

ANNA SOKOLOVA
Università degli Studi di Roma Tor Vergata

«Mostrare tutto. Nascondere tutto»: memoria, oggetti e identità in *Memoria della memoria* di Marija Stepanova

Gli oggetti, nella loro concreta materialità e nella presenza costante – spesso inosservata – nella quotidianità, si rivelano presenze mute ma eloquenti: testimoni silenziosi del fluire dei giorni, dei gesti ripetuti, delle abitudini che plasmano l'identità (Violi, 2023, p.11). Una tazza scheggiata usata ogni mattina, una fotografia sbiadita, un abito dimenticato: elementi apparentemente marginali, ma carichi di valore affettivo, che diventano ancora emotive, reliquie dell'esperienza che continua a parlare (Fagone, 2018). Trascendono così la loro funzione d'uso per diventare estensioni del sé, simboli di ciò che siamo stati, di ciò che abbiamo perduto e, forse, di ciò che resistiamo a lasciare andare.

Per Marija Stepanova – poetessa, scrittrice e saggista – gli oggetti sono custodi della memoria: frammenti capaci di preservare ciò che il tempo tende a cancellare. Nella sua «ricerca attraverso destini altrui» (Stepanova, 2020, p. 102), da Mosca a Odessa fino a Berlino, ogni traccia materiale diventa una soglia inattesa, una porta verso stanze dimenticate dell'anima. Questo processo – che intreccia archeologia, antropologia e un'(auto)biografia – si è sviluppato lungo più di trent'anni (Favilli, 2023, pp. 71-74) e ha

trovato compimento in *Pamjati pamjati* (2017), pubblicato in Italia nel 2020 come *Memoria della memoria*. Qui, ogni reperto diventa documento, ogni documento si trasforma in domanda, e ogni domanda rappresenta un tentativo – mai definitivo – di ricomporre un’eredità dispersa nel vento della storia:

Il soggetto principale del libro è la storia della mia famiglia, del modo in cui i suoi componenti – russi e ebrei, quasi tutti nati e morti in Russia – hanno vissuto, di come si sono inseriti nel contesto storico e culturale del secolo, di ciò che hanno saputo o ignorato, l’aria che hanno respirato, le canzoni che hanno ascoltato e i versi che sono stati scritti (Stepanova in Scandura, 2020).

La ricerca di Stepanova si muove in uno spazio interstiziale: un territorio fluido in cui si dissolvono i confini tra generi, temporalità e identità, per poi ricomporsi in forme nuove. Questo movimento è accompagnato da una scrittura che si configura come dispositivo metamorfico, dove visibile e invisibile si rincorrono senza mai coincidere (Kahn, Lipovetsky, 2025, p. 492). Una scrittura che si avvicina alla poesia per intensità emotiva, ritmo e musicalità (Stepanova, 2015a, pp. 27-39). Proprio per questa sua natura ibrida, essa rifiuta le categorie letterarie canoniche: non è un romanzo, né un memoir, né un saggio, ma una combinazione fluida che si sottrae all’idea di una memoria ordinata, coerente, totalizzante (Stepanova, 2015b, p. 15). La memoria che affiora è fragile, imperfetta, discontinua – come il linguaggio che cerca di contenerla – sospesa tra ciò che è stato e ciò che ancora persiste (Stepanova, 2015a, p. 41), tra vita e morte. Non a caso, è la morte a costituire l’innesco narrativo: la scomparsa della zia – «morì la zia, la sorella di mio papà» (Stepanova, 2020, p. 9) – apre un varco nel presente. Il lutto non è solo fine, ma principio: da questa perdita nasce l’urgenza di interrogare la genealogia familiare, raccogliere i frammenti, restituire voce alle storie destinate all’oscurità.

La zia Galja – Galina Stepanova – morì l’8 marzo, data emblematica nel calendario culturale russo, dedicata alla celebrazione della figura femminile. Un giorno segnato da rituali condivisi e

pratiche affettive – mazzi di mimose, cartoline, tavole imbandite, ritrovi familiari – in cui la dimensione pubblica della festa si intreccia con quella privata, suggerendo un momento di sospensione collettiva (ivi, p. 10):

[...] si apparecchiava in sala, l'acqua gassata scorreva in calici rosso rubino, non mancavano mai quattro tipi di insalata: carote e noci, barbabietola e aglio, quella col formaggio e l'insalata russa, la grande conciliatrice (*ibidem*).

