

Romanziere tra i più noti e discussi del suo paese, vincitore di numerosi e importanti riconoscimenti letterari – Nacional’nyj Bestseller nel 2008, Super Nacional’nyj Bestseller nel 2011 – amato e odiato, soprattutto per le sue posizioni politiche, Zachar Prilepin affronta in questo *Monastero* monumentale e pluripremiato – 2014: Kniga Goda (Libro dell’anno), 2014: Bol’shaja Kniga (Grande libro), 2016: premio “Ivo Andrić”, 2016: premio del Governo Federale russo per la cultura – un tema spinoso e, come sempre nei suoi romanzi, estremamente attuale per la Russia post-sovietica, preoccupata di fare i conti con la propria storia. Una fugace navigazione su internet è sufficiente a convincersi dei fiumi di inchiostro (virtuale) che la pubblicazione del romanzo ha fatto versare, lodi e stroncature, serrati confronti con Solženicyn, analisi narratologiche e interpretazioni politiche.

Diamo la parola all’autore: “Quando ho cominciato a scrivere *Il monastero* pensavo di scrivere un racconto, o al massimo un romanzo breve. Poi però ho iniziato a documentarmi, e ho scoperto una quantità straordinaria di storie incredibili, in cui čekisti e antičekisti, rivoluzionari e controrivoluzionari, russi, ortodossi, musulmani, caucasici, polacchi, chi volete voi, entrano nelle più complicate e varie forme di interrelazione. Tutto ciò mi ha dato alimento. Ed ecco i risultati [...] Questo non è un libro sul GULAG. Il GULAG nasce dopo le Solovki. Ciò che hanno descritto Solženicyn e Šalamov non sono le Solovki. Nel mio romanzo c’è la storia della prima fase del sistema penitenziario sovietico. C’era una qualche verità-non verità, c’era l’idea di forgiare l’uomo nuovo. È fallita. Hanno perso. Hanno prodotto solo una poltiglia sanguinolenta. Ma per me era importante capire dove fosse l’inizio, come tutto ciò

succeda – un passo dopo l'altro, piena di illusioni, la gente marcia verso l'inferno. È questo che trovo interessante.”

A differenza dalla maggioranza (o forse totalità) dei testi che compongono la letteratura concentrazionaria – memorialistica o narrativa, ma non solo – opera di testimoni che hanno vissuto in prima persona i campi di lavoro (Solženicyn e Šalamov, Evgenija Ginzburg e Evfrosinija Kersnovskaja, Jacques Rossi, per non citarne che alcuni), *Il monastero* di Prilepin è un'opera puramente finzionale, un romanzo storico, in cui a personaggi realmente vissuti – la biografia di Ejchmanis coincide in ogni sua virgola con la biografia di Ejchmans, tanto che ci si chiede il perché del cognome modificato – e fatti realmente accaduti si intrecciano personaggi e episodi inventati. L'incipit, il brano di conversazione mondana in francese con cui si apre il Libro primo, rappresenta del resto un evidente omaggio a *Guerra e pace*: un altro monumentale romanzo epopea, nato dall'esigenza di capire gli antefatti dell'insurrezione decabrista. Né l'autore, classe 1975, né i suoi genitori, un insegnante di storia e un'infermiera, hanno avuto esperienza diretta della 'macchina degli arresti'. Questa 'anomalia' è corretta con l'introduzione di un bisnonno, molto vecchio e piuttosto ruvido: da giovane, anzi giovanissimo, Zachar Petrovič (o Zachar Petrov, come lo chiamano in paese) ha trascorso tre anni di detenzione alle Solovki. Gliene restano – ma più che di lascito parlerei di consustanzialità – una salute di ferro, un lessico particolare e soprattutto la brutalità, ben svelata dalla crudele uccisione del cucciolo nelle prime pagine del romanzo. Di questa detenzione a casa non si parla, ma i grandi a volte ne fanno cenno a tavola, stimolando la curiosità del bambino Zachar: “Per me” ricorda “era come se fosse andato in Persia a fare razzie al tempo dello zar Aleksej il Mite, o avesse raggiunto Tmutarakan' col principe Svjatoslav dal cranio rasato.”

