Понятно. Я бы на его месте ещё не так испугался. Сколько ему?”. “Пять. Четыре и десять месяцев”. Я говорю: “Я бы ещё не так испугался”. (Ivi, 578-579)

Allora lei dice: “Scusami se ti rompo in continuazione. È che lui ... ha paura solo di te ... A me non dà proprio più ascolto”. Io ho fatto un sorrisetto: “Si capisce. Io, al suo posto, mi sarei spaventato da morire. Quanto ha?”. “Cinque. Quattro anni e dieci mesi”. Le dico: “Io mi sarei spaventato da morire”.

Durante il dialogo è evidentemente successo qualcosa, giacché Kostja, rientrando nel proprio appartamento, manifesta la sua prima azione come soggetto consapevole: si guarda allo specchio.

Дома я подошёл к зеркалу и долго стоял напротив него. Смотрел на то, что из меня получилось. Если бы Серёга не ошибся тогда и не оставил меня догорать в БТРе последним. Но он думал, что со мной уже всё. Поэтому сначала вытаскивал других. Тех, кто ещё шевелился. (Ivi, 579)

A casa mi sono avvicinato allo specchio e ci sono rimasto di fronte a lungo. Guardavo quello che sono diventato. Se solo Serèga non si fosse sbagliato allora e non avesse lasciato me per ultimo a bruciare nel VTT. Ma lui pensava che per me fosse finita. Per questo aveva tirato fuori prima gli altri. Quelli che ancora si muovevano.

Il modo in cui qui viene presentato l'handicap fisico del personaggio è un procedimento che caratterizza tutta la prima parte del racconto: ogni riferimento a un'emozione, a uno stato d'animo, parte da una sollecitazione esterna, e l'emozione provocata non viene menzionata, non è sottolineata dal narratore. Anche il ricordo del trauma della guerra viene immediatamente collegato non al contesto bellico, bensì al rapporto con i compagni, da un lato, e a quello con la famiglia, dall'altro; l'esperienza traumatica viene dunque ricondotta non al contesto sociale, bensì alla sfera dei rapporti interpersonali.

Il ricordo della vita in famiglia appare costruito sull'interazione con due figure maschili (il padre e il patrigno), una situazione in cui sempre centrale risulta essere la figura della madre:

Мама говорила: “Только не надо морщить лицо Эдуард Михайлович нам помогает. Если бы не он, мы бы с тобой, знаешь, где могли оказаться? От твоего отца всё равно никакого толку” ... А я вспоминал как мы с ней и с отцом ходили загорать летом ... он загорал легко и красиво ... А мы с мамой прятались от солнца под гриб. Она говорила: “Костя, тебе досталась моя кожа. С такой кожей загорать нельзя. Слишком много веснушек. Дай, я намажу тебя кремом. А то у тебя сгорит всё лицо”. (Ivi, 579-580)

Mamma diceva: “E non c'è bisogno di fare quella faccia. Eduard Michajlovič ci sta aiutando. Se non era per lui, lo sai che fine potevamo fare, io e te? Tuo padre non è che abbia mai fatto niente” ... E io mi ricordavo come lei, mio padre ed io andavamo a prendere il sole, d'estate ... lui si abbronzava facilmente e bene ... Mentre la mamma ed io ci nascondevamo dal sole sotto l'ombrellone. Lei diceva: “Kostja, tu hai preso la pelle da me. Con una pelle così non si può prendere il sole. Troppe lentiggini. Dai, ti spalmo la crema. Se no ti si brucerà tutta la faccia”.

Nel ricordo di Kostja bambino la parola per designare la figura materna non è più, come all'inizio, “madre” (*mat*), bensì “mamma” (*mama*), il che collega questa reminiscenza alla precedente scena con il bambino della vicina, dove con questa parola Nikita, spaventato nel vedere il volto di Kostja, si era rivolto alla madre. Va notato che la traduzione italiana di Lanzi non rispetta questa alternanza, usando anche in questo brano il termine “madre”, mentre la traduzione inglese rende con *Mama*. Al contrario, colui che nel ricordo di Kostja è “il padre” (*otec*, contrapposto in russo al più familiare *papa*) in italiano viene reso con “papà” (Gelasimov 2011b, 10). La traduzione inglese invece rende correttamente tutte le occorrenze con *father* (Gelasimov 2011a, 5), consentendo al lettore di percepire nella voce del narratore un'eco del tono risentito della madre (“tuo padre”).

Se si presta attenzione all'autoritratto del narratore che qui si va delineando, l'immagine che ne emerge non appare univoca. Da un lato, vediamo un uomo col viso bruciato dal fuoco di una granata, solo in casa con la sua vodka e uno specchio dalla cui immagine riflessa è partito il ricordo di una madre che, nell'associarlo alla propria infelicità, trasmetteva al figlio la paura di esporsi alla luce e di confrontarsi con la figura paterna. Dall'altro, ascoltiamo una voce in cui l'occorrenza della parola *mama* segnala la presenza di un altro sguardo, che rivisita il ricordo e crea una distanza tra l'emozione provata all'epoca, che è il reale oggetto del racconto, e l'emozione attuale. In questo racconto, come giustamente osserva A. de La Fortelle, il limite normalmente imposto alla narrazione dalla scelta della prima persona viene infatti compensato dalla creazione di una sorta di “dimensione aggiuntiva” (*dopolnitel'noe izmerenie*), per cui il personaggio acquisisce la possibilità di rivelarsi attraverso le due immagini parallele dell'uomo adulto e del bambino. De La Fortelle sottolinea come l'intrecciarsi di presente e passato nel racconto serva a una ricerca di chiarezza da parte dell'io narrante. Il personaggio cerca nell'infanzia le risposte a domande che nel testo non vengono espresse, ma che si trovano alla base del tentativo di ricordare gli eventi del passato. La coscienza del giovane appare così costantemente in bilico sul limite che separa l'infanzia dall'età adulta, un limite che si rivela essere sfumato, non netto (de La Fortelle 2008, 43). Anche Remizova caratterizzava l'andamento narrativo di “Žažda” come un “percorso a ritroso” (*putešestvie vspjat*), un ritirarsi del personaggio dentro di sé (*uchod vnutr' sebja*) (Remizova 2003b, 176).

Nella percezione dell'adolescente Kostja il patrigno appare come una figura onnipotente, che non rispetta la sua privacy e fruga tra le sue cose: “Probabilmente nell'esercito gli insegnavano così” (“Их в армии, наверное, так научили”, Gelasimov 2007, 589). Ad essa si affianca quella di un padre assente:

А я злился на отца за то, что он меня так подставил. Неужели нельзя было разок навалить этому дяде Эдику там у себя в училище, чтобы он про маму забыл. Наверняка там были какие-нибудь нормальные другие курсанты. (Ivi, 589)

E io ce l'avevo a morte con mio padre, che mi aveva messo nei guai. Non poteva darglielo almeno una volta di santa ragione a quello zio Edik quando erano alla scuola militare, così da fargli dimenticare la mamma? Sicuramente lì ce n'erano di altri allievi normali.

Veniamo così a sapere che il padre e il patrigno sono entrambi militari di carriera. Un ambiente in cui appare normale controllare l'individuo e punirlo se non rispetta le regole del gruppo. La "normale" aggressività di questi comportamenti, nello stile scarno del racconto, è però associata implicitamente al sentimento di rabbia del giovane adolescente, che il narratore riproduce senza commentare: "Perché allora mia madre, ormai era chiaro, di me se ne infischia" ("Потому что матери тогда на меня уже явно было плевать", *ibidem*). Nel testo viene così reso il punto di vista del giovane di allora, e contemporaneamente, tramite la ricontestualizzazione del ricordo operata da Kostja, di quel punto di vista emerge la parzialità ("ormai era chiaro").

Su questo procedimento si sofferma anche de La Fortelle, definendolo un procedimento di "straniamento dall'interno" (*ostranenie iznutri*), che servirebbe all'autore per presentare un'immagine non idealizzata dell'adolescente:

С одной стороны, подросток яростно бунтует против всего происходящего вокруг него ... С другой стороны, взгляд героя геласимовского текста раскрывает себя одновременно как и взгляд существа, которое является плотью от плоти мира взрослых, которое сформировано этой реальностью и в чем-то тождественно ей. (de La Fortelle 2008, 47-49)

Da un lato, l'adolescente si rivolta con rabbia contro tutto ciò che gli accade intorno ... Dall'altro, lo sguardo del personaggio del testo di Gelasimov al tempo stesso si rivela essere anche lo sguardo di un essere che è fatto della stessa sostanza del mondo degli adulti, che è plasmato da quella realtà e in qualcosa è identico ad essa.

