SigMa
RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE, TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO
e-ISSN 2611-3309

Il culto dell'immagine: ragione e religione in *Babylon* di Viktor Pelevin

The cult of the image: reason and religion in Viktor Pelevin's *Homo Zapiens*

Valeria Cavalloro
Université de Genève, Switzerland

Sommario | **Abstract**

In *Babylon* di Viktor Pelevin (1999) il ritorno di elementi dell'immaginario religioso antico costituisce l'impalcatura figurale centrale del discorso sulla Russia post-sovietica, che dopo la caduta dell'URSS e l'irruzione del capitalismo si converte a un alienante e letterale "culto" dell'immagine pubblicitaria. Attraverso l'analisi del testo e delle sue catene simboliche (come la presenza di "luoghi di culto", la comparsa di "testi sacri" dettati da esseri non umani, o lo stato ricorrente di invasamento e allucinazione), si intende evidenziare come Pelevin costruisca la rappresentazione della "religione" pubblicitaria sul piano simbolico prima ancora che su quello della trama. Parallelamente, esplicitando i legami con alcuni precedenti della tradizione letteraria russa da cui il romanzo trae copiosamente citazioni e materiali (Tolstoj e Dostoevskij, Zamjatin e Bulgakov), si propone di mostrare come l'autore, impegnato qui in un'operazione al tempo stesso postmodernista e anti-postmodernista, usi l'intreccio di riferimenti a motivi romanzeschi otto-novecenteschi per attualizzare il dilemma classico dell'eroe intellettuale dilaniato tra fede e ragione, percepito come chiave di lettura fondamentale della contemporaneità. | The reprise of ancient religious tropes in Viktor Pelevin's *Homo Zapiens* (1999) constitutes the main figural structure for the representation of post-soviet Russia, that, after the dissolution of the USSR and the introduction of capitalism, devotes itself to an alienating literal cult of the advertising image. By a close reading of the text and its symbolic structures (like the presence of "places of worship", the appearance of "sacred texts" dictated by non-human entities, or the reoccurring condition of hallucination), the essay aims to show how Pelevin realizes the representation of the advertising "religion" on the symbolic level more than on the plot level. At the same time, by exposing the connections between *Homo Zapiens* and several classics of the Russian literary tradition, from which it extracts large amounts of quotes and materials (Tolstoy and Dostoevsky, Zamyatin and Bulgakov), the essay will show how the author, with a move that is both fully postmodernist and anti-postmodernist, employs the patchwork of quotations from 19th- and 20th-century novels as a way to actualize the archetypal dilemma of the intellectual hero facing the conflict between faith and reason: a conflict that Pelevin sees as a crucial interpretative frame of the contemporary era.

Parole chiave | **Keywords**

religione, pubblicità, postmodernismo, eroe intellettuale | religion, advertising, postmodernism, intellectual hero

1 Generation "П"

Generation П, di Viktor Pelevin, tradotto in italiano con il titolo *Babylon* e considerato "one of the most conspicuous turn-of-the-century Russian novels" (Khagi 2008: 559), è stato pubblicato nel 1999, lo stesso anno del film *Matrix*. Questa coincidenza tra due narrazioni che esplorano scenari distopici, ipertecnologici e imbevuti di riferimenti religiosi tratti da culti di tutto il globo è, nella sua casualità, rivelatoria: ci suggerisce infatti che, alla vigilia del cambio di millennio, il riemergere di tradizioni apocalittiche più o meno modernizzate (dal meteorite al *Millennium Bug*) accende una connessione simbolica ancora oggi molto attuale: quella tra il predominio inquietante dello spazio videografico-pubblicitario in un mondo ormai quasi interamente capitalista e certi meccanismi simbolici comuni a svariate religioni antiche e moderne. Religioni che di conseguenza, nonostante l'apparente contraddizione con un Occidente sempre più laico secolarizzato, emergono e si impongono come canali di lettura pertinenti per il contemporaneo.

Dal punto di vista della trama, la vicenda di *Babylon* non è particolarmente complessa: all'indomani del crollo dell'Unione Sovietica, Vavilen Tatarskij, giovane letterato fallito, viene reclutato dal vecchio compagno di università Morkovin per lavorare come *copywriter* per una losca agenzia pubblicitaria, con l'intento dichiarato di mungere denaro dall'ingenuo capitalismo emergente della nuova Russia. Con sua stessa sorpresa, Tatarskij si scopre particolarmente abile in questo campo, grazie alla sua capacità di intuire le simbologie più adatte a conquistare la "mentalità sovietica" (Pelevin 1999, ed. 2000: 31-ss), e quindi di adattare con successo le pubblicità dei prodotti occidentali in *concept* post-sovietici eccezionalmente efficaci. Tuttavia Tatarskij non è soltanto un eroe a cavallo tra due epoche, è anche una fedele riproduzione contemporanea dell'eroe intellettuale della tradizione letteraria russa, un individuo tormentato dalla ricerca del senso e continuamente attraversato da domande sul vero significato di ciò che vede. Così, mentre successi e insuccessi lo spostano tra compagnie sempre più torbide, non smette di interrogarsi sul significato di dettagli e connessioni che sembrano indicare l'esistenza di un piano segreto in corso di attuazione: un piano che sembra puntare al controllo, attraverso la pubblicità, dell'immaginario collettivo sovietico e che appare misteriosamente legato a un antico culto babilonese. Uno scenario che il protagonista inizialmente attribuisce alle sue stesse paranoie e allo stato allucinatorio provocato dal costante abuso di alcool, cocaina,

funghi allucinogeni e LSD, e che invece si rivelerà infine essere una vera cospirazione: è infatti l'operato degli adepti della vera dea Ishtar, che è sopravvissuta ai teocidi della storia e ora opera nel mondo sotto forma di dea-schermo, entità ipnotica la cui forma fisica è costituita dall'insieme delle immagini televisive e il cui scopo è mantenere assopite le coscienze umane che, se riportate a uno stato di consapevolezza, provocherebbero la sua morte. Tuttavia la scoperta del mistico complotto, che segna la conquista della verità da parte del protagonista, si rovescia nella sua condanna: ammesso al culto, Tatarskij viene scelto dalla dea come suo nuovo marito simbolico e subisce un rituale di lobotomia metafisica che estirpa dalla sua mente l'impulso alla ricerca del senso e lo trasforma in un sacerdote interamente devoto al perseguimento dell'ipnosi globale.

