

Le ombre di *Barbablù*: la fiaba di Perrault nell'opera di Anna Achmatova e Ivan Bunin^[*]

Tat'jana Korneeva

◇ eSamizdat 2008 (VI) 1, pp. 135-151 ◇

[*] Ringrazio vivamente la professoressa Ute Heidmann per avermi dato la possibilità di presentare la versione preliminare di questo lavoro all'interno del suo seminario di Letterature comparate presso l'Institut Européen de l'Université de Genève. Ringrazio inoltre Carmen Dell'Aversano, Antonio Cimino, Filippo Fonio, Davide Ruggi e Nicola Ribatti per le correzioni e le attente letture e riletture.



Volesse il cielo che la fiaba entrasse nella vita e magari scambussolasse per un po' l'andamento regolare degli eventi predestinati! Tu, fiaba, creata dal desiderio testardo dell'uomo, imprigionato dalla vita, ma intollerante della sua prigionia, cara fiaba, dove sei tu?

E. Sologub, *Turandina* (1913)¹

Ma non ti rendi conto [...] che ai bambini raccontiamo innanzi tutto favole? E questo, per essere sinceri, è una menzogna, sebbene contenga una parte di verità

Platone, *La Repubblica*, 377 a²

LA fiaba di *Barbablù*, in cui si possono riconoscere alcuni elementi archetipici della cultura e della società³, non ha un ruolo rilevante nel repertorio folclorico russo, ma vi entra a pieno titolo solo grazie alla fortunata rac-

colta di Charles Perrault⁴. Questa fiaba, in ambito russo, ha una diffusione relativamente limitata, ma resa stabile in particolare grazie alla penna di due tra i maggiori scrittori russi del XX secolo, Anna Achmatova (1889-1966) e Ivan Bunin (1870-1953). Studiare pertanto la ricezione del *Barbablù* francese nella letteratura russa, consente di analizzare il suo reimpiogo in un contesto socio-culturale e politico molto diverso da quello originale. Il presente lavoro sarà dunque incentrato sullo studio intertestuale della poesia dell'Achmatova *Sluch čudoviščnyj brodit po gorodu...* [Una voce mostruosa vaga per la città...] e del racconto di Bunin *Dubki* [Le Querce] in rapporto con l'ipotesi comune della fiaba *La Barbe bleue* di Perrault, incluso nelle sue *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des Moralités* (1697).

IL GUSTO PER LA FIABA NELLA LIRICA DELL'ACHMATOVA

La riscrittura di *Barbablù* che si prenderà in esame appartiene alla raccolta *Anno Domini MCMXXI* (1922) dell'Achmatova, opera considerata dalla critica e dalla stessa poetessa il suo capolavoro e contenente un'elevata occorrenza di motivi folclorici, tipici della produzione achmatoviana. Essi sono peraltro presenti nella sua lirica già a partire dal 1910, anno in cui l'autrice iniziò a pubblicare regolarmente sul-

¹ *Skazka Serebrjanogo veka*, a cura di T. Beguleva-Dmitrieva, Moskva 1994, p. 498. Se non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie e di Davide Ruggi.

² Platone. *La Repubblica*, a cura di G. Lozza, Milano 1990.

³ Si vedano, per esempio, i contributi di M. Tatar, *Secrets beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton-Oxford 2004; M.P. Davies, *The Tale of Bluebeard in German Literature: From the Eighteenth Century to the Present*, Oxford 2001; F. Raphoz, *Les femmes de Barbe-Bleue: une histoire de curieuses*, Genève 1995; M. Warner, *From the Beast to the Blond. On Fairy Tales and Their Tellers*, London 1994, pp. 241-271.