Tale interpretazione non tiene però conto, a mio parere, del fatto che oggetto primario di rappresentazione qui è appunto la voce dell'"io" narrante, che, come vedremo, cambia nel corso del racconto. Come osserva giustamente Phoebe Taplin: "*Thirst* ... relies on pitch-perfect renditions of scarred adults and bewildered children" (Taplin 2012, <<http://www.telegraph.co.uk/sponsored/russianow/culture/9334401/book-review-thirst-andrei-gelasimov.html#>>, 09/2012). Si rischia di collocare quello che è un momento di passaggio per il narratore, quindi un movimento all'interno dell'intreccio, sullo sfondo di una verità conclusiva riguardo al personaggio e addirittura alla storia nel suo insieme.

Il racconto di Gelasimov appare costruito in modo tale da indurre a letture parziali, qualora si scelga di estrapolare dal loro contesto singoli frammenti, a maggior ragione se i brani scelti presentano elementi lessicali che nel testo ricorrono arricchendosi di diverse connotazioni e che appaiono quindi esplicitamente evidenziati. Data la marcata presenza nel testo di un lessico che analizza specificamente la situazione traumatica, l'estrapolazione di singoli brani senza una preventiva analisi di tutte le occorrenze dei termini chiave porta a interpretare come rimandi a una "realtà esterna" quelle che sono invece proiezioni dello stato interiore del narratore in un dato momento della storia. Se si prova invece a ricostruire quel "movimento del testo dietro al lessico" di



cui parlava l'autore, emerge un disegno di rimandi intratestuali che conferma l'esistenza di una strategia di scelte lessicali.

Gelasimov ha infatti sottolineato come la sua prosa vada preferibilmente analizzata a partire da un'attenta analisi del testo:

Только один раз это сделала Мария Ремизова. Там было здорово угадано. Понимаете, я часто движение мысли делаю на сломе фразы, движение текста иногда происходит за лексикой или за синтаксисом. (Barmetova 2003, 113)

Solo una volta lo ha fatto Marija Remizova. Lì molto era stato indovinato. Sa, io spesso creo il movimento del pensiero dove la frase si spezza, il movimento del testo a volte procede dietro al lessico o dietro alla sintassi.

### 3. Uno “studio” del trauma

Particolarmente differenziato appare il lessico utilizzato per distinguere nelle loro diverse sfumature le emozioni legate alla paura e al dolore. Pur essendo presente nella *povest'* fin dall'inizio, esso nella prima parte del racconto è connesso alla rievocazione di eventi traumatici che Kostja riconduce a cause esterne (la gelosia della madre lo allontana dal padre, l'aggressività del patrigno lo spinge ad arruolarsi). Così il verbo *ispugat'sja* (“spaventarsi”) serve a Kostja per ricondurre l'emozione che il bambino della vicina prova alla sua vista a una reazione provocata dal suo aspetto esteriore: nella *povest'* “lo spavento” ricorre sempre in riferimento alla reazione che Kostja e altri immaginano potrebbe suscitare il suo volto, quindi a una manifestazione istintiva ma condizionata, comune, di fronte a un handicap fisico. Non a caso la vicina ribatte riconoscendo nell'emozione provata dal bambino la “paura” (*bojat'sja*, “aver paura”) di chi si trova di fronte a una figura autorevole, sostitutiva, in questo caso, della figura paterna.

L'aggettivo “terribile” (*strašnyj*) è l'unico elemento che ricorre in tutto il testo, segnandone l'inizio e la fine. Comincia caratterizzando il motivo del denaro, e indirettamente anche i rapporti tra Kostja e gli altri due giovani veterani.

Потому что я так и не знал — кто из них кого кинул ... я говорил, что знаю ... Хотя правды так и не знал. И в общем не хотел её знать — этой правды. Кому она на хрен была нужна? ... Просто им повезло. Серёга вытащил их чуть раньше ... Может, оттого что им повезло, они потом и решили кинуть друг друга. Не знаю. Деньги страшная вещь ... Но бабки есть бабки, и бабки их развели. (Gelasimov 2007, 582).

Perché io non lo sapevo mica ... chi di loro aveva fregato chi ... dicevo di saperlo ... Anche se la verità non la sapevo. E neanche volevo saperla, quella verità. A chi cazzo serviva? ... Avevano solo avuto fortuna. Sergej li aveva tirati fuori un po' prima ... Forse proprio perché avevano avuto fortuna poi avevano deciso di fregarsi a vicenda. Non lo so. Il denaro è una cosa terribile ... Ma la grana è la grana, ed è stata la grana a separarli.

La vodka e il denaro accomunano il presente dei tre ragazzi ed entrambi gli elementi sottolineano la menzogna che sta alla base della loro vita. Ciò che

pareva rappresentare un segno di ritorno alla normalità (il business avviato dai due amici), risulta avere un potere alienante simile a quello della vodka.

Per designare il denaro Kostja usa due termini differenti. Inizialmente compare il termine “*babki*” (la grana), appartenente a quella consistente parte del lessico giovanile russo che era confluita nel gergo militare durante la guerra in Afghanistan (Bojko, Borisov 2000, <<http://koapp.narod.ru/information/diction/book9.htm>>, 09/2012). In connessione con l’aggettivo “terribile” però il narratore utilizza il termine stilisticamente neutro “denaro” (*den’gi strašnaja vešč’*)<sup>9</sup>. La “grana” sembrerebbe essere qui un’eco della voce di Genka: il termine ritorna infatti poco più avanti come parte del lessico dell’amico, il quale, per darsi arie da soldato esperto, utilizza uno slang giovanile “adattato” al contesto bellico. Da lui Kostja aveva imparato come si parla “durante la guerra” (*na vojne*):

Так Генка на войне говорил. Я у него этому слову научился. “Зафигачим сейчас черножопых, пацаны”. (Gelasi-mov 2007, 590)

Così diceva Genka durante la guerra. Era da lui che avevo imparato questa parola. “Li fottiamo adesso i culi neri<sup>10</sup>, ragazzi”.

Si può immaginare allora che anche “la fortuna” che il narratore associa ripetutamente alla storia dei suoi due amici sia un termine che Kostja ha mutuato dall’amico: spesso Genka, riferendosi al fatto che lui e Paša in guerra si erano trovati subito insieme, diceva che loro “avevano avuto fortuna” (“Генка говорил — повезло”, *ivi*, 593)<sup>11</sup>.

La compresenza nello stesso contesto di due termini per indicare il denaro sembra segnalare l’esistenza di un “racconto nel racconto”: traspare qui come la ricerca di un’intonazione nuova, di un lessico proprio, adatto ad esprimere in termini esatti il ricordo. Nella prima parte della *povesť* questa nuova intonazione, ancora fragile, si affianca a quella predominante: Kostja rimpiange il passato in cui i due amici erano uniti e in cui egli, come tutti, aveva un volto, e manifesta disinteresse verso il presente, dicendo di sì ad entrambi gli amici. Dall’altro, però, la voce narrante comincia a registrare, come a lato, il ricorrere di questo sentimento di disinteresse verso l’esterno come un atteggiamento maturato già nel passato, fino ad arrivare al ricordo del giorno dell’incendio, quando Kostja, acconsentendo alle insistenze di Genka, cede il proprio posto all’interno dell’autoblindo:

“Не сыте. Всё будет нормально. Дай-ка, я вот сюда сяду. Давай, давай, жопу подвинь”. И сел на моё место. Но мне было всё равно. Никто ведь не знал, что граната прожжёт броню как раз там, куда он меня подвинул. (*Ivi*, 590)

“Non fatevela sotto. Andrà tutto liscio. Dai, fammi sedere qui. Su, su, sposta il culo”. E si era seduto al mio posto. Ma per me non faceva differenza. Nessuno del resto poteva sapere che la granata avrebbe bucato la corazzina proprio lì dove lui mi aveva fatto spostare.

Così al livello dell’espressione verbale si introduce ciò che avverrà al livello della storia: lo spazio concesso alle parole altrui nel linguaggio del giovane cor-

risponde all’abbandono del proprio posto nell’autoblindo. L’assenza dell’“io” come soggetto esplicito segnalata dalla sintassi all’inizio del racconto si rivela essere una sorta di fotografia del personaggio. La storia personale del giovane sembra nella sostanza corrispondere a quella modalità narrativa: Kostja, nel presente come nel passato, viene descritto dal narratore come un uomo che non parla, e si limita ad assecondare i discorsi degli altri: con il patrigno egli guardava e taceva, con la madre ascoltava e “per aiutarla” non parlava (si veda Taplin 2012, <<http://www.telegraph.co.uk/sponsored/russianow/culture/9334401/book-review-thirst-andreigelasimov.html#>>, 09/2012: “One of the challenges that Gelasimov sets himself is to describe the world in the credible words of a character for whom words do not come easily”).

Con l’inizio dell’intreccio (la ricerca dell’amico scomparso, la frequentazione quotidiana dei due amici, l’incontro con il padre) quest’atteggiamento di disinteresse per la prima volta diventa oggetto esplicito di riflessione da parte del narratore. Per questo i pensieri nuovi che cominciano a prendere forma nella sua testa appaiono al giovane “strani” e assumono la forma di una domanda:

Я смотрел на своего отца ... я смотрел на всё это, и в голове у меня появлялись странные мысли. Вернее, не мысли, а одна мысль. Даже не мысль, а простой вопрос. Почему? Я смотрел на них и думал — почему со мной получается так? (Gelasimov 2007, 611)

Io guardavo mio padre ... guardavo tutto questo, e nella mia testa sono comparsi dei pensieri strani. O meglio, non dei pensieri, ma un pensiero. Anzi non un pensiero, ma una semplice domanda. Perché? Li guardavo e pensavo: Perché a me succede così?