Già solo sul primo livello della trama siamo quindi di fronte a un ritorno letterale della religione nel mondo laico e contemporaneo del capitalismo imperante, con il quale non solo convive ma si fonde in un'unica entità inesorabile, in uno scenario che oscilla tra il genere distopico e il *low fantasy*. La dea Ishtar non è una metafora, ma un'entità divina reale che si manifesta fisicamente attraverso oggetti e fenomeni che rimandano alla sfera dell'ottico e del visivo, declinati nel senso della manipolazione e della moltiplicazione allucinogena: come le fotografie di bassorilievi sacri trovate in una vecchia cartella, affette da un fenomeno di aberrazione cromatica ("intorno a queste linee baluginavano certe venature rosse e verdi appena percettibili, come sullo schermo di un monitor regolato male", 135) che nelle pagine seguenti contagia gli oggetti circostanti finché ogni punto della realtà prende l'aspetto del suo equivalente videotrasmesso.

Ma, più ancora che sul piano delle peripezie, il ritorno della religione e il suo conflitto con la razionalità e la ricerca di senso si gioca sul piano del ricchissimo impianto figurale che fa da impalcatura al libro. Il romanzo è infatti percorso da un intreccio quasi esageratamente fitto di riprese, rovesciamenti, parallelismi e rimandi a formazioni rituali e motivi mitologico-religiosi, simbologie, funzioni e liturgie estratte dalle più disparate tradizioni della storia umana, che includono miti mesopotamici e mesoamericani, circoli esoterici, sedute spiritiche e tavolette Ouija, pratiche di meditazione buddista, esperienze sciamaniche indotte da droghe, bibliche marcature con sangue di animale sacro, sacrifici umani. Un repertorio di culti tra i quali viene posta in particolare rilievo quella che Pelevin dipinge come l'ultima grande battaglia del millennio: lo scontro tra il capitalismo e l'Unione Sovietica per il dominio sul (e del) lato irrazionale dell'umanità.

2 Una genealogia letteraria

Una caratteristica fondamentale del romanzo di Pelevin, forse la principale tra le diverse che lo collocano nell'area del postmodernismo, è la sua natura di costruzione iper- e meta-letteraria che fa il doppio gioco sui suoi stessi meccanismi parodizzanti: da un lato riprendendo in forme distorte e ironiche gli elementi della tradizione letteraria russa, dall'altro usando la scusa della parodia per reintegrare in modo serio quegli elementi nel tessuto simbolico del romanzo. Uno dei punti fissi su cui è incardinata sia la vicenda sia la struttura dell'opera è infatti quello che Tatarskij, in una delle sue riflessioni, chiama *letterariocentrismo*: "una specie di rumore bianco della psiche sovietica" (Pelevin 1999, ed. 2000: 60), che, in quanto parte dell'identità dell'*homo sovieticus*, è condiviso non solo dal protagonista ma anche dall'autore stesso, che con mossa autoriflessiva ci invita a prestare attenzione alla sua tecnica di scrittura, e particolare attenzione al suo uso della tradizione.

Pelevin attinge costantemente e vistosamente dalla letteratura russa, e non solo come repertorio di temi o immagini, ma come strategia di costruzione del significato che permette al romanzo di svilupparsi su due livelli paralleli, immergendo l'intera vicenda in un continuo riverbero letterario. Tutto *Babylon* è intessuto di fittissime citazioni: alcune piuttosto velate, come l'apparizione di Griša, l'"ex hippy" con "lunghi capelli unti e una rada barbetta" che introduce Tatarskij al consumo di LSD, che si sovrappone all'immagine dello *jurodivyj* Griša, il vagabondo con "lunghi capelli grigi e una rada barbetta rossa" che il giovane Nikolaj vede cadere in estasi in *Infanzia* di Tolstoj (1852, ed. 2010: 522); altre più palesi, come la tendenza di Tatarskij a immaginare l'aldilà sotto forma di *banja*, un tic mentale che rimanda al celebre racconto di Čechov *Alla banja*, in cui l'ambiente del bagno turco dove gli uomini si confrontano nudi e senza pregiudizi mima la conversazione dantesca delle anime trascese nell'oltretomba; altre infine addirittura ostentate, come i capitoli intitolati "Povera gente" e "La nuvola in calzoni", che riprendono rispettivamente il naturalismo del romanzo giovanile di Dostoevskij e il poema amoroso-religioso di Majakovskij.