⁴ La prima traduzione russa della *Barbe bleue* di Perrault fu pubblicata a Mosca nel 1768 nella raccolta *Skazki o volšebnicach s nравоučenijami* [Favole con morale sulle fate] con il titolo *Skazka o nekotom čeloveke s sinej borodoj* [Favola di un certo signore con la barba blu]. Altre traduzioni delle fiabe di Perrault apparvero in Russia tra il 1805 e il 1825.

le riviste letterarie. Echi e risonanze delle fiabe popolari si riscontrano poi nel poema *U samo-gorja morja* [Proprio sul mare, 1914]⁵. Di carattere fiabesco-popolare sono anche le poesie *Net, carevič, ja ne ta* [No, principe, io non sono quella, 1915], *Kolybel'naja* [Ninna nanna, 1915], *Vysoko v nebe oblako serelo...* [Alta nel cielo una nuvola ingrigisce..., 1911]; infine, l'elemento fiabesco costituisce lo sfondo fugace di una storia d'amore nella *Skazka o černom kol'ce* [La fiaba dell'anello nero, 1917-1936]. L'Achmatova prende in prestito dalla fiaba soprattutto l'atmosfera, lo stile espressivo, alcune formule tradizionali del folclore, le anfore. Gli stilemi della tradizione folclorica e, in particolare, dei canti funebri [*pričitanija*], sono utilizzati in *Ne byvat' tebe v živiych...* [Non ci sarai tra i vivi..., 1921] e in *Smolenskaja nynče imennica* [Si festeggia oggi la Madonna di Smolensk, 1921], scritta per i funerali di Aleksandr Blok.

D'altra parte, tale continuo ritornare nel corso degli anni ai moduli della letteratura folclorica è tipico della poetica dell'acmeismo, la scuola di appartenenza della Achmatova, soprattutto nel tracciare una trama fittissima di rimandi a un "testo poetico universale"⁶, nell'ininterrotto ritorno alle fonti e nella tendenza a realizzare tutte le potenzialità della parola, così da mettere in rilievo la pregnanza storico-culturale e letteraria delle associazioni⁷.

In che modo l'Achmatova ha sentito il richiamo della fiaba e della tradizione popolare? La questione resta ancora aperta. A parte la nota

⁵ È interessante osservare che il titolo *Proprio sul mare* risale alla *Fiaba del pescatore e del pesciolino* di Puškin da cui l'Achmatova aveva tratto ispirazione per il suo poema: "Viveva un vecchio con la sua vecchietta / In riva proprio dell'azzurro mare...". La traduzione è tratta da A.S. Puškin. *Lirica*, a cura di E. Lo Gatto, Firenze 1968.

⁶ Si veda in particolare sull'argomento i lavori di T.V. Cyv'jan, "Kassandra, Didona, Fedra. Antičnye geroini – zerkala Achmatovoj", *Literaturnoe obozrenie*, 1989, 5, pp. 29-33; M.L. Dodero Costa, "L'ultima chersonide", *Anna Achmatova (1889-1966). Atti del Convegno nel centenario della nascita. Torino, Villa Gualino, 12-14 dicembre 1989*, a cura di Idem, Torino 1992, pp. 1-15.

⁷ N.A. Bogomolov, "Achmatova", *Russkie pisateli. Bibliografičeskij slovar'*, a cura di P.A. Nikolaeva, Moskva 1990, I, p. 53.

matrice puškiniana, la sua poesia non ha precedenti nella lirica russa: non è infatti facile individuare una precisa genealogia letteraria. Secondo la mia ipotesi, un probabile ipotesto della poesia in questione è appunto *La Barbe bleue* di Perrault, uno scrittore a cui l'Achmatova fa riferimento già nella poesia del 1913 *I na stupen'ki vstretit'* [E sui gradini ad accogliermi], che presenta una Cenerentola in veste contemporanea. Nella prima parte del presente lavoro cercherò dunque di mettere a fuoco le modalità del dialogo interculturale tra Perrault e l'Achmatova e di mostrare le dinamiche della trasformazione della fiaba nel lungo passaggio da una cultura all'altra.

I MEANDRI INTERTESTUALI DELL'ACHMATOVA

Una voce mostruosa vaga per la città
Penetra nelle case, come un ladro,
Leggerò allora la fiaba di Barbablù
Prima di addormentarmi?