Oggetto d’indagine diventano tutti quei momenti del passato che erano stati dati come le immagini frammentate di un caleidoscopio, ricondotti qui per la prima volta dal narratore alla categoria dell’“io”.

La volontà di trovare una risposta è segnalata dall’uso consapevole del verbo “*chotet*” (volere), che si oppone alle forme solo negative presenti all’inizio del racconto: il narratore accetta la possibilità che gli eventi passati siano dipesi anche da una sua mancanza di volontà. L’occorrenza dell’aggettivo “*strannyj*” è significativa, in quanto esso era comparso prima a caratterizzare il comportamento non convenzionale del preside. Anche qui l’aggettivo serve a denotare il comportamento di chi, sebbene a uno sguardo esterno ciò possa apparire “strano”, cerca di tener fede a un proprio codice di comportamento. A chi, insomma, avendo “formulato le proprie norme etiche”, sta ora cercando di “fronteggiare una situazione in cui tali norme vengono infrante” (v. *supra*, Remizova 2003b, 175). Anche la parola “*čelovek*” (persona, essere umano) nel racconto accomuna solo questi due personaggi.

La mancata corrispondenza tra l’aspetto esteriore e quella realtà interna che induce all’azione le persone fa sì che Kostja per la prima volta manifesti una reazione di fronte al conflitto in atto fra i due amici. Essa è generata appunto

dal tentativo dei due di nascondere, quali tracce visibili del loro conflitto, i lividi che essi si sono vicendevolmente procurati:

Очки надели ... чтобы никто не увидел — что у вас на лице ... А мне какие очки, блин, надеть? ... На хрена вам эти очки? Вас что, ваши дети боятся? Если бы вы знали — как достали вы меня — со своими бабками, со своим молчанием, со своими рожами ... Вам-то что за очками прятать? (Ivi, 612-613)

Gli occhiali vi siete messi ... perché nessuno vedesse quello che avete in faccia ... E io che cazzo di occhiali dovrei mettere? ... A che cavolo vi servono quegli occhiali? Che i vostri bambini hanno paura di voi? ... Se voi sapeste quanto m'avete rotto i coglioni ... con la vostra grana, con il vostro silenzio, con i vostri musi ... Cosa c'avete da nascondere dietro gli occhiali, eh?

Il ricordo personale che segue subito dopo è per la prima volta generato dall'osservazione di un evento esterno. La domanda di Kostja nasce dal tentativo di comprendere il comportamento dei due amici, che egli riconduce a un atteggiamento infantile. La ricerca di un senso che accomuni passato e presente determina una svolta sul piano della narrazione. La registrazione automatica dei ricordi, legati da una catena associativa di carattere ossessivo, si interrompe. La necessità di "sapere di più" su di sé diventa più forte delle memorie registrate da un "io" col quale egli non si identifica più: si rompe l'involucro difensivo, e Kostja comincia ad affrontare non solo le immagini del passato, ma anche ciò che ha davanti nel presente.

В детстве часто дерёшься с друзьями. Сцепишься с кем-нибудь в подъезде и стучаешь его головой об ступеньки ... Не потому что ты его ненавидишь, а потому что он всегда рядом. Просто так получается. Что, вообще, остаётся от детства? Сны ... Запахи? Или тот ужас в детском саду, когда все уснули, а ты просидел на своей раскладушке весь "тихий час", потому что вдруг понял, что когда-нибудь ты умрёшь? Насовсем ... И потом тебя вырвало во время полдника ... А воспитательница сказала — возьми тряпку и сам убирай, никто не будет за тобой тут вылизывать ... И тебя вырвало ещё раз ... Но ты всё убрал. (Ivi, 613-614)

Durante l'infanzia spesso fai a botte con gli amici. Ti scontri con uno dentro il portone e gli sbatti la testa contro i gradini ... Non perché lo odi, ma perché lui è sempre a portata di mano. Succede così semplicemente. Cosa rimane in genere dell'infanzia? I sogni ... Gli odori? Oppure quell'orrore all'asilo, quando tutti si erano addormentati, mentre tu sei rimasto seduto sulla tua brandina per tutta l'"ora del silenzio", perché all'improvviso hai capito che un giorno saresti morto? Per sempre ... E dopo hai vomitato all'ora della merenda ... La maestra però ha detto: prendi uno straccio e ripulisci tu, non c'è nessuno che pulirà per te qui ... E tu hai vomitato di nuovo ... Ma hai ripulito tutto.

L'"orrore" (*užas*) nella *povest'* compare solo due volte e sempre in forma di sostantivo. Nella letteratura di guerra la scoperta dell'orrore è spesso legata all'esperienza diretta sul fronte. Qui l'emozione è legata alla scoperta della solitudine ("tutti si erano addormentati"). "Ciò che resta in genere dell'infanzia" non sarà forse il ricordo di quell'attimo di dolorosa consapevolezza della propria mortalità, subito cancellato nella sua traccia visibile e poi rimosso

dalla memoria? Non sarà allora la rimozione concordata di quell’“orrore” a spingere gli uomini a combattere chi gli è vicino? Qui pesa la parola “*vobščě*” (in genere): a Kostja interessa ciò che resta a tutti, l’esperienza comune. Nel racconto la voce narrante, che veniva data come non autentica nel parlare di sé, acquista invece un’intonazione singolare nel momento in cui comincia a raccontare una storia che non è solo la sua. Le due linee narrative, quella riferita al presente e quella legata al ricordo, nella seconda parte del racconto si sviluppano parallelamente e nel ricordo comincia a prevalere la narrazione al tempo presente: vengono ad accordarsi cioè le due voci, quella del bambino e quella dell’adulto (si veda, sul coincidere di piano dell’“enunciazione” e piano dell’“enunciato”, de La Fortelle 2008, 40-41).

La menzione dell’“orrore” segnala anche il primo cambiamento nel modo di presentare le emozioni. La quasi totale assenza di emozioni registrata all’inizio – “io ricordavo” (*ja vspominal*), “lui mi aveva rotto i coglioni” (*on menja dostal*), “per me era lo stesso” (*mne bylo vsě ravno*) – era legata al non sapere e al non voler sapere; così anche le emozioni altrui erano designate in termini generici. Si verifica qui il passaggio da un racconto in cui la situazione del trauma era vissuta come parte di una storia individuale, a una nuova rivisitazione della propria esperienza quale episodio di una storia comune. Nella parte centrale del racconto infatti tutte le situazioni traumatiche (la perdita della memoria, la paura, il terrore, e, per la prima volta, il dolore) vengono rievocate come se l’“io” narrante, in una sorta di nuova fanciullezza, per la prima volta si confrontasse con le emozioni provate e cercasse le parole giuste per trasmettere quell’esperienza.

All’interno di questo lessico appare prevalente il riferimento all’esperienza del “dolore” (*bol*). Il termine ricorre in modo consistente in questa parte centrale, tanto da lasciar supporre che i termini “*volejbol*” (pallavolo) e “*futbol*” (calcio) siano così presenti in questa parte del racconto anche grazie alla loro assonanza con “*bol*”. Il motivo del dolore, del resto, era stato già introdotto in forma indiretta nella prima parte della *povešt*, quando Kostja aveva disegnato il ritratto del preside ubriaco: un disegno che avrebbe avuto come conseguenza la partenza di quest’ultimo e la decisione di Kostja di arruolarsi. A chi gli chiedeva notizie del preside Kostja aveva detto che egli “era malato”, ma questi aveva controbattuto: “bisognava dirgli la verità” (“Надо было сказать ему правду”, Gelasimov 2007, 597). In russo il verbo “*bolet*” (star male, soffrire) e il sostantivo “*bol*” hanno la stessa radice: Kostja aveva nascosto il “dolore” del maestro dietro la “malattia”. A conferma di questa lettura, il verbo omonimo “*bolet*” (dolere, far male) ritorna poco più avanti nel testo (“la testa mi faceva molto male”, “голова сильно болела”, *ivi*, 601), dopo che Kostja, rievocando il momento dell’incendio nell’autoblindo, aveva provato la sensazione che la testa gli esplodesse con la stessa forza con cui era esplosa la granata, nel comprendere quale fosse il nesso tra le sue scelte e i “tragici” eventi del suo passato. Si tratta di un procedimento che Gelasimov utilizza per costruire l’intreccio, come già aveva rilevato M. Skaf (2009, 182):

Геласимов ведет тонкую пространственно-временную игру ... Через воспоминания героев становится ясна суть происходящего с ними в настоящем времени.

Gelasimov porta avanti un sottile gioco spazio-temporale ... Attraverso i ricordi dei personaggi diventa chiara la sostanza di quello che sta accadendo loro nel presente.