Sottolineare questo dato serve a chiarire il doppio ruolo del citazionismo ossessivo di *Babylon*, che da un lato espone la natura postmodernista del romanzo, ma dall'altro è strumentale all'attuazione di una mossa anti-postmodernista, ovvero l'affiliazione del romanzo stesso a una genealogia nobile della letteratura russa[1]: quella in cui un eroe intellettuale

pronto ad assaltare il senso dell'universo si scontra con il paravento di dogmi imposto dalla religione (nelle sue forme proprie e improprie), che dissuade l'uomo dal porsi domande e si erge come struttura di oppressione, ma anche di paradossale pacificazione. Nel contesto di uno scontro che è anche crisi di identità[2], infatti, la tradizione letteraria russa schiera due genealogie contrapposte, che incarnano la dialettica ragione-religione con tutte le sue contraddizioni. Sul fronte della religione c'è la lunga linea degli individui che rinunciano alla *hybris* intellettuale e accettano il mistero del "piano di Dio": una famiglia umana e letteraria la cui massima incarnazione è lo *jurodivyj*, l'anti-intellettuale che è letteralmente "*folle* in Cristo" e le cui rade doti mentali sono interpretate come spazio lasciato aperto all'accesso del divino (Gudelyte 2013). Sul fronte della ragione, invece, ci sono le molteplici versioni dell'uomo laico che si pone le *prokljatye voprosy* ('domande maledette') e che è sì figura eroica, tra l'altro spesso proiezione dell'autore (fatto che si traduce simbolicamente nella tendenza di questi romanzi all'estensione saggistica), ma allo stesso tempo antieroe e peccatore prometeico affetto da una malattia mortale e condannato a vivere senza pace (Tolstoj, ed. 2000). Una linea di pensatori compulsivi, dilaniati dal lavorìo instancabile della mente, letteralmente *malati* di intelletto: dall'uomo superfluo di Turgenev (che si rammaricava di come gli individui introversi siano paralizzati dai loro rovelli: "sono i loro stessi pensieri e le loro stesse osservazioni a fungere da ostacolo a ogni passo", Turgenev 1850, ed. 2011: 35) al pazzo del racconto tolstoiano ("Hanno discusso e hanno deciso che non sono pazzo. […] L'hanno riconosciuto, ma io lo so che sono pazzo", Tolstoj, ed. 2001: 71) che porta all'estremo i tormentosi interrogativi dei protagonisti dei romanzi maggiori (Levin e Padre Sergij, Andrej Bolkonskij e Pierre Bezuchov, fino al Nechljudov di *Resurrezione*); fino alle varie ambigue "malattie di nervi" e "febbri cerebrali" che colpiscono i personaggi dostoevskiani come manifestazione fisiologica dell'eccesso di pensiero, da Ivan Karamazov (che a furia di interrogarsi sul problema del male evoca addirittura il diavolo, per poi commentare: "Ora sto sicuramente delirando… ma sì, naturalmente, è delirio…", Dostoevskij 1864, ed. 1994: 880) a Stavrogin a Raskol'nikov, e ovviamente all'uomo del sottosuolo (che esordisce con l'iconico "Io sono una persona malata", Dostoevskij 1879-80, ed. 1989: 5). Ma si potrebbe citare ancora almeno la *Nedotykomka* che materializza in forma fisica "il delirio di Peredonov" nel *Demone meschino* (Sologub 1907, ed. 2008: 248), oltre ovviamente alla compagnia demoniaca che

accompagna Voland nel *Maestro e Margherita*, che imperversa attorno al centro simbolico del manoscritto frutto di una vita di lavoro del Maestro (ma anche del povero poeta Ivan Bezdomny, che finisce al manicomio con una diagnosi di schizofrenia, Bulgakov 1967, ed. 1994: 64), e l'intera vicenda del racconto *Il monaco nero* di Čechov, che si apre non casualmente con la frase "per l'eccessivo lavoro il professor Andrej Vasil'evič Kovrin s'era ammalato di nervi" (Čechov 1894, ed. 2004: 709), ed è imperniato sul motivo della forsennata tensione intellettuale che non solo logora la psiche del protagonista, ma squarcia la realtà consentendo l'irruzione di demoni che lo tentano con il dono della conoscenza.

Con il crollo dell'Unione Sovietica, Tatarskij si trova esattamente nei panni dell'intellettuale che si confronta con la perdita della fede ed è costretto a scegliere a quale di queste due genealogie affiliarsi: se andare in cerca di una nuova religione che in cambio di un atto di fede offra un punto di fuga alla trascendenza e ripristini una rassicurante prospettiva all'esperienza umana, oppure se restare saldamente aggrappato all'esercizio della mente critica che rifiuta di rassegnarsi a "quello che è", anche a costo di sofferenze, inquietudini e pericoli. E se all'inizio la sua scelta di gettarsi con cinicamente nel nuovo sistema di valori del capitalismo sembra andare nella prima direzione, la sua tendenza alla ricerca di senso gli impedirà di scivolare davvero in questa fede, tanto da sollecitare nei vari personaggi che tentano di includerlo nel *culto* la continua raccomandazione di non fare domande, non interrogarsi, non permettersi di pensare: "meno sai e meglio respiri", "vedi di non cercare dappertutto significati simbolici, sennò finisci per trovarli. E per rimetterci la testa" (Pelevin 1999, ed. 2000: 235, 287). Viene addirittura istruito "di pungersi con qualcosa di aguzzo *appena gli veniva di pensare all'assenza di un punto di appoggio nell'ordine universale delle cose*" (233, corsivo mio), con la dinamica della punizione fisica per il peccato di pensiero che ricalca la logica di molte religioni e richiama addirittura la violazione biblica primaria, l'appropriazione del frutto dell'albero della conoscenza, l'oltraggio dello sguardo che osa alzarsi in cerca di risposte che vadano oltre la dottrina dispensata.