In questa cornice, la morte di Galja assume una valenza paradossale: ciò che dovrebbe esaltare la presenza e la visibilità della donna diventa, per lei, l'istante della definitiva scomparsa. Un'uscita discreta dalla scena, quasi inevitabile per chi quell'assenza aveva già vissuto a lungo. Non sono però le commemorazioni ufficiali o i racconti familiari ordinati a conservarne la memoria, bensì il suo appartamento: spazio saturo di segni e presenze (ivi, p. 9). Un microcosmo intimo, popolato da una costellazione di oggetti e oggettini apparentemente insignificanti – dai relitti di vecchi televisori accatastati a un frigorifero sovraccarico di pagnotte surgelate, dai libri disposti come amici da salutare alle fotografie e ai diari (ivi, p. 11) –, ciascuno dei quali si carica di un valore testimoniale, diventando custode di esperienze, frammenti di storie e tracce emotive stratificate nel tempo (Kuhn, 2002).

L'accumulare cose, pratica quotidiana solo in apparenza banale, è profondamente radicato nell'immaginario letterario russo. Nei personaggi di Nikolaj Gogol' – si pensi ad esempio al funzionario Akakij Akakievič di *Šinel'* (*Il cappotto*) (1842) – l'attaccamento agli oggetti assume la forma di un riflesso patologico dell'alienazione: l'identità del soggetto si dissolve progressivamente nel desiderio di possesso. In Fëdor Dostoevskij, il legame con la materia assume spesso una valenza ambivalente: il possesso diventa un fardello morale, un'illusione destinata a collassare sotto il peso delle proprie implicazioni etiche. Con l'avvento del postmodernismo – come si evince dalle opere di autori quali Ljudmila Ulickaja, Oksana Vasjakina, Alla Gorbunova, Evgenij Čižov e altri – l'attenzione

si sposta: non è più il valore d'uso né quello economico a determinare la rilevanza dell'oggetto, ma la sua capacità di trattenere tracce, di sedimentare memorie, di custodire segni residuali del vissuto. Gli oggetti cessano di incarnare ossessione o rovina per divenire supporti mnestici e vettori identitari (Assmann, 2015, p. 246): nodi semantici attorno a cui si coagulano storie, gesti e biografie dimenticate (Vaneskegjan, 2021, pp. 212-213). Lo spazio abitato si trasforma così in un museo domestico, dove ogni oggetto – fuoriuscito dalla propria funzione originaria – diventa *semiophore*, secondo la definizione di Krzysztof Pomian (1990): un segno esposto alla visione e carico di stratificazioni simboliche. In questo paesaggio culturale dinamico e poroso, il confine tra memoria privata e collettiva si sfalda, rivelando una permeabilità crescente tra sfera intima e dimensione storico-sociale (Lotman, 1985, pp. 58-78).

L'appartamento di Galja si configura come un archivio involontario della sua esistenza, un deposito di tracce mnestiche che, pur nella loro apparente ordinarietà, restituiscono l'intimità di una vita rimossa dalla narrazione (Zucchi, 2020). Ogni oggetto, viene avvolto da un'intensità affettiva che trascende la funzione d'uso quotidiana, diventando testimone silenzioso di una biografia frammentaria e non detta. Non si tratta semplicemente di cose, ma di presenze familiari, quasi "animali domestici" (Baudrillard, 2003, p. 1346) – compagni fedeli che non chiedono nulla, ma offrono presenza e continuità. All'interno di questa costellazione materiale, Galja sembra aver trovato una forma, seppur insicura, di autodeterminazione: un posto esistenziale ritagliato al di fuori delle aspettative familiari e delle pressioni sociali, in cui poter «agire come le pareva» e «seguire il proprio corso» (Stepanova, 2020, p. 432). Gli oggetti definiscono così confini affettivi, soglie protettive che preservano uno spazio interiore refrattario all'intrusione, persino telefonica, poiché «non voleva sentire nessuno» (ivi, p. 9). Questa dimensione di ritiro volontario si intreccia con nodi relazionali irrisolti, come la relazione clandestina con un uomo sposato, mai accettata dal padre che arrivò a «cancellare la figlia» dalla propria vita (ivi, p. 433).