Nella parte centrale del racconto è il motivo del dolore a fare da filo conduttore, a unire il ricordo di un momento dell'infanzia (le partite con il padre e l'attacco di appendicite) al ricordo del trauma subito in guerra<sup>12</sup>. Esso serve qui a contrapporre, da un lato, la percezione della natura invisibile, perché interiorizzata, dell'evento traumatico e, dall'altro, il tentativo di rimuoverne il ricordo, riconducendolo a un agente esterno, visibile e dunque eliminabile. È il dolore non accettato (l'operazione di appendicite che rimuove la parte dolente, gli antidolorifici somministrati per eliminare il dolore causato dalle ferite) che ritorna in forma di "terrore", sensazione che Kostja arriva a provare durante la degenza in ospedale, giacché il ricordo dell'incendio, che egli ha cancellato dalla memoria, ritorna come un sogno durante il sonno indotto dai farmaci.

La semantica della paura è dunque usata nel testo come una forma di linguaggio, utile per riferirsi a qualcosa che, pur non essendo visibile, è però rappresentabile in forma mediata, attraverso gli effetti che produce. Alla nomenclatura medica dei sintomi fisici si cerca di far corrispondere un lessico clinico dei sintomi interni. Per questo il ricordo dell'incidente di guerra, di un episodio realmente accaduto, viene dato come momento di un sogno, con un linguaggio fortemente connotato:

Но самым страшным в госпитале были сны. Потому что первое время ... я не помнил, что с нами произошло. Как отрезало ... Больно было, поэтому просто ждал медсестру ... И её голос "ты знаешь, как ему больно? Пусть немного поспит" ... Потом я начал видеть сны и стал бояться её приходов. Потому что я вспомнил. Я всё увидел во сне ... У Серёги на лице ужас ... Вот так я вспомнил. Поэтому теперь я боялся спать. Мне было страшно, когда она приходила со своим уколом. (Gelasimov 2007, 626-627)

Ma la cosa più terribile ... erano i sogni ... Perché in un primo tempo ... io non ricordavo cosa ci era successo. Come se fosse stato troncato di netto ... Sentivo dolore, per cui semplicemente aspettavo l'infermiera ... E la sua voce "Ma tu lo sai quanto dolore sente? Lasciamo che dorma un po'" ... Poi ho cominciato a fare dei sogni e ho iniziato ad aver paura del suo arrivo. Perché avevo ricordato. Avevo visto tutto in sogno ... L'orrore sul volto di Serëga<sup>13</sup> ... Ecco come ho ricordato. Per questo adesso avevo paura di dormire. Ero terrorizzato, quando lei arrivava con la sua siringa.

L'"orrore" metafisico dell'asilo è diventato l'orrore fisico che Kostja riconosce sul volto di Sergej. Attraverso il ricordo di una storia individuale il motivo della "lotta con gli amici", che aveva introdotto questo lungo flash back, viene messo in relazione con l'esperienza della guerra. Tramite questa analogia anche la guerra risulta far parte di un discorso sulla presenza di forze che, pur non agendo a livello visibile, risultano reali in quanto producono effetti terrificanti..

Dal ricordo dei sogni dell'ospedale si ritorna al ricordo del momento precedente all'operazione di appendicectomia: il legame tra le due scene è

dato, per opposizione, dal ritorno alla “normalità”, dove il dolore, inteso solo come sintomo di malattia, è oggetto di trattamento e di controllo. Le due situazioni risultano contrapposte attraverso l’occorrenza di un medesimo lessico. Nelle parole del dottore, legate a una visione pragmatica della sofferenza, il sonno è garanzia di guarigione e il dolore non è niente di terribile, può essere messo a posto:

“Животик болит? ... Ничего страшного ... Сейчас усыпим тебя, а когда проснёшься — всё уже будет в порядке”. (Gelasimov 2007, 628)

“Ti fa male il pancino? ... Niente di terribile ... Ora ti faremo addormentare, e quando ti sveglierai ... sarà già tutto a posto”.

Nelle parole dell’infermiera l’idea dell’“intervento” quale cura risolutiva del male viene esplicitamente presentata come metafora della guerra:

“Ну что, теперь будешь плакать? ... Ты же у нас будущий солдат. Солдаты не плачут ... солдатам, знаешь, как иногда бывает больно. И они не плачут. Они должны терпеть. Ты будешь терпеть, когда пойдёшь на войну?”. Я киваю головой, но слёзы вытереть не удаётся. Она пристегнула уже обе руки. (Ivi, 629)

“E adesso che fai, ti metti a piangere? ... Tu sei il nostro futuro soldato. I soldati non piangono ... tu lo sai, i soldati a volte quanto dolore provano. E non piangono. Loro devono sopportare. Tu sopporterai quando andrai in guerra?”. Io faccio di sì con la testa, ma ad asciugarmi le lacrime non ce la faccio. Lei mi aveva già legato tutte e due le mani.

A una medesima retorica aveva fatto ricorso il padre di Kostja di fronte al dolore del bambino: “L’appendicite non è affatto un’operazione complicata”, aveva detto, cercando di non vedere la gelosia che si nascondeva dietro il malessere fisico del bambino (ivi, 624). La retorica della guerra era del resto il mestiere che il padre aveva scelto per sé: distaccato presso un ufficio di Mosca, si occupava di “educazione patriottica” (ivi, 606). Di fronte allo scetticismo mostrato dal giovane Genka, egli aveva insistito sul fatto che era necessario “accrescere il prestigio dell’esercito” (*ibidem*). Parole queste di un uomo che non aveva mai combattuto, neanche in Afghanistan (“non ce n’era stata occasione”, *ibidem*), e che aveva ciononostante raggiunto il grado di tenente colonnello. Per questo nella scena risolutiva con il padre, che segue poco dopo, le parole con cui il giovane manifesta per la prima volta il suo disaccordo rimandano all’esperienza reale, da lui vissuta, della guerra:

Твоего сына убили в Грозном, когда сгорел наш БТР. Я — другой человек. Тот пацан, который боялся тебя, остался в том БТРе. (Ivi, 636)

Tuo figlio l’hanno ucciso a Groznyj, quando è bruciato il nostro VTT. Io sono una persona diversa. Quel ragazzo, che aveva paura di te, è rimasto in quel VTT.

L’accenno alla morte e alla “rinascita” come altra persona rimanda all’immagine della morte come passaggio all’età adulta, secondo il modello del racconto di iniziazione. Subito prima della scena col padre, la fine del lungo flash

back e il ritorno al presente e alle peripezie con i due amici venivano introdotti da questa frase: “Adesso invece sono grande. E anche Genka. Siamo cresciuti e facciamo il giro delle stazioni: cerchiamo Serëga” (“А теперь большой. Генка тоже. Выросли и ездим по вокзалам — ищем Серëгу”, ivi, 632).

#### 4. *Le guerre invisibili*

Col piombo nel petto giacevo immoto io ...  
(M. Lermontov, *Sogno*, 1841)

Nella seconda parte di “Žažda” ritornano le immagini della guerra, che non vengono più evocate come ricordi di un trauma individuale, bensì sono proposte nella forma mediata dei disegni di Kostja:

<p>“А это чего?”. “Это ‘духи’ стреляют с крыши”. “Где они? Тут у тебя одни окна”. “А вот огоньки. Видишь? Каждый огонёк — выстрел”. (Ivi, 637-863)</p>	<p>“E questo cos’è?”. “Questi sono ‘i fantasmi’ che sparano dai tetti”. “Dove sono? Qui ci sono solo finestre”. “Ecco le fiammate. Vedi? Ogni fiammata è uno sparo”.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Il termine “*duchi*” rimanda anch’esso, come “*babki*”, al “lessico afghano”, come appellativo per indicare il nemico. La parola, che deriva da una forma abbreviata del vocabolo persiano “*dushman*” (nemico), nel gergo militare era usata per indicare i *Mujaheddin* (i combattenti di Dio). Per i soldati russi in Afghanistan essa era arrivata però a coincidere, nel significato d’uso oltre che nella forma, con il plurale del sostantivo russo “*duch*” (spirito), in quanto rendeva bene la sensazione angosciante di combattere contro un nemico “invisibile ma sempre presente”, un “fantasma” che rimaneva nascosto di giorno e attaccava soprattutto di notte (si veda Peloso 2011, 81). Nel testo del racconto le due guerre sembrano essere dunque accomunate dal fatto che il nemico in esse appare “invisibile”, e quindi imbattibile.