Frase apparentemente innocente, da scolareto, che nella partitura dell'opera funge da esposizione del tema centrale: la collocazione del periodo sovietico, e in particolare delle sue pagine

più drammatiche, nelle *Cronache* russe, vista con gli occhi di chi, non essendone stato testimone, può aspirare a esserne storico. E narratore.

Il compito di annodare in un'unica catena i diversi momenti della storia patria è affidato nel romanzo a tre personaggi principali: Artëm, Fëdor Ejchmanis e il vladika Ioann. A ognuno di loro appartiene un punto di vista diverso, organico alla loro natura.

Per l'inconsapevole Artëm, la continuità è data dal sangue: "Artëm dormiva, con gli occhi serrati, e nel sonno risaliva su una stretta barca veloce il fiume impetuoso e caldo del suo proprio sangue – e lo scorrere di quel sangue lo portava sempre più lontano nel tempo [...] nel confuso borbottio semiferino degli avi, che dal fitto dei boschi fra Ciudi e Mordvini, da sotto lo zoccolo dei Peceneghi, dal grido di guerra dei Cumani, dai contorti percorsi fra Novgorod, Kiev, Suzdal', Rjazan' e Tmutarakan', dall'infallibile occhio tataro, dai torbidi e dalla peste, dagli incendi di Sten'ka Razin, dai cattivi raccolti un anno su tre, da sotto gli zoccoli dell'*opričnina*, dalle coscrizioni di Pietro, dal turco e dal tedesco, attraverso le risse nelle bettole, la sterilità delle donne, la siccità e la piena, il genio delle acque e lo spirito dei boschi, i cavalieri e i fanti, la fustigazione nella stalla, le cattiverie dei vicini, quelli della sua stirpe che avevano interrotto nell'utero il proprio viaggio verso la Luce divina – attraverso tutto ciò avevano condotto la sua vita folle e ridicola fino a lì, fino alle isole Solovki." Di questo brano, che nella lingua originale si caratterizza per la sua ritmicità e per la presenza di rime e allitterazioni interne, mi preme qui sottolineare la voluta topicità (c'entrerà il padre insegnante di storia?): un Prilepin italiano avrebbe inanellato Romolo, Remo e la lupa, le invasioni barbariche, comuni e signorie, Francia e Spagna purché si magna, il 'grido di dolore' e le Fortezze del Quadrilatero, l'Italia che sembra un pollaio e la breccia di Porta Pia.

A Fëdor Ejchmanis, che nella catena della consapevolezza è agli antipodi di Artëm, interessa rintuzzare le accuse di eccessiva rigidità del regime di detenzione e giustificare il proprio operato come direttore dello SLON. I suoi monologhi, spesso ebbri, hanno