3 Regime, religione, pubblicità

Pelevin mette in scena l'esperienza del mondo come lotta titanica tra sistemi religiosi conflittuali, che si scontrano per il dominio dello spazio

spirituale e per la letterale "spartizione della coscienza umana" (Pelevin 1999, ed. 2000: 114). All'inizio del romanzo, l'ultima grande religione del Novecento russo è il comunismo sovietico, e il breve primo capitolo, che fa da prologo alla vicenda, è occupato dalla descrizione di questa condizione pseudo-religiosa, resa evidente dalla ricorrenza di scelte lessicali che rimandano all'area semantica del culto ("credere", "verità", "fede comunista", "fedele leninista", "crederci", 12-14). Ma l'essere religione del comunismo è ribadito soprattutto dall'effetto del suo crollo sulla forma e la pensabilità stessa di una trascendenza:

> Scoprì che l'eternità esisteva solo finché Tatarskij continuava a nutrire una *fede sincera* nella sua esistenza. All'infuori di questa *fede*, l'eternità in sostanza non esisteva. Per poterci *credere sinceramente*, questa *fede* doveva essere *condivisa con gli altri*, perché quando non c'è nessuno a condividerla non si chiama più *fede* ma schizofrenia (14).

Nel sistema figurale di Pelevin, con il crollo dell'Unione Sovietica l'intera popolazione russa si trova nello stato del personaggio in crisi, spaesata dal dissolversi del precedente esoscheletro mitologico che le consentiva di allineare collettivamente valori e visioni del mondo. E così come nella tradizione ottocentesca la perdita della fede genera un logoramento delle strutture trascendenti e dei tessuti spirituali dell'individuo in crisi (tessuti morali che cedono al crimine, tessuti psichici che cedono alla follia, tessuti emotivi che cedono all'apatia e allo straniamento), la caduta del regime all'inizio di *Babylon* genera un logoramento della capacità di immaginare l'esistenza di un piano trascendente condiviso, e svela la natura casuale e provvisoria del vecchio "culto": "l'eternità era arbitraria: per esempio, se non fosse stato Stalin ad ammazzare Trockij, ma viceversa, sarebbe stata popolata da tutt'altre persone" (15).

La natura pseudoreligiosa del regime è del resto registrata su tutte le tracce del suo processo di affermazione, avvenuto schiacciando e scacciando la religione precedente, ovvero il cristianesimo ortodosso. Basti su questo un esempio tra i tanti punti in cui il collasso delle stratificazioni figurali del romanzo è particolarmente eloquente, quello in cui Tatarskij annovera tra le conseguenze della caduta del regime lo sviluppo di "un cinismo sconfinato come il panorama che si vedeva dalla torre televisiva di Ostankino" (18). La torre di Ostankino (ultimata nel 1967), che era stata il vanto dell'ingegneria sovietica e con i suoi 540 metri d'altezza alla sommità dell'antenna era stata la struttura autoportante più alta del

mondo fino al 1976[3], non soltanto era stata costruita per battere il record americano dell'Empire State Building, ma era anche la cattedrale simbolica con cui il regime laico e iconoclasta dell'URSS rispondeva alla Cattedrale del Cristo Salvatore, che a suo tempo era stato il tempio più alto dell'intera cristianità orientale[4] e che il 5 dicembre 1931 era stata fatta saltare in aria per fare posto alla costruzione del Palazzo dei Soviet (costruzione che, incidentalmente, fu interrotta per mancanza di fondi, successivamente allagata dalla Moscova mentre era ancora in fase di scavo, e convertita da Chruščëv nella più grande piscina aperta del mondo, in un plateale esempio di fallimento allegorico che culmina nel 1990, quando la Chiesa ortodossa russa riceve l'autorizzazione a ricostruire la cattedrale ottenendo anche un grande sostegno popolare ai lavori, che vengono citati varie volte nel romanzo stesso). Se si considera poi anche che la torre di Ostankino entra in funzione come stazione di trasmissione televisiva, ecco che in un solo breve passaggio c'è un perfetto esempio di come Pelevin metta in scena, senza mai nominarla esplicitamente, la sua tesi della storia umana come continua e violenta conflagrazione tra religioni proprie e improprie[5]. La vicenda di Tatarskij si dipana in un mondo costellato dalle rovine di templi profanati e riabitati: quelli ortodossi dal comunismo, quelli comunisti dalla televisione, in una sovrapposizione di usurpatori simbolici che riproduce nel mondo esterno la situazione spirituale in cui si trova il protagonista e in generale tutti i personaggi del suo mondo, individui-templi che sono nati consacrati a un certo culto e si sono ritrovati poi svuotati e abbandonati, o ripopolati da altro.

Del resto Tatarskij, proprio come il suo antenato dostoevskijano Raskol'nikov, è un individuo che nasce *letteralmente* scismatico, con un nome di battesimo che è oracolo del suo destino di uomo sospeso tra fedi contrapposte. L'insolito "Vavilen" è infatti un acronimo inventato dal padre per fondere il nome del romanziere Vasilij Aksënov, promotore di uno stile di vita liberale e occidentale, nientemeno che con il nome di Lenin, cioè dell'ideologo e padre del comunismo, ma che viene risemantizzato da Tatarskij che "cominciò a mentire agli amici dicendo che suo padre l'aveva chiamato così perché era un appassionato di misticismo orientale e voleva alludere all'antica città di Babilonia" (12). Insomma un protagonista battezzato nel segno della fusione implausibile tra due sistemi mitologici contrapposti, a cui poi lui stesso aggiunge un ulteriore terzo sistema, trasformando il proprio nome già parlante in un intero labirinto di risonanze incrociate che anticipano il suo destino e diventano

una forma di auto-predestinazione: reinterpretando il proprio nome come riferimento a Babilonia, Tatarskij avvera inconsapevolmente la profezia secondo cui il marito della dea Ishtar sarebbe stato un uomo con il nome di una città, sancendo la propria sorte.