Questo elemento viene evidenziato anche da L. Poutsileva, che, analizzando l’immagine del nemico proposta dai media nella storia russa recente, sottolinea come proprio all’epoca della guerra in Afghanistan (1979-1989) abbia cominciato a incrinarsi quell’immagine stabile, definita, del nemico, che era stata costruita dai media sovietici nell’epoca precedente e che era fondata su un’opposizione dicotomica (noi e loro). La visibilità del nemico serve a identificare, per opposizione, anche “i nostri”: “quanto più il nemico è visibile, identificabile, tanto più è facile contrapporgli un’identità antitetica: *i nostri, noi*” (Poutsileva 2008, 361). Su questa opposizione era fondata quell’immagine di “un nemico comune”, “identificato tramite la categoria archetipa dell’“oltre frontiera” (*ibidem*), che aveva caratterizzato il periodo della guerra fredda. L’immagine del nemico proposta dai media durante la guerra afghana aveva invece “creato una situazione di evidente smarrimento”



(*ibidem*): “I motivi della guerra trasmessi dai media venivano percepiti come poco chiari: compiere il ‘dovere internazionale’, sostenere ‘il popolo afgano’, cui si deve essere fraternamente legati. Il patriottismo ufficiale e mediatico non ha avuto successo” (*ibidem*)<sup>14</sup>. Con la guerra cecena poi la precedente immagine del nemico si era “ribaltata”: “all’improvviso ‘uno dei nostri’, un ‘ex amico’, è diventato nemico” (*ibidem*)<sup>15</sup>.

I due elementi che Poutsileva segnala quali punti critici rispetto alla concezione tradizionale del “nemico” (la difficoltà nell’identificare i “nostri” di fronte a un nemico che non si fa individuare, e l’impossibilità di riconoscere in un “ex amico” il nuovo volto del nemico) nella *povest’* vengono evidenziati attraverso la semantizzazione del motivo dell’“invisibilità”, della qualità fantasmatica del nemico.

Tale motivo, del resto, si presta ad essere portatore di più significati. Nel racconto esso era già presente tramite il riferimento alla “paura” come a un’emozione che produce “fantasmi”. Il piccolo Nikitka aveva fissato Konstantin “come se avesse visto un fantasma” (*prividenie*, Gelasimov 2007, 578), e la stessa reazione aveva manifestato il giovane Sergej fissando il commilitone Genka che lo incitava a uscire dall’autoblindo in piena zona nemica (ivi, 598)<sup>16</sup>. Si tratta di quell’incapacità di reazione che sperimenta chi ha subito un trauma, connessa all’impossibilità di riconoscere in modo immediato l’agente dell’evento traumatico. Gli studi sul trauma infatti, come ricorda C. Decker, definiscono quale origine del trauma “an external event overwhelming the subject and returning in belated form through flashes of memory”, un evento cioè che la nostra memoria ha difficoltà a tradurre in immagini visibili, identificabili (Decker 2012, 93).

Per questo nel suo saggio lo studioso tedesco propone di analizzare, utilizzando congiuntamente gli strumenti di analisi elaborati dalla teoria del trauma e dalla teoria sui media, quelle narrazioni della guerra che comprendano al loro interno “a ‘meditation’ on the invisible”, che abbiano cioè come argomento implicito anche una riflessione sull’impossibilità di rappresentare in forma diretta la causa esterna che produce l’evento traumatico. Decker sottolinea come

...in dealing with war, the “meditation” on the invisible can be seen as an attempt to address the impact of traumatic experience which in itself cannot be represented ... Mixed media often signal a lack of the visible and knowable, yet by creating hybrid forms of signification, they can also be understood as highly reflexive and creative responses to this feeling of lack. (Decker 2012, 93)

Decker sostiene dunque l’ipotesi che nella raffigurazione artistica dell’evento traumatico sia implicita una forma di riflessione sull’“invisibile”, che si pone come tentativo di trasmettere non l’esperienza traumatica in quanto tale, bensì l’impatto che essa ha a livello emotivo.

Il racconto di Gelasimov rientra senza dubbio nella categoria dei *mixed media*, per il modo in cui la voce narrante porta avanti la storia appoggiandosi, soprattutto verso la fine del racconto, a una descrizione ecfraistica del contenuto dei disegni di Kostja. Nel testo della *povest'* il dialogo sopra citato è seguito appunto dalla descrizione, resa attraverso il movimento degli occhi di Genka, del disegno di Kostja che era stato oggetto dei commenti dei due giovani:

Он смотрит на танк, который попал в засаду на узкой улочке, и которому через минуту конец. Он смотрит на то, как из БМП вынимают солдата, у которого разорвана грудь. Он смотрит на то, как другому солдату зашивают живот прямо на земле. Он смотрит на то, как взлетает тело от взрыва противопехотной мины. Он смотрит на то, как, пригибаясь, бегут в укрытие наши пацаны и как один из них взмахивает руками и приседает как птица, когда в него попадает пуля, но он ещё не успел этого понять. (Gelasimov 2007, 638)

Lui guarda un carro armato che è finito in un'imboscata su una stradina stretta, e che di lì a un minuto sarà kaputt. Guarda come dal VCC<sup>17</sup> tirano fuori un soldato che ha il petto squarciato. Guarda come a un altro soldato ricuciono la pancia direttamente lì a terra. Guarda come un corpo si alza in volo per effetto dell'esplosione di una mina antiuomo. Guarda come, piegati in avanti, corrono per mettersi al coperto i nostri ragazzi e come uno di loro agita le braccia e si accovaccia a terra come un uccello, quando lo centra una pallottola, ma lui non ha ancora fatto in tempo ad accorgersene.

Il disegno di Kostja è qui non un'illustrazione dell'evento traumatico, bensì un tentativo di rendere l'“impatto” dell'esperienza traumatica rievocata nel disegno. Emerge così il significato reale di quella scena e di quella guerra: una “caccia ai fantasmi”, capace di produrre fenomeni anomali come quello di un cadavere che prende il volo, o quello di un uomo che muore accovacciato come un uccello, senza neanche essersi reso conto di ciò che gli è accaduto<sup>18</sup>.

La critica alle pratiche e alla tecnologia di una guerra invisibile, implicita nella descrizione della natura impercettibile dei colpi, era stata già introdotta nel racconto da un precedente accenno: “qui i fantasmi stanno sempre appostati con i loro *šmel'*”<sup>19</sup> (“Тут ‘духи’ всегда сидят со своими ‘шмелями’”, ivi, 599) aveva detto Genka pochi minuti prima che il loro autoblindo venisse attaccato. Il riferimento a un'arma di fabbricazione russa che era diventata la “loro” arma si legava in quel contesto alla presenza inaspettata nell'autoblindo di due superiori di grado che quel giorno erano lì perché “andavano dai ceceni a spartirsi la grana” (“К чеченам едут делить бабки”, ivi, 598). Invisibili sono dunque anche i confini che separano i “nostri” da “i loro”. La forte connotazione del termine “*duchi*” consente così a Gelasimov di sviluppare la contrapposizione visibile-invisibile, presente nel discorso sul trauma, allargandola alla raffigurazione di una realtà che appartiene alla guerra come alla vita. “Invisibili” appaiono infatti anche, nel presente del racconto, i veterani che i tre giovani vanno a trovare sperando di avere notizie di Sergej. Il viaggio dei tre giovani viene raffigurato come un viaggio nel mondo delle ombre, le cui tracce rimangono impresse nei disegni in bianco e nero di Kostja. Sul piano del racconto quello che era un viaggio occasionale diventa un'esperienza

fondamentale nella vita di tutti e tre: la possibilità di percepire il legame con gli altri giovani reduci passa attraverso la scoperta di essere anche loro tre vittime della guerra, “tre ombre scure che scivolano sopra la strada” (“Мы скользим над дорогой как три мрачные тени”, *ivi*, 641).

Il nome reale del nemico, “i ceceni”, era comparso una prima volta, come si è visto, in connessione con “la grana”. Ritorna con una diversa sfumatura nella voce di Kostja, a concludere il discorso su “i nostri” e “i loro”:

Русская женщина в Грозном ... муж был чеченец. Вместе учились в педагогическом. Забили насмерть в следственном изоляторе в Чернокозово. Наши. До войны преподавал биологию. Пряталась потом с другими русскими бабами в подвале вместе с детьми. Пока чечены не бросили туда гранаты. Сначала одну, потом другую, и потом, кажется, третью. Она точно не помнит. Знает только, что у неё никого больше нет. Помнит взрывы и лица детей ещё помнит. (*Ivi*, 641)

Una donna russa a Groznyj ... il marito era un ceceno. Avevano studiato insieme all'istituto di pedagogia. L'hanno ammazzato di botte in una cella di isolamento del campo di Černokozovo. I nostri. Prima della guerra insegnava biologia. Si era poi nascosta con altre donne russe in uno scantinato insieme ai bambini. Fino a che i ceceni non avevano lanciato dentro le granate. Prima una, poi un'altra, e poi, forse, una terza. Lei non ricorda con esattezza. Sa solo che non ha più nessuno. Ricorda le esplosioni e le facce dei bambini le ricorda ancora.

Qui per la prima e ultima volta “i nostri” e “i ceceni” sono uno di fronte all'altro.