interlocutore privilegiato padre Ioann e il monaco Feofan (a volte, pur difficile a credersi, anche Artëm). Ejchmanis ripercorre la storia del monastero delle Solovki, sottolineandone la natura di bellicosa fortezza e di carcere duro: “Una panca di pietra [...] Semioscurità perenne. Incatenati alla parete...” Nelle segrete, replica russa del carcere Mamertino, languiscono per decenni personaggi storici quali Ivan Bujanovskij, ex egumeno spretato, rinchiuso nel 1723 con l'accusa di aver definito ‘Anticristo’ lo zar Pietro I (l'episodio del ratto che gli rosicchia un orecchio è poi riutilizzato da Prilepin nella parte conclusiva del romanzo) e l'atamano cosacco Pëtr Kal'nyševskij (oggi canonizzato dalla Chiesa ucraina), arrestato nel 1775 all'età di 85 anni con l'accusa di voler mettere la comunità cosacca dello Zaporož'e sotto la protezione del sultano turco. Descrivendo le disumane condizioni della loro detenzione, di cui Stato e Chiesa appaiono ugualmente responsabili, Ejchmanis esclama: “E adesso, cosa vorreste che ci fosse alle Solovki? Che ci crescessero le palme?” (la frase colpisce Galja, che la riporta a memoria nel suo diario). Non nega quindi Ejchmanis, come subito nota Artëm, che il monastero sia un mattatoio, ma invoca la continuità storica: i monaci (Feofan e il misterioso eremita che vive in una tana scavata nella terra) non se ne sono andati perché a quelle condizioni di vita, a quella brutalità, sono abituati da sempre. Anche per la natura dei suoi interlocutori, Ejchmanis ci tiene a sottolineare la crudeltà della Chiesa, che avrebbe dovuto essere “clementissima e caritatevolissima”, e invece ha imprigionato Semën Šubin, un contadino scismatico (Vecchio Credente) arrestato nel 1812 con l'accusa di blasfemia e tenuto alle Solovki per 63 anni! Per non parlare del metropolita Filipp, già egumeno delle Solovki, che i monaci hanno consegnato a Ivan il Terribile, condannandolo a morte certa. La conclusione suona ambigua come ambiguo è il personaggio Ejchmanis: nella Russia spazzata via dalla rivoluzione non c'era nulla da rimpiangere, ma d'altro canto le Solovki dimostrano l'immutabile cattiveria umana: vittime e carnefici sono fatti della stessa pasta.

L'assassinio di Filipp, metropolita di Mosca e di tutte le Russie dal 1566 al 1568, rappresenta una memoria traumatica anche per il vladika Ioann, che alle Solovki compie eroici sforzi per non rinunciare alla fede nella Provvidenza e nella bontà dell'uomo. Ioann scoppia improvvisamente a piangere al ricordo dei santi periti per mano di malvagi, primi fra tutti (anche cronologicamente) i principi Boris e Gleb, uccisi nel 1015 per ordine del fratello Svjatopolk il Maledetto – l'uno, il maggiore, trafitto dalle lance del boiario Putša e di altri tre nobili della città di Vyšgorod, Talec, Elovvec e Ljaško. L'altro, il giovane Gleb, sgozzato come un agnello dal suo cuoco, di nome Torčín. Ioann ricorda con angoscia gli aguzzini del metropolita Filipp, tre impietosi moscoviti che misero ferri alle braccia, ceppi ai piedi, pesanti catene al collo del futuro santo. E Stepan Kobylín, il malvagio sorvegliante che accompagnò Filipp in esilio facendogli patire fame e freddo. E Maljuta Skuratov, braccio di destro di Ivan il Terribile nell'organizzazione di una Čeka *ante litteram*, che soffocherà Filipp con un cuscino. La conclusione cui giunge Ioann è però diversa da quella di Ejchmanis: la Russia degli anni '20 del XIX non è la naturale continuazione dell'antica Rus' medievale, perché a popolarla sono rimasti solo i figli dei boia. L'unica, paradossale funzione positiva delle Solovki è quella di offrire a tutti, attraverso l'inferno in terra, l'accesso al regno dei cieli, "la possibilità di diventare monaci degni di Peresvet e Osljabja", caduti combattendo contro gli infedeli¹.