Quel mondo, isolato e distante da tutto e da tutti, rappresentò per la zia una forma estrema di salvezza: un rifugio scelto consapevolmente come teatro della propria morte, pur di evitare l'ospedale (ivi, p. 11). Tuttavia, con il tempo – e forse anche a causa della fragilità psichica emersa in seguito a un intervento oncologico da cui non si riprese mai pienamente (ivi, p. 433) – tale rifugio progressivamente si convertì in uno spazio di reclusione. Quando le condizioni fisiche peggiorarono, nemmeno quel baluardo ultimo di autonomia riuscì più a contenerla: la quotidianità di Galja si frantumava tra brevi momenti di consolazione – come i concerti della cantante Viktorija Ivanova – e nuovi ricoveri ospedalieri (*ibidem*). L'abitazione, un tempo presidio di autodeterminazione, si trasformava così in un habitat invivibile, una struttura simbolicamente implorsa: un interno che «viveva rovesciando fuori le proprie viscere senza riuscire a tirarle dentro» (ivi, p. 9), immagine potente, che restituisce la compenetrazione violenta tra disordine materiale e sofferenza, tanto psichica quanto fisica. Ogni tentativo di riappropriarsi della propria vita veniva progressivamente assorbito dal caos circostante, segnando il crollo definitivo dell'indipendenza, dell'identità e della progettualità individuale.

Dopo aver conseguito il diploma in ingegneria, si trasferì in Kazakistan, dove investì i primi guadagni in una costosa macchina fotografica, abbandonandola però quasi subito. Tornava dalle vacanze nel sud con bottiglie di vino moscato e piccoli regali per le amiche, con le quali parlava dei loro figli (ivi, pp. 432-433). Ma dietro quell'apparenza curata – fatta di abiti ordinati e sorrisi misurati – si nascondeva un vuoto profondo. Un vuoto che neppure le «grandi pulizie», rituale ossessivo di riordino e controllo, riuscivano a colmare. Le due stanze dell'appartamento si erano trasformate in un'arena di lotta continua. Vi si combatteva ogni giorno una silenziosa battaglia per recuperare un equilibrio perduto. Galja si spostava da una stanza all'altra con pochi oggetti essenziali, mentre il disordine crescente la relegava al ruolo di spettatrice impotente della propria esistenza. La sua vita si era ridotta a un angolo di divano sfondato (ivi, p. 10), sospesa tra caos

e controllo, tra un presente instabile e un passato ingombrante, nel vano tentativo di contenere una deriva ormai fuori controllo. Era un lento scivolamento ai margini dell'esperienza umana: un progressivo ritiro della zia che, poco a poco, si trasformava in un oggetto tra gli oggetti (Zubova, 2018, p. 240). Non più protagonista della propria storia, ma figura secondaria, agli occhi altrui e ai propri. Tuttavia, come osserva Stepanova: «tutto ciò aveva un nesso certo e diretto, e senso solo se considerato come un blocco unico, all'interno della cornice della vita che scorre, mentre adesso si stava polverizzando sotto gli occhi» (ivi, p. 12). Una vita che trovava coerenza solo nella sua interezza: un tessuto ricco e insieme fragile, che lentamente si disfaceva, lasciando dietro di sé nient'altro che polvere.