4 I segni del culto

Così come Tatarskij trasforma il proprio nome in un inconsapevole auto-arruolamento al culto, così la sua vita adulta è una parabola di conversione dalla crollata religione del regime alla nuova religione di Ishtar, divinità delle immagini televisive, che pur nella sua implausibilità si rivela in una pioggia di indizi e interi filoni simbolici che innervano il romanzo. Tra questi vale la pena di segnalare, solo per dare un'idea della massiccia operazione simbolica dispiegata da Pelevin, almeno i seguenti elementi:

1) *la distruzione rituale del corpo del dio sconfitto* – in questo caso Lenin, "il grande leader" le cui statue "venivano portate fuori città con i camion militari" e fuse illegalmente per essere rivendute come metallo da corrotti ex ufficiali. Un riferimento alla letterale rimozione delle statue di Lenin disseminate su tutto il territorio dell'ex URSS, demolite a migliaia a partire dal 1990, ma soprattutto una forma traslata di profanazione del cadavere simbolico della divinità sconfitta, ancora contaminante e pericolosa[6], da rimuovere anche attraverso la desacralizzazione dell'iconografia: sia la sua personale, come il busto che Tatarskij, quando era giovane studente, aveva mutilato a colpi di accetta (l'arma di Raskol'nikov), sia quella del regime-culto da lui fondato:

> sulla parete sopra la scrivania, lì dove in epoca sovietica si teneva il ritratto del leader massimo, era appeso un quadro dentro una pesante cornice rotonda. […] Era uno *standard label* con la bandiera americana e la scritta "Made in USA. One size fits all" (Pelevin: 179).

2) *la salita/discesa nel tempio* – l'era televisiva si configura come religione anche attraverso la presenza continua di "luoghi di culto". Dopo il primo incontro con cui Morkovin lo introduce all'ambiente pubblicitario, al ristorante "Il Tempio della Luna", Tatarskij viene condotto alla sede di un'agenzia che si presenta come un incrocio tra la caverna delle meraviglie delle *Mille e una notte* e una catacomba cristiana abitata dagli adepti di un culto clandestino e affollata da oggetti rituali e apparati liturgici

(pc e software, scanner, videoregistratore). Poco più avanti un nuovo tempio si presenta sotto forma di spettrale edificio a gradoni, un abbozzo di piattaforma contraerea mai terminata che il protagonista scala proprio come la ziggurat che gli aspiranti sposi di Ishtar, nel rituale antico, dovevano scalare per essere ammessi al cospetto della dea. E ancora un tempio compare alla fine della storia, quando Tatarskij viene ammesso nella "stanza d'oro", *sancta sanctorum* che contiene l'idolo del culto e luogo intermedio tra la terra e l'aldilà: l'alidlà in questo caso essendo il regno dell'esistenza totalmente digitale nella quale si conclude la parabola dell'eroe.

3) *il libro sacro* – il terzo filone simbolico che accompagna la "conversione" dal comunismo al capitalismo videografico è la successione dei libri sacri che segnano le riconfigurazioni della "fede" di Tatarskij, e che, proprio come nel *Maestro e Margherita*, costituiscono il polo del magnetismo mistico che avvicina il protagonista al piano della trascendenza. Se nella giovinezza i libri sacri sono il volume di versi di Pasternak e i saggi di fisica teorica di Zel'manov (1969)[7], dopo il suo passaggio al mondo della pubblicità il loro ruolo viene occupato da *Positioning: The Battle for Your Mind* (Ries, Trout 1980), esplicitamente definito "un libro magico [...] scritto due illuminatissimi stregoni americani" e che Tatarskij considera "la sua piccola Bibbia", portatrice di "un impatto particolarmente forte sulla sua anima vergine" (Pelevin 1999, ed. 2000: 29-30). Ma appartengono a questa galassia anche il manuale segreto che il capo-pubblicitario Chanin non gli lascia leggere, e soprattutto il saggio sulla "wow-tecnica segreta" della pubblicità (118) che viene dettato a Tatarskij dallo spirito di Che Guevara attraverso una tavoletta Ouija.

4) *l'apparato sacerdotale* – come tutte le religioni costituite, l'industria pubblicitario-televisiva di *Babylon* ha un clero: diversi personaggi secondari assumono il ruolo o i connotati non solo di membri di una setta, ma di veri e propri esponenti di una gerarchia ecclesiastica precisamente scandita, a partire da Morkovin, apostolo-iniziatore che entra in scena circondato da compagni-discepoli che attendono alla corretta esecuzione dei riti necessari; ma vale anche per i successivi datori di lavoro Pugin e Chanin, amministratori di regole misteriose e dispensatori dei ruoli e delle ricompense, e vale per l'ex compagno di scuola Gireev, dedito alle pratiche zen, che gli offre il tè allucinogeno e, incarnando con assoluta esattezza la funzione rituale che nel romanzo viene attribuita ai sacerdoti del tempio di Enkidu nell'antica Babilonia, lo avvia al percorso di ascesa mistica verso la dea. Ma lo stesso Tatarskij, in quanto *copywriter*, assume

progressivamente una funzione sacerdotale, o addirittura oracolare, nei confronti degli acquirenti dei suoi spot pubblicitari: il suo lavoro, come gli spiega Morkovin, è quello di un profeta o di un teologo incaricato di divinare le passioni segrete del cliente, vittima di "una sfrenata mania di grandezza" e desideroso di venire "ipnotizzato" dalla mitologia personalizzata che è stata stesa per lui.