La settima moglie saliva le scale,
Invocava la sorella minore,
I cari fratelli o la terribile messaggera,
E, trattenendo il fiato, aspettava...

La polvere si alza come una nube di neve.
I fratelli arriveranno al cortile del castello,
E non si leverà la scivolosa mannaia
Sopra il collo innocente e tenero.

Ora, consolata da questa favoletta,
Certamente mi addormenterò serena.
Perché allora il mio cuore batte impetuoso,
E perché non riesco a chiudere gli occhi?

Inverno 1922⁸

Si avverte subito una differenza sostanziale tra l'originale e la riscrittura. Già all'inizio la poesia achmatoviana mette in scena un'immagine quotidiana, legata a fatti attuali, mentre il *conte de fées* di Perrault ha naturalmente a che fare con il meraviglioso. "Una voce

⁸ "Sluch čudoviščnyj brodit po gorodu, / Zabiraetsja v domy, kak tat'. / Už ne skazky l' pro Sinjuju Borodu / Pered tem, kak zasnu, pročitat'. // Kak sed'maja vschodila na lestnicu, / Kak sestru moloduju zvala, / Milych brat'ev il' štrašnuju vestnicu / Zataivši dychan'e, ždala... // Pyl' vzmetaetsja tučeju snežnoju. / Skačut brat'ja na zamkovyj dvor, / I nad šeej bezvinnoj i nežnoju / Ne podnimetsja skol'zkij topor. // Etoj skazočkoj nynče utešena, / Ja, naverno, spokojno usnu. / Čto že serdce kolotitsja bešenno, / Čto že povse ne klonit ko snu?".

mostruosa vaga per la città” è una frase in apparenza banale, in confronto all'esordio tipicamente fiabesco, “Il était une fois...”, che rinvia a un passato lontano e felice. Nella lirica dell'Achmatova si celebrano emozioni comuni e quotidiane, in genere poco eroiche, che ogni donna subisce e prova, senza che tuttavia molti osino tradurle in letteratura, tanto sembrano generiche e consuete a prima vista. Tale rappresentazione della vita quotidiana, espressa con un linguaggio concreto e oggettivo, in cui ogni frase è ridotta all'essenziale se non al silenzio⁹, preannuncia un cambiamento di significato nel trasferimento dal genere fiabesco alla forma poetica.

Anche i versi successivi (“Leggerò allora la fiaba di Barbablù / Prima di addormentarmi?”) fanno parte del carattere tipico della serialità, poiché riflettono l'abitudine di raccontare le fiabe prima di andare a dormire. Essi creano tuttavia un effetto straniante in quanto si tratta di una delle “most hair-raising of the fairy tale repertory”, in cui “[...] a series of young women are slaughtered by a mysterious, monstrous husband, and their bodies hidden away in a horrible chamber”¹⁰, storia che Perrault stesso nell'edizione del 1697 non definisce fiaba.

Il presupposto principale che induce a vedere *La Barbe bleue* di Perrault come intertesto della poesia è la presenza del personaggio secondario della sorella della sposa di Barbablù:

“Invocava la sorella minore” (verso 6). Il suo nome, Anna, a partire dalla versione canonica di Perrault fino alle successive riscritture¹¹, rimane sempre identico. La Cyv'jan ha per prima richiamato l'attenzione sul fatto che la ricezione dei personaggi fiabeschi o mitologici nell'Achmatova spesso non avviene direttamente, ma è mediata dalle opere di un altro scrittore¹². L'introduzione nella poesia della sorella minore di nome Anna, coincidente con quello della poetessa, rimanda inoltre a un altro personaggio femminile dal destino tragico, quello di Didone: anch'essa, infatti, aveva una sorella di nome Anna. D'altronde, uno dei personaggi preferiti dell'Achmatova è proprio Didone, con la quale la poetessa ebbe più volte ad associare se stessa. Le eroine letterarie, con le quali l'Achmatova per qualche ragione si identificava, diventavano poi per lei un punto di partenza per l'interpretazione della propria vita¹³. Un “elenco di doppi” è riportato dalla stessa Achmatova in una delle poesie più tarde, *L'ultima rosa* (1962):

Inchinarmi con Morozova,
Danzare con la figliastra di Erode,
Volar via come fumo dal rogo di Didone,
Per tornare sul rogo di Giovanna.
Dio, lo vedi che sono stanca!
Rinascere, e morire, e vivere...