A seguire è il motivo del “denaro”, che appare essere simbolo dell'unica cultura che le due parti condividono. La morte di un giovane tenente russo, rimasto ucciso dopo soli tredici giorni e riportato a casa come “cargo 200”<sup>20</sup> (un altro termine lasciato in eredità dalla guerra in Afghanistan), viene infatti subito tradotta da Kostja in termini economici:

Наверное, деньги получил тот, который попал в лоб. Хотя, как он смог доказать, что это была его пуля? Бабки есть бабки. Второй, наверное, тоже был не дурак. Кто же откажется от халявных денег? Взял да и сказал, что это он в лоб нашему лейтенанту целился. Хотя, они, вообще-то, все такие религиозные чуваки. Типа, Бог всё равно ведь всё видит. Хоть он и Аллах, а не Бог. Но деньги есть деньги. (*Ivi*, 643)

Probabilmente i soldi se li è intascati quello che l'ha beccato in fronte. Anche se, come faceva a dimostrare che era stato proprio la sua pallottola? La grana è la grana. Il secondo, probabilmente, lui pure non era scemo. Chi rinunciarebbe a dei soldi facili? Bastava andare e dire che era stato lui a mirare alla fronte del nostro tenente. Anche se, in genere, loro sono tutti dei tizi così religiosi. Tipo che Dio comunque vede tutto. Anche se lui è Allah e non Dio. Ma i soldi sono i soldi.

Dio è un fenomeno locale, intraducibile. Il denaro invece come oggetto del desiderio accomuna tutti gli uomini. I soldi dei cecchini sono “soldi facili”, come lo erano quelli arrivati inaspettatamente nelle tasche di Paša e Genka. La “grana”, designazione gergale e familiare del denaro, viene qui definitivamente tradotta in “denaro”: un termine neutro per designare quello che è un idolo universale, e per questo “terribile”.

Subito dopo nel testo segue il dialogo con Genka a proposito dei soldi scomparsi. La confessione di Genka diventa per Kostja anche una questione terminologica. Dire la “verità” comporta la scelta di una lingua:

“Слышь, Костя”, говорит Генка. “Я хотел с тобой насчёт этого бабла переговорить”. “Какого бабла?”. “Ну, насчёт этих денег, из-за которых у нас с Пашкой ...”. “Я уже слышал всё это сто раз”. “Да нет. Я тебе другую байду хочу рассказать”. “Какую байду?”. “Другую” ... А теперь Генка смотрит на меня и говорит: “Это я деньги забрал” ... И тогда я говорю: “Я знаю”. (Ivi, 643-644)

“Senti, Kostja”, dice Genka. “Io volevo parlare con te di quella grana”. “Quale grana?”. “Insomma, di quei soldi, quelli per cui io e Paška ...”. “Ho già sentito tutto questo centinaio di volte”. “Ma no. Io ti volevo raccontare un'altra cosetta ...”. “Quale cosetta?”. “Un'altra” ... Adesso però Genka mi guarda e dice: “Li ho presi io, i soldi” ... E allora io dico: “Lo so”.

Kostja ha trovato le proprie parole e le difende. Così nel finale all'aggettivo “terribile” egli contrappone nei suoi disegni l'attributo “buffo”, a segnalare – in quell'orizzonte più ampio che fa da sfondo a questo racconto – il carattere condizionato dell'emozione del terrore e la sua connessione con un'educazione “non sentimentale”. Kostja disegna il personaggio “cattivo” di una fiaba, che il fratellino, preoccupato per il fatto che la madre da un po' lo chiama così, gli ha chiesto di descrivere:

“Короче, смотри — вот тебе Бармалей. Такой вот разбойник”. “Не страшный совсем”. “Да. Он больше смешной”. (Ivi, 653)

“Allora, guarda: eccoti Barmalej, il bandito. È fatto così”. “Non è terribile per niente”. “Sì. Più che altro è buffo”.

Il bambino temeva di essere diventato “terribile” e scopre di essere più che altro “buffo” (*смешной*). L'analisi delle occorrenze di questo lessico porta così alle stesse conclusioni formulate da Remizova: “La dissonanza con la vita è superata. La realtà è stata resa armonica. Si può sorridere” (“Диссонанс с жизнью преодолён. Действительность гармонизирована. Можно улыбаться”, Remizova 2003a, 178).

“Buffi” nel racconto di Gelasimov sono solo i bambini, che nel finale diventano protagonisti tramite l'immagine del ragazzino che Kostja incontra tornando a casa e tramite le parole di Nikitka, che introducono il gesto finale del racconto:

“А я знаю”. “Что ты знаешь?” ... “Что ты не страшный. Это у тебя просто такое лицо” ... Когда вошла Ольга, я уже почти закончил. “А чьё это лицо?” сказала она. “Как будто знакомое”. “Моё”, сказал я и положил карандаш. (Gelasimov 2007, 656).

“Tanto io lo so”. “Cos'è che sai?” ... “Che tu non sei terribile. Semplicemente quella è la tua faccia” ... Quando è entrata Ol'ga, io avevo già quasi finito. “E di chi è questo volto?”, ha detto lei. “È come familiare”. “È il mio”, ho detto io e ho posato la matita.

## 6. Un narratore senza volto

Dopo l'uscita della traduzione inglese di “Žažda”, a chi gli chiedeva quale fosse il significato di un personaggio che, come Kostja, “is both haunted by images and consoled by them”, l'autore aveva risposto:

Sometimes terrible things happen to us in our lives. But over the course of time, we see that those misfortunes also brought something important, something we wouldn't get without them ... It's like an old chest in your grandma's attic, full of memorable things. But if you want to add something else, there's no space. You have to lose if you want to gain. You have to be haunted if you are looking for consolation. (<<http://www.omnivoracious.com/2011/11/a-qa-with-andrei-gelasimov-author-of-thirst.html>>, 09/2012)

Questa visione del legame tra evento traumatico e meccanismi di funzionamento della memoria ricorda le riflessioni che si sono sviluppate nell'ambito degli studi sul trauma a partire dalla nota definizione proposta dallo storico americano Dominick LaCapra di due tipi di funzionamento della memoria post-traumatica, dove il primo ha come effetto una continua riproposizione dell'evento, e il secondo invece un'elaborazione dell'esperienza vissuta in termini di nuovo significato:

Acting-out transfers trauma into discourse, creating endless reenactment and reexperiencing. Working-through endows the loss with new meanings, permitting acknowledgment of guilt and responsibility, sufferance of the memory, and acceptance of the reality. Only working-through has the power to rupture the postcatastrophic circles and bubbles. (Lipoveckij, Etkind 2010 [2008], 14-15)<sup>21</sup>

Nel volume *Trauma Culture* Kaplan sviluppava la propria analisi partendo dall'orizzonte circoscritto dei casi di “family trauma” (“traumas of loss, abandonment, rejection, betrayal”, Kaplan 2005, 19), da altri studiosi definiti anche come “quiet traumas” o “common traumas” (*ibidem*). La studiosa statunitense allargava poi il campo d'indagine ai casi di trauma prodotti da eventi collettivi (“starting from the position of the subject as part of the collective”, *ivi*, 20), individuando quattro modalità di “narrazione del trauma” in base all'effetto che tale narrazione produce sul ricevente: “the melodramatic mode of empathy”, “the vicarious traumatization of horror”, “the voyeuristic position of television news”, and “the position of being addressed as witnesses” (*ibidem*). Quest'ultima modalità corrisponderebbe, in termini di meccanismi di elaborazione della memoria, al concetto di *working through* proposto da LaCapra (*ivi*, 135), ed è quella che risulterebbe essere più pertinente alla narrazione artistica.

La capacità della memoria umana di elaborare e superare il trauma appare infatti affine al modo in cui la rappresentazione artistica media ed elabora l'esperienza, e in particolare l'esperienza traumatica. Il trauma risulta infatti avere l'effetto di fondere insieme o di rendere indistinti i confini tra l'individuale e il collettivo (*ivi*, 19), mentre nella fase del recupero post-traumatico gli studi rivelano “the increasing importance of ‘translating’ trauma – that is of finding ways to make meaning out of, and to communicate, catastrophes that happen to others as well as to oneself” (*ibidem*). E l'arte, concludeva Kaplan, “perhaps paradoxically, is one such way” (*ibidem*).

Per questo M. Lipoveckij e A. Etkind suggerivano di utilizzare la definizione di LaCapra per distinguere le diverse modalità di risposta al trauma

provocato dalla “catastrofe sovietica”<sup>22</sup> che appaiono riscontrabili nella cultura russa attuale e che sono testimoniate dalla prosa russa contemporanea (Lipoveckij, Etkind 2010, 14). I due critici russi proponevano di distinguere tra “testi di memoria”, fondati su un meccanismo di *acting-out*, e “testi sulla memoria”, in cui è la memoria stessa ad essere oggetto di indagine:

... phantasms are isomorphous to the traumatic consciousness ... the memory of the Soviet catastrophe is a background that the authors are more apt to imply than to analyze. That unquiet memory intrudes into the text as if supplied with energy of its own, like the ghosts and the monsters, and possesses the performative power to alter the plot and, beyond that, the rhetoric of the text. Seldom does that memory become a subject of study in the text, a figure as opposed to a background. (*Ibidem*)

Quest’attenzione per i meccanismi della memoria, che è propria della dimensione della testimonianza, risulta particolarmente evidente, come ricordava Decker, nel caso di *mixed media* che trattino l’esperienza della guerra: “in stories about war, the act of mixing is important because it directs our attention to the practice of witnessing: witnessing the event but also the forms and technologies of mediating it” (Decker 2012, 93).