5) *la ierofania e la contro-ierofania* – il romanzo si muove su una continua alternanza di manifestazioni del divino e manifestazioni della de-divinizzazione di qualche simbolo del precedente sistema mitologico. L'avvicendamento di culto nelle pagine iniziali è sancito proprio da questa dinamica speculare: la rivoluzionaria pubblicità della Pepsi, prima rivelazione non solo del nuovo tempo in arrivo ma della dimensione "magica" del mezzo pubblicitario, si rovescia nella contro-ierofania costituita dall'apparizione degli invendibili "stivaletti di pelle gialla" di tipica foggia sovietica che in un attimo di epifanico straniamento rivelano a Tatarskij l'estinzione della precedente religione-regime. Le manifestazioni della nuova divinità e le parallele profanazioni dei simboli divini precedenti si fanno sempre più clamorose: a poco più di metà romanzo, un'overdose di LSD permette a Tatarskij di avere una visione del dio Enkidu, un dialogo con il cane mistico Sirruf e addirittura un'interazione con il cespuglio in fiamme dell'Antico Testamento, seguite subito dopo da una sequenza onirica in cui dei carri armati marciano sul centro di Mosca (scoperta elaborazione del trauma dei carri della Kantemirovskaja che entrarono nella capitale durante il Putsh il 19 agosto 1991) e cannoneggiano la testa di una immaginaria statua gigante di Pietro I, al cui interno, come un parassita cerebrale, è annidato un ristorante turistico.

6) *lo stato allucinatorio* – il ruolo della pubblicità come elemento liturgico in senso proprio della religione delle immagini, dove le meccaniche di base sono la menzogna e il *make believe*, è sistematicamente aiutato, proprio come in molte tradizioni religiose, dalla somministrazione di sostanze psicotrope, che qui agiscono come la versione modernizzata delle misteriose "febbri cerebrali" dostoevskiane. Come verrà progressivamente rivelato, al cuore del culto di Ishtar c'è l'intorpidimento della coscienza collettiva - la vera minaccia antropologica al centro del romanzo, nonché interesse ricorrente nella scrittura di Pelevin, autore da sempre impegnato nella rappresentazione "di una Russia virtuale, stordita ma compiaciuta di esserlo, e delle tecnologie per costruirla" (Caramitti 2010: 281). A questa sistematica alienazione collettiva sono funzionali l'uso sfrenato di alcool e

droghe pesanti, tanto che a un certo punto le formule "stadio etilico avanzato" e "picco massimo dell'estasi religiosa" sono usate come sinonimi per indicare la stessa esperienza (Pelevin 1999, ed. 2000: 153). Se per Marx la religione era oppio dei popoli, la pubblicità in *Babylon* ne è la cocaina: non a caso la pubblicità sul "*foglio di carta patinata* piegato in quattro" per la quale uno sconosciuto incontrato in un bar è pronto a rovinarsi la vita è lo stesso veicolo scadente che racchiude la droga: "almeno la metà dei trafficanti usava confezionare la polverina in *ritagli di riviste patinate*" (Pelevin 1999, ed. 2000: 69, 70, corsivi miei). E Tatarskij e i suoi colleghi, che sono assunti in primo luogo come professionisti dell'affabulazione senza scrupoli, sono a loro volta vittime dell'affabulazione globale in cui sono immersi:

> facevano irruzione nell'ambiente informativo-visuale e cercavano di modificarlo in modo da indurre *l'anima altrui* a separarsi dai soldi. Dall'altro lato, i soldi gli servivano per cercare di avvicinarsi agli oggetti di quello stesso panorama (67).

Una situazione che, ovviamente, rappresenta il polo diametralmente opposto a quello dell'eroe intellettuale tormentato dalle domande di senso, e alla quale infatti Tatarskij tenta di sottrarsi a un certo punto per tornare ad afferrare la sua lucidità. Ma sarà già troppo tardi: quando finalmente si rende conto che il dominio inquietante della dea-pubblicità si basa sulla psiche collettiva anestetizzata del mondo contemporaneo, e che la sua fine coinciderebbe con la liberazione dalla popolazione terrestre dall'ipnosi videografico-pubblicitaria, Tatarskij è ormai già sulla poltrona che lo "digitalizza", cancellando ogni ultimo barlume di autonomia dalla sua mente e trasformandolo nell'icona dell'individuo che non si fa (e non lascia fare) nessuna domanda: uscito dalla sala della trasformazione, le sue prime parole alla segretaria saranno "quando dico qualcosa, non chiedere mai 'perché'" (290).

5 L'eroe intellettuale nel presente

Il destino di Tatarskij è non solo una ripresa amaramente ironica del modello dell'eroe intellettuale della tradizione ottocentesca (che per lo più muore o impazzisce, segnando l'incompatibilità dell'ossessione conoscitiva con la mera vita), ma anche una riscrittura quasi perfetta del

precedente novecentesco di un altro "eroe" sospeso in una storia di regimi, culti e alienazione collettiva, ovvero D-503, il narratore-protagonista di *Noi* (1921) di Zamjatin. D-503 è il non-individuo completamente indottrinato di una società distopica che ha bandito per generazioni la libertà intellettuale regalando ai suoi soggetti "visi non ottenebrati dall'insania dei pensieri" (Zamjatin 1924, ed. 2013: 11), che sembra riuscire gradualmente a riconquistare libertà e autonomia di pensiero, e finisce invece per sottoporsi a un'operazione lobotomizzante che lo "libera dai punti di domanda, che serpeggiano come vermiciattoli, rodono come tarli" (232) dichiarandosi infine felicemente "guarito" (258) - in questo senso, il vero e proprio antenato di Tatarskij.