Le isole Solovki con il loro monastero non simboleggiano però soltanto la continuità storica: ugualmente forte e determinante per l'architettura del romanzo è l'idea che ci sia stato chi vi ha visto il laboratorio per la realizzazione di una utopia panglossiana. Ejchmanis è un rivoluzionario romantico, la sua vita

1 Aleksandr Peresvet e Rodion Osljabja sono due leggendari monaci-guerrieri e santi, probabilmente caduti nel 1380 combattendo contro i Tatars sul campo di Kulikovo. Nel 2011 il Patriarcato Ortodosso russo ha dedicato loro un cartone animato <https://www.youtube.com/watch?v=I1u5SDAGmz8>. *K nam edet Peresvet* (Viene a noi Peresvet) è il titolo di una raccolta di saggi pubblicata da Prilepin nel 2012.

profuma dell'epos delle grandi esplorazioni, delle scoperte scientifiche, dell'avventura in terre lontane, dove giungono per festeggiare Capodanno con il loro padre bambini intrepidi che indossano il fazzoletto rosso al collo². Alle Solovki Ejchmanis non solo promuove una impressionante varietà di attività produttive, orgogliosamente elencate e rivendicate, ma si dedica con entusiasmo a organizzare la vita scientifica e culturale del campo affidatogli: crea una grande riserva naturale e al suo interno una stazione biologica, una stazione zoologica, un laboratorio per l'estrazione dello jodio dalle alghe, vivai di conifere, allevamenti per il ripopolamento della fauna locale. Fonda la Società etnografica. Alle Solovki, ricordano a più riprese e con immutato stupore Galja, Artëm e lo stesso Prilepin, funzionano una stazione radio e una tipografia, due teatri, due orchestre, due giornali, una rivista.

Ha quindi ragione Maksim Gork'kij, quando, reduce da una visita compiutavi nel 1930, scrive: "Il campo a destinazione speciale delle Solovki non è la 'Casa dei morti' di Dostoevskij, perché là insegnano a vivere, insegnano a leggere e a scrivere, insegnano un mestiere"? Alle Solovki si forgia davvero l'uomo nuovo?

Certamente no, rispondiamo oggi tutti all'unisono, Prilepin in testa. E nessuno ha perdonato a Gor'kij quel suo resoconto.

Ma il fatto che Gor'kij lo abbia scritto è doppiamente importante per l'economia del romanzo, che vuole ricostruire l'atmosfera di quegli anni, comprese le illusioni e le menzogne, e lo fa attraverso l'utilizzo massiccio di documenti dell'epoca, inseriti integralmente o appena rielaborati. Il confronto con la "Casa dei morti" di Dostoevskij, per fare un esempio, è messo in bocca a Ejchmanis, che lo sviluppa in una conversazione con Artëm.

² I piccoli Čuk e Gek cui si fa riferimento nelle pagine dedicate alla biografia di Ejchmanis sono i protagonisti di un racconto per bambini di Arkadij Gajdar, pubblicato nel 1939. Per festeggiare il Capodanno con il padre, geologo, i due fratelli intraprendono con la mamma un lungo e difficile viaggio nella tajga siberiana. Dal racconto è stato tratto nel 1953 un film, con la sceneggiatura di Viktor Šklovskij.

Come ha dichiarato lui stesso, Prilepin si è ben documentato – la letteratura sulle Solovki è quasi sterminata – trascorrendo anche un periodo sulle isole. La descrizione del campo, la sua suddivisione amministrativa, le caratteristiche del suo funzionamento provengono da fonti che Prilepin non cerca affatto di tenere nascoste, pur senza citarle. Anzi, si direbbe che l’inserzione frequente nel testo di materiale cronachistico, giudiziario, aneddoticamente rappresenti una precisa scelta – una scelta che fa pensare a Dostoevskij. La lunga rassegna delle compagnie di lavoro in cui Artëm potrebbe cercare di entrare è ripresa quasi alla lettera dal saggio di Antonina Sošina *Materialy k istorii lagerja i tjurmy na Solovkach (1923-1933)* (Materiali per la storia del campo e della prigionia delle Solovki). Pressoché integralmente è riportata la relazione della commissione che salva la vita ad Artëm, arrestando nel momento cruciale i suoi nemici: si tratta del rapporto inoltrato nei primi giorni di maggio del 1930 al Collegio dell’OGPU dalla commissione capeggiata da Aleksandr Michajlovič Šapin “sulle condizioni in cui versano i detenuti alle Solovki”. La ragione del *priëm* è evidente: solo orecchiando il rapporto (mentre viene dettato al dattilografo) Artëm scopre tutta la verità sulle atrocità del campo: lui non ne ha fatto esperienza diretta, le sue vicissitudini sono quelle di un qualsiasi ragazzo – il *pacan* protagonista di tutta la narrativa prilepiniana – preso di mira da un branco di bulli, dai commilitoni in caserma, da un sergente sadico e feroce.