La *povest’* di Gelasimov si presta ad essere analizzata anche secondo i parametri dei moderni studi sul trauma, in quanto nel testo sono presenti i riferimenti alle diverse modalità di reazione all’esperienza traumatica. Come notava J.L. Richards<sup>23</sup>,

Gelasimov interestingly ties in memories of Konstantin’s childhood that are directly related to his traumatic war experience; in a twist on Herman’s statement<sup>24</sup> that traumatic memories resemble childhood memories, Gelasimov introduces Konstantin’s childhood memories that resemble his traumatic experience, memories that were not directly related to his war experience, but come to mind when he thinks about his trauma. (Richards 2012, 24)

Il cambio di prospettiva della voce narrante a metà del racconto segnala un passaggio rispetto alla modalità iniziale, che era propria del racconto di un dramma familiare ed era vincolata all’idea del carattere unico e quindi non “traducibile”, del trauma. Nel testo di Gelasimov ciò avviene tramite l’assunzione di una diversa prospettiva sugli eventi da parte del narratore: “witnessing has to do with an art work producing a deliberate ethical consciousness ... in bearing witness ... one not only provides a witness where no one was there to witness before, but more than that, one feels responsible for injustice in general” (Kaplan 2005, 122). Il momento di questo passaggio è individuabile nelle parole rivolte da Kostja al padre. Il viaggio tra i veterani di guerra, da un lato, e il recupero della capacità di “visione” che Konstantin sperimenta attraverso il disegnare, dall’altro, segnalano nel testo la svolta definitiva verso una narrazione in cui il soggetto traumatizzato diventa testimone degli eventi osservati.

La modalità della testimonianza sembra qui essere resa metaforicamente anche attraverso la figura di un narratore che ha perso il proprio volto, secondo quando dichiarava l'autore stesso:

В повести нет военных эпизодов, а есть биографии трех ребят, которые вернулись с войны. Молодые, а уже ветераны. Потеря лица (ожог) главного героя – это метафора. Это потеря лица всего поколения. У этой войны ... не может быть победной точки. Нет финала и нет победителя. (Buff-sad 2006)

Nel racconto non vi sono episodi di guerra, ma vi sono le biografie di tre ragazzi che sono tornati dalla guerra. Sono giovani, e sono già dei veterani. La perdita del volto (l'ustione) del personaggio principale è una metafora. È la perdita del volto di un'intera generazione. In questa guerra ... non ci può essere una conclusione vittoriosa. Non c'è un finale e non c'è un vincitore.

Ol'ga Slavnikova aveva colto questo tratto della costruzione del personaggio nella sua recensione al racconto:

Gelasimov's hero is a Chechen veteran with a burned face who spends all his time drawing cartoons on various scraps of paper, seeing on the stark white paper the pictures that are already there – an image reminiscent of Patrik Ziuskind's *The Perfumer: A Story of Murder* ..., whose hero composes unique fragrances but himself emits no characteristically human odor. (Slavnikova 2005 [2002], 19)

Il presente saggio aveva l'obiettivo di proporre una lettura del testo che mettesse in luce il collegamento presente nel racconto tra il ricordo del trauma personale legato all'infanzia e il trauma di guerra. L'analisi qui proposta del testo di “Žažda”, svolta a partire da un lessico che nella *povest'* serve non solo a connotare il ricordo traumatico della guerra, ma anche a caratterizzare l'esperienza di vita di un giovane reduce degli anni '90, sembra confermare la presenza in questo racconto di un'analisi della situazione traumatica.

Non sono state oggetto di analisi le altre due linee dell'intreccio legate, rispettivamente, alla storia del personaggio di Sergej e al motivo della “sete”, che meritano di essere analizzate in base ai rimandi intertestuali che collegano questo racconto ad altri testi della letteratura russa ed europea del Novecento.

#### Note

<sup>1</sup> Il termine russo *povest'* definisce un genere intermedio per lunghezza tra il racconto e il romanzo. Nell'edizione italiana, come in quella inglese, il testo è presentato come “romanzo”.

<sup>2</sup> Il racconto, già tradotto in diverse lingue, è stato di recente pubblicato in traduzione italiana (A. Gelasimov, *La sete*, trad. it. di R. Lanzi, Roma, Atmosphere libri, 2011). L'edizione italiana comprende anche il racconto breve *Žanna* (Gianna, 2002). Lanzi ha inoltre tradotto e pubblicato online il racconto di Gelasimov *Ty možeš'* (Tu puoi, 2001); <<http://www.russia-necho.net>>, (09/2012).

<sup>3</sup> Sulle due guerre cecene (1994-1996, 1999-2000) si veda Ferrari 2005, 77-84. Sulla prima guerra si veda anche Sinatti 2000.

<sup>4</sup> Si vedano Nemzer 2002; Remizova 2002; Slavnikova 2005 [2002]; Nemzer 2003; Remizova 2003a; Karateev 2003; per un parere opposto si vedano invece Bykov 2003; Edelštejн 2003.

<sup>5</sup> Il termine *černucha*, usato qui da Bykov, viene usato per indicare l'uso di immagini che rivelano i lati spiacevoli, brutti dell'esistenza. La parola viene anche utilizzata, quale collettivo, per indicare trasmissioni televisive, reportage, film che offrono questo tipo di raffigurazione dell'esistenza.

<sup>6</sup> VTT: Veicolo Trasporto Truppe (N.d.T.).

<sup>7</sup> Si veda anche Skaf 2009, 163 sulla raffigurazione non idealizzata dell'infanzia come motivo fondamentale delle opere di Gelasimov.

<sup>8</sup> La traduzione italiana è di I. Dvizova e mia. Per esigenze di commento userò questa come traduzione di riferimento.

<sup>9</sup> Cfr. la traduzione italiana "I soldi sono una brutta bestia" (Gelasimov 2011b, 12) e si veda invece "Money's a terrible thing" (Gelasimov 2011a, 8).

<sup>10</sup> Sull'uso di chiamare "neri" i ceceni in quanto provenienti dalle regioni meridionali della Federazione russa si veda Martini 2002, 141-142.

<sup>11</sup> Si veda Richards 2012, 16: "It is an accepted belief that comradeship between soldiers is perhaps the best and most important protection against psychological breakdown during the war".

<sup>12</sup> Si veda Richards 2012, 24: "Konstantin also remembers playing volleyball on vacation, particularly the sound of the ball being hit ("bang!" [bats!]); the repetition of this noise is reminiscent of the blasts or bullets that Konstantin heard during the war".

<sup>13</sup> Si veda la traduzione non adeguata di Lanzi: "Sergej aveva la faccia sconvolta" (Gelasimov 2007b, 64); si veda invece Gelasimov 2007a, 74: "There's a look of horror on Seryoga's face".

<sup>14</sup> Si veda Bottero 2004, <<http://www.esamizdat.it/recensioni/bottero1.htm>> (09/2012), su come risultasse evidente "il fallimento di una guerra durata dieci anni, ribattezzata il 'Vietnam russo'".

<sup>15</sup> Si veda anche Richards 2012, 2.

<sup>16</sup> Si veda Richards 2012, 13.

<sup>17</sup> VCC: Veicolo da Combattimento Corazzato (N.d.T.).

<sup>18</sup> L'immagine del nemico quale presenza fantasmatica, segnale di un fronte di guerra tutto interno, è stata trattata anche dalla filmografia russa, in particolare nel film del 2010 *Ochotniki za charovanami* (Cacciatori di carovane), ambientato durante la guerra in Afghanistan, in cui i temuti "fantasmi" diventano protagonisti, notte dopo notte, degli incubi dei soldati russi (Peloso 2011, 81).

<sup>19</sup> Kostja aveva detto al padre (Gelasimov 2007, 606) come la granata che aveva provocato l'incendio del VTT e l'ustione al suo volto fosse partita proprio da uno di quei piccoli, micidiali lanciarazzi sovietici.

<sup>20</sup> Bare sigillate di zinco, dentro cui con trasporti speciali venivano riportati in patria i corpi dei soldati morti. Le bare erano anonime e spesso venivano interrate di nascosto (si veda Peloso 2011, 83-84).

<sup>21</sup> Il riferimento è a D. LaCapra (2011), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins UP.

<sup>22</sup> Si veda anche A.E. Kaplan, che, rifacendosi a uno studio di J. Kristeva, proponeva di includere nella definizione di "trauma" l'esperienza di violenti sconvolgimenti di carattere politico o militare: "the shuttering of psychic identity" that accompanies even the periphery of such events has an intensity no less violent than war itself, but that is hard to perceive". J. Kristeva (1989), *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York, Columbia UP, 222, cit. in Kaplan 2005, 5).