A questo punto non resta che farsi un'ultima domanda: perché Pelevin, alle soglie del XXI secolo, ha costruito un romanzo che riprende e riattualizza un modello classico della tradizione ottocentesca, peraltro già rovesciato da un altro autore russo a inizio Novecento? Non certo solo per "dimostrare l'inconsistenza ontologica e l'inadeguatezza semantica dell'esperimento sovietico" (Caramitti 2010: 216), così come quella dell'altrettanto fragile riverniciatura capitalista dei caotici anni Novanta russi. Una risposta può essere che di quella tradizione a Pelevin interessa l'insegnamento trasversale che la vita senza un dio è caotica e spaventosa, ma la vita sottoposta a un idolo è ancora più spaventosa e soprattutto non è più vita, perché assopisce quel dono della coscienza che è sì tormentoso ma è anche ciò che salva l'essere umano nella sua dignità. E *Babylon* è un romanzo-appello che sotto strati di ironia e di peripezie implausibili muove la denuncia contro un'epoca dominata dalle trasmissioni televisive e dallo spossessamento collettivo che spegne la consapevolezza umana e intrappola la vita mentale degli individui dentro un caleidoscopio di proiezioni, fantasmi e utopie inesistenti, spingendoli a gettarsi nel ciclo infinito del consumismo nel tentativo disperato di "eliminare la sofferenza che deriva dal conflitto tra l'immagine di sé e l'immagine dell''ultra-sé' ideale creato dalla pubblicità" (Pelevin 1999, ed. 2000: 104). Un appello sulla cui attualità è quasi superfluo commentare, considerato che gli effetti spossessanti della mediasfera sulle nostre vite quotidiane sono sotto gli occhi di tutti noi, come ci ha di recente ricordato – per fare un esempio tra tanti – la pubblicazione dei cosiddetti *InstagramFiles*: il dossier di studi interni commissionati da Facebook e condotti da psichiatri e sociologi che hanno documentato l'impatto negativo degli algoritmi di Instagram sulla salute mentale di decine di migliaia di utenti, soprattutto giovani, una parte

dei quali ha dichiarato di aver formulato pensieri suicidiari come reazione alla continua esposizione a "vite perfette" dagli standard irraggiungibili.

Alla fine del romanzo Tatarskij fallisce, in parte perché gli apparati del culto sono più forti e pervasivi di lui, e in parte per colpa della sua stessa mancanza di coraggio di fronte alla tentazione di sottrarsi alla versione caotica e spaventosa del mondo per rifugiarsi nella tiepida anestesia del culto delle immagini. Ma proprio questo fallimento rafforza in qualche modo l'impatto di *Babylon* nel suo ruolo di opera-pungolo, che ci interroga sull'irretimento pseudo-religioso della virtualità videografica e la cui profonda attualità può considerarsi testimoniata, tra l'altro, dalla quantità di opere contemporanee che hanno esplorato il tema della contaminazione tecnologico-metafisica e della manipolazione della coscienza in tutti i campi della produzione artistica: da *Infinite Jest* (1996) a *Le particelle elementari* (1998); da *Matrix* (1999) a *Inception* (2010); da *Black Mirror* (2011-2019) a *The Handmaid's Tale* (2017-); da *Evangelion* (1995) a *Paprika* (2006); da *Assassin's Creed* (2007) a *NieR: Automata* (2017).

Pelevin ci ricorda con questo romanzo che il mondo dell'immagine mediatica è culto perché del culto (così come del regime, che in questo caso è la stessa cosa) ha la portata totalizzante e totalitaria, che impone non solo un nuovo sistema di valori, ma un nuovo sistema psichico e antropologico (Khagi 2008). Uscito da un regime che era una religione, Pelevin ci mette in guardia su un mondo che si finge secolare mentre sfiora la soglia di regime e religione insieme, e lo fa riportando nel contemporaneo la tradizione russa del dilemma fondamentale tra un'esistenza assopita tra le strette ma rassicuranti pareti di valori accettati senza discutere, e una vita, magari faticosa e sofferente, ma vissuta con consapevolezza.

Note

1 Mario Caramitti ha parlato per Pelevin di un messaggio "in qualche modo estremisticamente postmoderno o assolutamente *non postmoderno*" (2010: 199; cfr. Possamai 2000: 62-63, e Gomel 2013).

2 Nella Russia ottocentesca l'elaborazione del conflitto tra ragione e religione si sovrappone all'impatto dell'europeizzazione culturale seguita alle riforme di Pietro I e Caterina II, e quindi genera nel ceto intellettuale un discorso che annoda la scelta tra fede e ragione alla scissione dell'identità (individuale e collettiva) tra appartenenza slava antica e moderno "occidentalismo"

(sul tema, a cui qui si può accennare solo in forma enormemente semplificata, cfr. almeno Berlin 2008: 114-209; Lo Gatto 1925: 91-148; Figes ed. 2004; Strada 2005).

3 Quando è stata superata dalla CN Tower di Toronto, diventando la seconda più alta al mondo fino al 2007 (quando entrambe sono state superate dal Burj Khalifa).

4 Oltre che simbolo della resistenza della Russia al tentativo di conquista napoleonica (cioè occidentale).

5 Simili punti di intersezione simbolica sono dispersi praticamente in ogni capitolo, dalla tesi di dottorato sulla religione babilonese che Tatarskij aveva rubato da studente, "una cartellina zeppa di fogli con la parola 'Tiāmat' scritta sul dorso a grandi lettere. […] forse da ragazzino aveva preso la parola Tiāmat per qualche imprecisata rielaborazione del *diamat*, il materialismo dialettico sovietico" (37-38), ai vari edifici delle agenzie pubblicitarie per cui lavora, come il "Comitato interbancario" che fa da facciata alla setta degli adepti di Ishtar, collocato in "un enorme edificio staliniano della fine degli anni Quaranta che sembrava una via di mezzo fra una piramide messicana a gradoni e un tozzo grattacielo costruito tenendo conto del basso cielo sovietico" (176-77).