L'appartamento era lo specchio fedele, il naturale prolungamento del corpo che lo abitava. Finché Galja era in vita, la casa respirava con lei: ne seguiva i gesti, ne custodiva i ricordi, ne assorbiva le abitudini come una seconda pelle. Poi, quel tempo denso di memoria cominciò a svuotarsi, lasciando emergere l'inerzia di oggetti orfani: pile di giornali ingialliti da decenni, fotografie dimenticate, la camicia ricamata di un uomo, e molto altro ancora (*ibidem*). Ogni cosa divenne muta, incerta, come colta in un istante sospeso: «tutti lì insieme come nell'istante di raccoglimento prima di una partenza, d'un tratto incerti della propria necessità» (ivi, p. 11). Il silenzio, che un tempo annunciava solo assenze temporanee – i ricoveri e le dimissioni – si fece assoluto: un velo d'ombra che copriva ogni superficie, ogni cosa, privandoli di voce. Eppure, in quel silenzio sembrava ancora vibrare un eco debole di frammenti sospesi che restituivano, almeno in parte, un contatto perduto. Così, nella memoria della scrittrice, riaffiorano momenti remoti, sfocati ma intensi: «è proprio lì, in un mare burrascoso di cartoline e giornalini TV, eravamo sedute la volta che ricordo meglio. Lei cercava di farmi mangiare certe zucchine, di rimpinzarmi di preziosi cioccolatini messi da parte per gli ospiti, io declinavo l'offerta arrossendo» (ivi, p. 10).

In questo modo, la sua presenza tornava a farsi viva – non più attraverso il corpo né attraverso lo spazio che aveva abitato, ma

nel ricordo che la accoglieva con una tenerezza delicata. Un ricordo che si trasformava in desiderio quasi ossessivo: trattenere l'istante, afferrare ciò che, per sua stessa natura, sfugge. Era il vano tentativo di ricucire una continuità ormai lacerata dall'inarrestabile fluire della vita. Nei giorni immediatamente successivi alla scomparsa, l'autrice si immerse nel vissuto della zia, mossa dalla speranza di svelare «tutta la verità» (ivi, pp. 15-16). Ma quella verità non si rivelava come un enigma da risolvere una volta per tutte. Al contrario, si delineava gradualmente, come esito di un processo lungo e doloroso: un paziente lavoro di ricostruzione, frammento dopo frammento, volto a restituire un volto – pur sfuggente – a chi, fino a quel momento, era rimasta ai margini della narrazione:

[...] per riconoscere *un volto* in un volto umano, per identificarlo come volto, non è tanto necessario l'insieme dei lineamenti, quanto l'ovale. Senza ovale non c'è verso di venirne a capo: l'ovale circonda la nostra storia, è ciò che la raccoglie in un *unicum* intellegibile. L'ovale può essere la vita stessa finché scorre; oppure, già postmortem, la linea che collega il racconto di ciò che è stato (ivi, p. 12).

Quel volto restava tuttavia un enigma, nascosto dietro parole non dette, sguardi elusi, bisogni rimasti inascoltati. Un'immagine sfuggente, che continuava a mantenere la sua distanza, come se l'ultima volontà di Galja fosse stata quella di affidare agli oggetti la testimonianza di ciò che restava in superficie – ciò che tutti potevano vedere, ma mai oltrepassare – una maschera dietro cui si celavano segreti profondi, come l'amore mai dichiarato per il vicino di casa (ivi, p. 453). Quella superficie visibile era fatta di pile di biancheria invernale, mutandoni, giacche e gonne mai indossate, ancora intrise dell'odore freddo e impersonale dei negozi sovietici (ivi, p. 12): oggetti che raccontavano attese interminabili, sogni continuamente rimandati, un tempo sospeso e mai compiuto. Un tempo scivolato nell'oblio, che aveva lasciato dietro di sé soltanto parole scritte – brevi didascalie dell'effimero, vani tentativi di trattenere ciò che inevitabilmente si dissolve. Quelle parole, raccolte nei diari che Galja voleva sempre

accanto, persino negli ultimi giorni, erano fitte di appuntamenti, programmi televisivi, dettagli di giornate apparentemente ordinarie. Eppure, nella loro ripetitività quotidiana, si faceva strada una verità lacerante: «quanto male le è stato fatto». Ogni riga, disseminata di «mezze allusioni sfumate di significato», lasciava intravedere frammenti della sua vita esteriore, ma custodiva con ostinata discrezione quella «vita vera, interiore» che – come osserva l'autrice – «doveva restare solo per lei». In questa tensione si condensava un ossimoro esistenziale, reso con struggente intensità: «Mostrare tutto. Nascondere tutto. Custodire per sempre» (ivi, p. 16). Su questa sottile linea di frattura si delineava il labirinto interiore della zia: un intreccio complesso e indecifrabile, impermeabile a ogni tentativo di piena comprensione. Un delicato equilibrio tra visibilità e invisibilità, tra esposizione e silenzio, tra il desiderio di essere ricordata e la volontà profonda di sparire senza lasciare traccia:

A volte si ha la sensazione di poter amare il passato solo perché è certo che non tornerà mai più. Mi aspettavo alla fine del viaggio una scatola-*segreto*, simile a quella di Cornell, fosse nascosta per me, ma niente di tutto questo. I luoghi in cui avevo camminato, dove avevano atteso, dove si erano bacciate le persone della mia famiglia, dove scendevano al fiume o salivano sul tram, le città in cui erano note di viso e di nome e di viso non fraternizzavano con me. [...] Era come un *adventure game*: quando non sai giocare gli indizi ti guidano ad altri varchi segreti che portano a un muro, nessuno ricorda nulla (ivi, p. 453).

I luoghi, nella loro concreta materialità e nella densità di memorie che custodiscono, si configurano come testimoni involontari di narrazioni inevitabilmente frammentarie e incomplete. Ogni tentativo di trattenerne un dettaglio, di cristallizzare un istante, rischia infatti di offuscarne altri, producendo un racconto stratificato e multidimensionale, refrattario a ogni linearità e resistente a una sintesi interpretativa definitiva (Violi, 2014, pp. 17-30; Sdobnov, 2018). Il processo di ricostruzione del passato – mai pienamente compiuto, per sua natura instabile – trova un punto di riferimento essenziale nel concetto di *postmemoria*

elaborato da Marianne Hirsch (2012a; 2012b), che mette in luce la tensione costante tra presenza e assenza, tra continuità e lacerazione, tra memoria e oblio (Weinrich, 2010, pp. 262-270). Tuttavia, l'incompletezza non si configura come un limite, ma come condizione strutturale della memoria: non archivio statico, ma organismo vivo, soggetto a continue trasformazioni, a riletture e riscritture (Ferrarin, 2023, p. 208). In questo moto incessante, è il dialogo tra ricordo e dimenticanza (Assmann, 2019, pp. 9-23) a modellare la memoria come spazio fluido e conteso, dove si costruiscono e si negoziano identità, oltre che valori e significati:

[...] mi resi conto che l'assenza della risposta era la risposta [...]. Non appena mi affacciavo sul passato, questo si rifiutava subito di trasformarsi in qualcosa di utile, in un intreccio narrativo fatto di ricerche e scoperte, prove e colpi di scena (Stepanova, 2020, p. 334).

Di conseguenza, emerge con chiarezza che «non c'è nulla che si possa conservare» nella sua completezza (ivi, p. 75); tutto è fragile, eppure proprio in questa fragilità si cela una possibilità. I luoghi, con la loro apparente contraddizione, si configurano come osservatori privilegiati, capaci di rivelare altro (Violi, 2014, p. 76). Come osserva la stessa Stepanova: «il libro sulla mia famiglia alla fine non è affatto sulla mia famiglia, ma su qualcos'altro. [...] su ciò che vuole da me» (Stepanova, 2020, p. 42). Scrivere della propria genealogia, dunque, non significa semplicemente recuperare un passato familiare, ma rispondere a un'esigenza più profonda: ascoltare ciò che il passato reclama di essere detto. Le storie dei defunti – co-autori invisibili di questo “romanzo familiare” (Tippner, 2019, pp. 203-204) e al contempo polifonico (Bachtin, 2002) – si intrecciano al percorso dell'autrice, che da esse si lascia interrogare, più che guidare. È nel tentativo di dare forma a quelle domande sospese, di abitare lo spazio dell'incompiuto, che Stepanova riesce a ricucire le proprie fratture interiori (Favilli, 2023, p. 103), costruendo, parola dopo parola, un'identità che prende corpo nella scrittura stessa.