Ma chi è Artëm? Non fare piena luce sulla biografia e sulla personalità di Artëm, in cui tutti vedono l’alter-ego di Prilepin (ma io sospetto che l’autore, come del resto lo stesso Artëm, vorrebbe essere Fëdor) è parte di un preciso disegno autoriale. Del parricidio per cui è stato arrestato conosciamo i dettagli solo a pagina 495. Le sue origini sociali non sono chiare. Abitava poco lontano dal Cremlino. Ha frequentato il ginnasio e studiato latino. Non conosce le lingue straniere. Per il colto Mitja Ščelkačov (trasparente alias dello studioso Dmitrij Lichačev, che alle Solovki è stato detenuto) prova un misto di rispetto e di senso della propria superiore virilità. Ha lavorato come scaricatore di porto. Ha praticato

la boxe. Alla precisa domanda di Vasilij Petrovič “ma lei chi è?” Artëm risponde “nessuno”. Però subito aggiunge “un moscovita, un perdigiorno, un lettore di libri”. È un dato importante: per tutto il romanzo Artëm ricorda con nostalgia i suoi libri, rimugina e verifica di non aver dimenticato le poesie preferite, le ripete a fior di labbra, ne compone lui stesso, a gara con l’amico poeta Afanas’ev. Irritato dalla vita del campo esclama: “Che vita di merda! A me sono sempre interessate cose molto più importanti: come sarà il libro appena uscito di Gor’kij – che bella ragazza sta passando a passo svelto su via Nikitskaja, e se la raggiungessi? – devo procurarmi l’ultima raccolta di Bal’mont, la mamma sta cuocendo qualcosa con la ricotta, vado a vedere cos’è, dicono che sia comparso un certo Pil’njak e io non l’ho letto...” Uno dei momenti più felici della sua vita di recluso è la visita alla biblioteca, dove gli offrono libriccini malconci di Nikolaj Nekrasov e Semën Nadson – gli autori preferiti di Lenin: “Volodia ha quasi imparato a memoria Nadson e Nekrasov” scrive la moglie –, un tomo di Valerij Brjusov, una “cosa strana con lettere di dimensioni diverse, in piedi o coricate una sulla testa dell’altra”, chiaro riferimento alle copertine futuriste di Aleksej Kručenyč. L’orizzonte è vasto: si spazia da Puškin – subito introdotto nel romanzo dal gioco di parole sul *Cavaliere di bronzo*³ – a Bestužev-Marlinskij e Konstantin Slučevskij, da Dostoevskij a Merežkovskij e Leonid Leonov, il cui *Ladro*, pubblicato nel 1927, è nella cella di Mezernickij, e che Artëm non ha mai sentito nominare (mentre Prilepin gli ha dedicato una monografia), da Eduard Bagrickij al poeta-contadino Sergej Esenin (presenza importante nel romanzo, della cui amicizia si vanta più volte Afanas’ev), ai simbolisti Innokentij Annenskij, Fëdor Sologub, Aleksandr Blok, Valerij Brjusov e Konstantin Bal’mont, sino

3 Nel rispondere a Vasilij Petrovič, che vanta le proprietà nutrizionali dei mirtilli, ricchi di ferro, cromo e rame, Artëm dichiara di sentirsi come un cavaliere di bronzo con il cavallo zoppo, giocando con il titolo del poema di Aleksandr Puškin *Il cavaliere di bronzo* (*Mednyj usadnik*). ‘Mednyj’ significa letteralmente ‘di rame’; ‘chrom’ (‘cromo’) significa, se aggettivo, ‘zoppo’.