6 In questo senso ricorda la situazione di apertura di un altro romanzo che negli stessi anni mette in scena il ritorno letterale della divinità, *Towing Jehovah* (1994) di James Morrow, in cui il chilometrico cadavere di Dio cade nell'Atlantico e deve essere rimorchiato da una superpetroliera fino al Polo Nord prima che si decomponga, e soprattutto prima che la sua presenza venga notata gettando l'umanità nel caos: "Not the corpse per se, the idea of the corpse – that's our great enemy, that's the source of this disorder" (Morrow 1994: 36).

7 Abram Leonidovič Zel'manov (1913-1987) fu un importante fisico teorico sovietico noto soprattutto per aver risolto le equazioni di Einstein arrivando a formulare una delle prime versioni del principio antropico, nonché il principio della *relatività dell'infinito*, secondo cui l'infinità dell'universo dipenderebbe dalla cornice di riferimento a partire dalla quale lo si osserva, proprio come "l'eternità arbitraria" intuita da Tatarskij.

Bibliografia

Berlin, Isaiah (2008), *Russian Thinkers*, London, Penguin Books.

Bulgakov, Michail Afanas'evič (1967), *Il maestro e Margherita*, trad. it. di S. Arcella, Roma, Newton Compton, 1994.

Caramitti, Mario (2010), *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza*, Roma-Bari, Laterza.

Čechov, Anton Pavlovič (ed. 2004), *Racconti*, trad. it. di E. Lo Gatto, Milano, Garzanti, vol. 1.

Figes, Orlando (ed. 2004), *La danza di Nataša. Storia della cultura russa XVIII-XX secolo*, trad. it. di M. Marchetti, Torino, Einaudi.

Gomel, Elana (2013), "Viktor Pelevin and Literary Postmodernism in Post-Soviet Russia", *Narrative*, vol. 21, n. 3: 309-21.

Gudelyte, Toma (2013), "Lo *jurodivyj*: da mito popolare a emblema letterario", *Quaderni di Palazzo Serra*, n. 23: 71-92.

Khagi, Sofya (2008), "From Homo Sovieticus to Homo Zapiens: Viktor Pelevin's Consumer Dystopia", *The Russian Review*, vol. 64, n. 4 (Oct. 2008): 559-79.

Dostoevskij, Fedor Michajlovič (1879-80), *I fratelli Karamazov*, ed. Sibaldi, Milano, Mondadori, 1989.

— (1864), *Memorie dal sottosuolo*, ed. I. Sibaldi, Milano, Mondadori, 1994.

Lo Gatto, Ettore (1925), *Saggi sulla cultura russa*, Roma, Anonima Romana Editoriale.

Morrow, James (1994), *Towing Jehovah*, New York, Harcourt Brace.

Possamai, Donatella (2000), *Che cos'è il postmodernismo russo? Cinque percorsi interpretativi*, Padova, Il poligrafo.

Pelevin, Viktor Olegovič (1999), *Generation "П"*, trad. it. a cura di K. Renna, T. Olear, *Babylon*, Milano, Mondadori, 2000.

Ries, Al; Trout, Jack (1980), *Positioning: The Battle for Your Mind*, New York, McGraw Hill.

Sologub, Fedor (1907), *Il demone meschino*, trad. it. a cura di P. Zveteremich, Milano, Garzanti, 2008.

Strada, Vittorio (2005), *EuroRussia. Letteratura e cultura da Pietro il Grande alla rivoluzione*, Roma-Bari, Laterza.

Tolstoj, Lev Nikolaevič (ed. 2000), *La confessione*, trad. it. a cura di G. Pacini, Milano, Feltrinelli.

— (ed. 2001), *Passolungo. Storia di un cavallo*, trad. it. a cura di C. Alvaro, Milano, SE.

— (ed. 2010), *Romanzi*, eds. L. Pacini Savoj, M. B. Luporini, Milano, Bur, vol. 1, *Infanzia. Adolescenza. Giovinezza. Resurrezione*.

Turgenev, Ivan Sergeevič (1850), *Diario di un uomo superfluo*, trad. it. a cura di A. Niero, Roma, Voland, 2011.

Zamjatin, Evgenij Ivanovič (1924), *Noi*, trad. it. a cura di A. Niero, Roma, Voland, 2013.

Zel'manov, Abram Leonidovič (1969), *Beskonečnost' i Vselennaja*, Moskva, Mysl'.

Valeria Cavalloro si è addottorata all'Università degli Studi di Siena nel 2017 ed è stata per il triennio 2017-2020 ricercatrice post-doc presso l'Università di Ginevra. È redattrice delle riviste «Allegoria» e «L'ospite ingrato». Tra i suoi interessi di ricerca ci sono la teoria del romanzo, la letteratura russa otto-novecentesca, i linguaggi e ruolo dei nuovi media nella cultura contemporanea e in particolare quello dei formati video sia televisivi che online (serialità, piattaforme di streaming, YouTube). Ha pubblicato i volumi *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo* (2014) e *Riempitivo e realismo. Uno studio sui romanzi di Lev Tolstoj* (2016); insieme a Simona Biancalana e Alessandro Basso sta curando la raccolta di atti del convegno *Etichette letterarie. Epoche, generi, questioni*. | Valeria Cavalloro earned her Ph.D. at the University of Siena in 2017 and has worked as a post-doctoral researcher at the University of Geneva. She is a member of the editorial boards of the journals «Allegoria» and «L'ospite ingrato». Her research interests include the theory of the novel, Russian literature of the 19th- and 20th-century, the languages and role of new media in contemporary culture, with particular attention to video formats both on tv and online (seriality, streaming platforms, YouTube). She has published the volumes *Leggere storie. Introduzione all'analisi del testo narrativo* (2014) and *Riempitivo e realismo. Uno studio sui romanzi di Lev Tolstoj* (2016); together with Simona Biancalana and Alessandro Basso she is currently editing the proceedings of the international conference *Etichette letterarie. Epoche, generi, questioni*.