Bibliografia

- Assmann, A. (2015), *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, trad. S. Paparelli, Bologna, Il Mulino.
- Id. (2019), *Sette modi di dimenticare*, trad. T. Cavallo, Bologna, Il Mulino.
- Bachtin, M. (2002), *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. G. Garritano, Torino, Einaudi.
- Baudrillard, J. (2003), *Il sistema degli oggetti*, trad. S. Esposito, Milano, Bompiani.
- Fagone, C. (2018), *Geografia di un interno. Luoghi dell'abitare e ricerca artistica tra memoria e sperimentazione*, Milano, Milieu edizioni.
- Favilli, M. (2023), *Presumendo di vivere. Percorsi di lettura nell'opera di Marija Stepanova*, Roma, WriteUp Books.
- Ferrarin, A. (2023), *Un mondo non di questo mondo. La realtà delle immagini e l'immaginazione*, Pisa, Edizioni ETS.
- Grimova, O. (2020), *Razrušenie narrativnoj intrigi v «romanse» M. Stepanovoj «Pamjati pamjati»*, in «Vestnik RGGU», 9, pp. 140-151.
- Hirsch, M. (2012a), *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge-London, Harvard University Press.
- Id. (2012b), *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press.
- Kahn, A., Lipovetsky, M. (2025), *All the World on a Page: A Critical Anthology of Modern Russian Poetry*, Princeton, Princeton University Press.
- Kuhn, A. (2002), *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London-New York, Verso Books.
- Lotman, J. (1985), *La semiosfera*, a cura di S. Salvestroni, trad. S. Salvestroni, Venezia, Marsilio.
- Pomian, K. (1990), *Collectors and Curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*, Cambridge, Polity Press.
- Scandura, C. (2020), *Marija Stepanova, recitativi di ombre rinate*, in «Il manifesto», <https://ilmanifesto.it/marija-stepanova-recitativi-di-ombre-rinate> (accesso: 13 ottobre 2025), 23 febbraio.
- Sdobnov, S. (2018), *Marija Stepanova: "Ot prošlogo vse vremja ždut novych fokusov i metemorfoz"*, in «Republic», <https://republic.ru/posts/89156> (accesso: 13 ottobre 2025), 26 gennaio.
- Stepanova, M. (2015a), *Odin, ne odin, ne ja*, Moskva, Novoe izdatel'stvo.
- Id. (2015b), *Tri stat'i po povodu: Marija Stepanova*, Moskva, Novoe izdatel'stvo.

- Id. (2019), *Protiv neljubvi*, Moskva, AST.
- Id. (2020), *Memoria della memoria*, Milano, Bompiani.
- Tippner, A. (2019), *Familiengeschichten als Gegengeschichten: Jüdische Identität in zeitgenössischer russischer Literatur*, in «Osteuropa», LXIX, 9/11.
- Vaneskegjan, K. (2021), *Prostranstvo postpamjati i pamjat' veši v romane Marii Stepanovoj "Pamjati pamjati"*, *Foreign Languages in Higher Education*, 1, 30, pp. 207-215.
- Violi, P. (2014), *Paesaggi della memoria: Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani.
- Id. (2023), *Oggetti nonostante tutto. Gli oggetti testimoniali tra memoria e trauma*, in M. Giancotti, L. Marfè, P. Violi (a cura di), *La memoria degli oggetti*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 11-20.
- Weinrich, H. (2010), *Lete. Arte e critica dell'oblio*, trad. F. Rigotti, Bologna, Il Mulino.
- Zubova, L. (2018), *Sub'ekt i liminal'nost' v sovremennoj poezii*, in *Sub'ekt v novejšej ruskojazyčnoj poezii – teorija i praktika*, red/sost. H. Stachl E. Evgraškina, Bern, Peter Lang.
- Zucchi, E.V. (2020), *Nascondere e apparire: Marija Stepanova e i meccanismi della postmemoria*, in «il Foglio», <https://www.ilfoglio.it/cultura/2020/11/07/news/nascondere-e-apparire-marija-stepanova-e-i-meccanismi-della-postmemoria-1377819/> (accesso: 13 ottobre 2025).