all'ego-futurista Igor' Severjanin, con cui Ejchmanis dimostra, secondo Galja, il proprio cattivo gusto – a lei, ingenuamente eclettica, piacciono Iosif Utkin, poeta e giornalista della “Komsomolskaja Pravda” molto apprezzato da Lunačarskij, l'immaginarista Anatolij Mariengof, il costruttivista Vladimir Lugovskoj, il ‘fratello di Serapione’ Nikolaj Tichonov. Una frecciatina – “volonteroso compilatore di voci altrui” – è riservata al poeta Boris Širjaev, detenuto alle Solovki dal 1922 al 1929, poi collaborazionista dei nazisti in Crimea, infine emigrato in Italia, autore di un famoso romanzo documentario sulle Solovki (*Neugasimaja lampada*, La lucerna inestinguibile).

A questo ricco ordito di riferimenti letterari (perlopiù cifrati) si intrecciano versi di canzoni popolari, romanze e canzonette (Boris Glubokovskij, Aleksandr Vertinskij), passi evangelici e testi liturgici e omiletici, intessendo quella che potremmo chiamare, se Puškin non si offende, una “enciclopedia della lingua e della cultura russa” degli anni '20, dove coesistono il russo turgeneviano del nobile Vasilij Petrovič e il gergo della malavita – *fraer, ksiva*⁴ – il gergo carcerario, lo slavo ecclesiastico e il nuovo soviettese.

Il narratore (extradiegetico direbbero i narratologi, cioè estero alla narrazione) è nascosto, e tende all'invisibilità: il racconto, apparentemente non mediato, sembra consistere nella trascrizione diretta del comportamento e dei discorsi dei personaggi, colti nel loro farsi da una sorta di convenzionale stenografo. Il lettore ha così l'illusione di vedere e sentire in diretta la storia mentre è in corso di svolgimento, le descrizioni sono pure rappresentazioni,

4 Entrati nel gergo della malavita russa (*fenja*) tramite l'yiddish, i due termini indicano rispettivamente una persona non appartenente al mondo della delinquenza (dal tedesco *frei Herr*), e un documento falso (dall'yiddish *kessaw*, cf. *Kassiber* nel gergo criminale tedesco), oppure anche un biglietto piegato a triangolo: durante i trasporti in treno diretti ai campi di lavoro, racconta Jacques Rossi nel suo *Manuale del GULAG*, i detenuti buttavano il triangolo nel buco della latrina, sperando che qualcuno lo raccogliesse e lo facesse pervenire all'indirizzo scritto su uno dei lati. Il labbro cui Ksiva deve il proprio soprannome è dunque pendulo, triangolare, ed esibito come un documento falso.

verbalizzazioni di immagini – sarebbe infatti facilissimo attuarne la riduzione cinematografica – sul cui sfondo i dialoghi, sempre citati tra virgolette (ovvero nella modalità del discorso diretto) hanno molto risalto e occupano molto spazio. La visività ha un ruolo di primo piano, come sempre più spesso accade con le opere di scrittori cresciuti tra cinema, televisione e internet. Persino la scansione in episodi, se da un lato riprende la tradizione classica del feuilleton, dall'altro sembra alludere alle serie televisive (tipo *Il trono di spade*), in cui ogni puntata ha una sua conclusione apparentemente definitiva, azzerata da avvenimenti casuali e imprevedibili all'inizio della puntata successiva. Lo stesso Artëm protesta con l'autore, esclamando: "Ma quante volte vogliono farmi morire? [...] Mi hanno accoltellato i comuni. Mi hanno fatto marcire ai tronchi. Mi hanno ammazzato di botte per santini che non erano miei. Mi hanno sotterrato insieme ai congiurati. Mi hanno sparato alla Scure. Mi hanno malmenato i detenuti che non perdonavano il volto sfigurato sulla parete. Mi ha sparato un'altra volta Galina, sulla barca. Mi ha ingoiato il mare, e quello che la mamma accarezzava sul capino è finito in pasto ai pesci. Sono morto lentamente di freddo e fame. Perché devo morire ancora? Non è più il mio turno, è stato il mio turno già dieci volte!" Gli episodi si susseguono l'uno all'altro senza che il lettore avverta una parabola, abbia sentore di uno scioglimento, dell'approssimarsi della fine. E infatti la narrazione in sé non si conclude: viene chiusa meccanicamente da un epilogo che la incornicia, portando nuovamente in scena, come nelle pagine iniziali, lo scrittore in carne e ossa.