<sup>23</sup> Nella sua tesi di master, dedicata ai sintomi traumatici riscontrati nei reduci della Cecenia, J.L. Richards utilizza come materiale di studio, oltre ai testi che offrono una testimonianza diretta della guerra, anche il racconto di Gelasimov (Richards 2012, 5, 9-10).

<sup>24</sup> Il riferimento è a J.L. Herman (1997), *Trauma and recovery: the aftermath of violence from domestic abuse to political terror*, New York, Basic Books, 38: "... in their predominance of imagery and bodily sensation, and in their absence of verbal narrative, traumatic memories resemble the memories of young children" (cit. in Richards 2012, 23).



## Riferimenti bibliografici

- Aleksievič Svetlana (2003; [1991]), *Ragazzi di zinco*, a cura di S. Rapetti, Roma, edizioni e/o.
- Barmetova Irina (2003), “Romantičeskij ėgoist. Beseda s Andreem Gelasimovym” (Un romantico egoista. Conversazione con Andrej Gelasimov), *Oktjabr’9*, 106-114; accessibile alla pagina web: <[http://www.litkarta.ru/dossier/romanticheskyyegoist/dossier\\_956/](http://www.litkarta.ru/dossier/romanticheskyyegoist/dossier_956/)> (09/2012).
- Bottero Giulia (2004), “Recensione a Svetlana Aleksievič, *Ragazzi di zinco*”, *eSamizdat* II, 1, 201-203; accessibile alla pagina web: <<http://www.esamizdat.it/recensioni/bottero1.htm>> (09/2012).
- Bojko B.L., Borisov Aleksej (Bojko Aleksej B.) (2000), “Afganskij leksikon. Voennyj žargon veteranov afganskoj vojny 1979-1989 gg.” (Lessico “afgano”. Il gergo militare dei veterani della guerra afgana 1979-1989); accessibile alla pagina web: <<http://koapp.narod.ru/information/diction/book9.htm>> (09/2012).
- Bykov Dmitriij (2003), “Andrej Gelasimov počož na pisatelja” (Andrej Gelasimov somiglia a uno scrittore), *Novyj mir* 1, 178-181; accessibile alla pagina web: <<http://lib.rus.ec/b/191141/read>> (09/2012).
- Buff-sad (2006), “Gelasimov igraet čěrnymi” (Gelasimov gioca con le pedine nere), *Vse novosti. Tomsk*; accessibile alla pagina web: <<http://vesti70.ru/news/full/?id=488>> (09/2012).
- Decker Christof (2012), “Trauma Narratives, Mixed Media, and the Meditation on the Invisible”, *Imagination* 3-1, 92-104; accessibile alla pagina web: <[http://www.csj.ualberta.ca/imaginations/wp-content/uploads/2012/06/3.1\\_ChristofDecker\\_s.pdf](http://www.csj.ualberta.ca/imaginations/wp-content/uploads/2012/06/3.1_ChristofDecker_s.pdf)> (09/2012).
- de La Fortelle (de LjaFortel’) Anastasija (2008), “Topika vozrasta v sovremennoj russkoj literature: detstvo” (I *topoi* dell’età nella letteratura russa contemporanea: l’infanzia), in P. Sériot (éd.), *Contributions suisses au XIVe congrès mondiale des slavistes à Ohrid* (septembre 2008, Frankfurt am Main-New York, NY), Peter Lang, 35-50; accessibile alla pagina web: <[http://my.unil.ch/serval/document/BIB\\_077A85A02B23.pdf](http://my.unil.ch/serval/document/BIB_077A85A02B23.pdf)> (09/2012).
- Edelštejn Michail (2003), “Bez variantov”, accessibile alla pagina web: <<http://lib.rin.ru/doc/i/91387p2.html>> (09/2012).
- Ferrari Aldo (2005), *Il Caucaso. Popoli e conflitti di una frontiera europea*, Roma, Edizioni Lavoro.
- Gelasimov Andrej (2007; [2002]), “Žažda” (Sete), in Id., *Sobranie sočinenij*, Mosca, OGI, 577-656.
- (2011a), *Thirst*, trans. by M. Schwartz, Las Vegas (NV), Amazon Crossing.
- (2011b), *La sete*, trad. di R. Lanzi, Roma, Atmosphere libri.
- Kaplan E. Ann (2005), *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, London, Rutgers UP.
- Karateev Artëm (2003), “Dobro perevesit?” (Il bene avrà il sopravvento?), *Znamja* 3, 220-222; accessibile alla pagina web: <<http://magazines.russ.ru/znamia/2003/3/karat.html>> (09/2012).
- Lipoveckij Mark, Etkind Aleksandr (2010; [2008]), “The Salamander’s Return. The Soviet Catastrophe and the Post-Soviet Novel”, *Russian Studies in Literature* 46, 4, 6-48.

- Martini Mauro (2002), *Oltre il disgelo. La letteratura russa dopo l'URSS*, Milano, Mondadori.
- Nemzer Andrej (2002), "Te že i Gelasimov" (Gli stessi e Gelasimov), accessibile alla pagina web: <[http://ruthenia.ru/nemzer/jurnaly06\\_11.html](http://ruthenia.ru/nemzer/jurnaly06_11.html)> (09/2012).
- (2003), "Kniga so sčastlivym koncom" (Un libro a lieto fine), *Vremja* 30; accessibile alla pagina web: <<http://www.litkarta.ru/dossier/nemzer-o-gelasimove/>> (09/2012).
- Peloso Federica (2011), *La guerra dell'Afghanistan nella storiografia e nella cultura della Russia contemporanea*, Tesi di laurea, Università di Sassari; accessibile alla pagina web: <<http://issuu.com/110elode/docs/federica.peloso>> (09/2012).
- Poutsileva Larisa (2008), "L'immagine del nemico nella rappresentazione della guerra cecena nel cinema russo", in V. Fortunati *et al.* (a cura di), *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, Roma, Meltemi, 361-366.
- Remizova Marija (2002), "Svežaja krov" (Sangue fresco), *Novij mir* 6, 166-170; accessibile alla pagina web: <[http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2002/6/rem.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2002/6/rem.html)> (09/2012).
- (2003a), "Garmoničeskij dissonans" (Armoniosa dissonanza), *Novij mir* 1, 175-178; accessibile alla pagina web: <[http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2003/1/remiz-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2003/1/remiz-pr.html)> (09/2012).
- (2003b), "Zdravstvuj, proza molodaja" (Salve, giovane prosa), *Znamja* 12, 169-179; accessibile alla pagina web: <<http://magazines.russ.ru/znamia/2003/12/remizova-pr.html>> (09/2012).
- Richards H.J. (2012), "Analyzing the 'Chechen Syndrome': Disadaptation of Veterans with War Trauma in Contemporary Russian Literature", Tesi MA, Duke University; accessibile alla pagina web: <[http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/5539/Richards\\_duke\\_0066N\\_11462.pdf](http://dukespace.lib.duke.edu/dspace/bitstream/handle/10161/5539/Richards_duke_0066N_11462.pdf)> (10/2012).
- Sinatti Piero (2000), "La Cecenia: una tragedia che viene da lontano", in Id. (a cura di), *La Russia e i conflitti nel Caucaso*, Torino, Fondazione Agnelli, 135-200; accessibile alla pagina web: <[http://www.fga.it/uploads/media/La\\_Russia\\_e\\_i\\_conflitti\\_nel\\_Caucaso.pdf](http://www.fga.it/uploads/media/La_Russia_e_i_conflitti_nel_Caucaso.pdf)> (09/2012).
- Schwartz Marian (2011), "On Getting the Voices Right"; accessibile alla pagina web: <<http://beatrice.com/wordpress/2011/12/19/marian-schwartz-on-getting-the-voices-right/>> (09/2012).
- Skaf Marija (2009), "Stepnye bogi i duchi vremeni" (Dei della steppa e spiriti del tempo), *Novyj mir* 7, 182-184; accessibile alla pagina web: <[http://magazines.russ.ru/novyj\\_mi/2009/7/sk17-pr.html](http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2009/7/sk17-pr.html)> (09/2012).
- Slavnikova Ol'ga (2005; [2002]), "An Inspector General Calls—But for Whom? The Prose of 'Generation Next'", *Russian Studies in Literature* 41, 3, 7-24.
- Taplin Phoebe (2012), "Phoebe Taplin reviews 'Thirst' - a Haven of Both Comedy and Horror - by Russian Writer Andrei Gelasimov", *The Telegraph*; accessibile alla pagina web: <<http://www.telegraph.co.uk/sponsored/russianow/culture/9334401/book-review-thirst-andrei-gelasimov.html#>> (09/2012).

### Sitografia

- Omnivoracious. Hungry for the Next Good Book*: <<http://www.omnivoracious.com/2011/11/a-qa-with-andrei-gelasimov-author-of-thirst.html>> (09/2012).
- RussianEcho.net*: <<http://www.russianecho.net>> (09/2012).