I pensieri dei personaggi non sono decifrabili – è questo uno dei tratti distintivi del narratore invisibile. Fa eccezione il solo Artëm, le cui riflessioni, citate perlopiù in forma diretta e virgolettata, costituiscono, accanto ai dialoghi, da cui poco li distingue, una componente non secondaria del romanzo. Prilepin le introduce spesso tramite il ricorso a *verba dicendi* (tipo: esclamò) che cancellano la distanza tra pensiero e parola, rivelata a volte solo dalla convenzione della punteggiatura. Il fatto che il narratore 'senta' i pensieri di Artëm non dà inoltre origine ad alcuna forma

di dialogo tra voci e punti di vista diversi, come sarebbe invece proprio del discorso indiretto libero: il narratore non sa nulla che non sia noto anche ad Artëm, e solo ad Artëm appartiene, senza eccezioni, il punto di vista. La claustrofobica immersione nella sua testa e nel suo corpo, nei suoi pensieri, nelle sue fantasticherie, nei suoi sogni, nelle ‘intuizioni’ che qualcuno non si stanca mai di sussurrargli all’orecchio, nelle sue sensazioni fisiche – freddo, fame, dolore, nausea, malesseri, bisogni corporali, turbamenti sessuali, senso di benessere, felicità del corpo – fa sì che il lettore accolga con vero piacere le pagine del diario di Galina Kučerenko: per la prima volta nel romanzo i fatti narrati appaiono in una luce diversa, sono visti da una prospettiva alternativa e avvincente. Una ventata di freschezza che, chissà, ha forse fatto desiderare a Prilepin di scrivere un secondo volume: “Ora mi chiedo: se avessi guardato all’accaduto dall’interno di un’altra testa – con gli occhi di Ejchmanis, di Galina, di Burcev, di Mezernickij, di Afanas’ev – avrei visto un’altra storia? Un’altra vita?”

Un’ultima considerazione sulla lingua: si sbaglierebbe a pensare che in un testo così lungo l’attenzione per la parola non possa mantenersi sempre alta. Al contrario: le potenzialità connotative di ogni vocabolo sono sfruttate al massimo, frequentissimo è il ricorso alla similitudine, il gioco delle associazioni mentali, il ‘come se’ – le congiunzioni ‘slovo’ e ‘budto’ ricorrono più di 600 volte, introducendo ora semplici paragoni, ora vere e proprie digressioni. Dalle lentiggini di Afanas’ev, che si accendono come se le avessero rosolate in padella, alla mano del vladika, che la muove come se stesse salando sé stesso (due esempi a caso), il lettore è continuamente invitato a osservare con attenzione i dettagli – la vetta si raggiunge con la ecfra di un quadro di Bosch nella scena del pentimento collettivo alla Scure –, a soffermarsi su sintagmi insoliti, ad assecondare la fantasia dell’autore nelle sue azzardate metafore: a non correre insomma a vedere ‘come va a finire’... perché in verità di questo romanzo, così come della Storia che gli fa da sfondo, una fine non c’è.