Come si può notare, la base indispensabile per l'identificazione è fornita dalla tragicità del destino dell'eroina. È da notare l'uso di molteplici specchi letterari in cui si riflette l'io poetico. Questo gioco di specchi costruisce un intertesto assai complesso dietro l'apparente trasparenza del linguaggio achmatoviano e preannuncia anche per la poesia di cui ci stiamo occupando un finale diverso da quello della fiaba di Perrault.

⁹ Il narrare per sintesi, lo scarnificare le frasi, la tendenza alla laconicità sono considerati da Ejchenbaum il tratto dominante della poetica di Achmatova. B. Ejchenbaum, “Anna Achmatova: opyt analiza”, *Anna Achmatova: pro et contra. Antologija*, a cura di D.K. Burlaka, Sankt-Peterburg 2001, p. 509. Si vedano anche: “Akhmatova's method [...] is based on one principle: economy of means. There is not one superfluous word in her poetry”, I. Levitsky, “The Poetry of Anna Akhmatova”, *Books Abroad*, 1965, 39, p. 5; “Reticence was part of her style. It was reflected in her poetry as extreme economy, not to say brusqueness: an imperious take-it-or-leave-it which at once drew attention to her when her first work was published, marking her off from the fashionable poetesses of the day ('poetess' was a word she loathed)”, S. Kunitz – H. Hayward, *Poems of Akhmatova*, selected, translated, and introduced by S. Kunitz with M. Hayward, Boston-New York 2007, p. 3.

¹⁰ M.P. Davies, *The Tale of Bluebeard*, op. cit., p. VII.

¹¹ Per l'elenco delle riscritture de *La Barbe bleue* di Perrault si vedano ad esempio M. Warner, *From the Beast*, op. cit., pp. 266-269; M.P. Davies, *The Tale of Bluebeard*, op. cit.

¹² T.V. Cyv'jan, “Kassandra, Didona, Fedra”, op. cit., p. 30; si veda inoltre, a proposito della ricezione della figura di Didone attraverso Dante, M.B. Mejlach – V.N. Toporov, “Achmatova i Dante”, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1972, 15, pp. 48-58.

¹³ M. Kralin, “‘Dvuch golosov pereklička’: Ivan Bunin i Anna Achmatova”, *Naš Sovremennik*, 2002, 6, pp. 258-282; T.V. Cyv'jan, “Kassandra, Didona, Fedra”, op. cit., pp. 29-33.

Altrettanto indirettamente l'Achmatova perviene all'immagine di Barbablù. Mentre Perrault nella sua fiaba non indica il numero preciso delle mogli, il Barbablù della riscrittura achmatoviana è lo sposo di sette mogli: "La settima saliva le scale" (verso 5). Questa caratterizzazione allude dunque ad altri possibili intertesti della poesia: uno potrebbe essere *Les Sept femmes de Barbe-bleue* (1909) di Anatole France, scrittore che l'Achmatova senz'altro conosceva, dove appunto il personaggio della settima moglie è la protagonista; l'altro intertesto potrebbe essere la *pièce* teatrale *Ariane et Barbe Bleue ou la délivrance inutile* (1901) di Maurice Maeterlinck, opera che ebbe grande risonanza tra i contemporanei.

È probabile che l'Achmatova sia pervenuta alla figura di Barbablù anche attraverso l'associazione con un altro personaggio dell'eccesso, quello di Ivan il Terribile, famoso per la sua violenza e per aver avuto più mogli. Benché il numero esatto delle sue spose ancor oggi rimanga incerto, si ritiene che Ivan il Terribile abbia contratto sette volte matrimonio e ogni volta abbia eliminato la sposa indesiderata con efferata crudeltà, forzandola a prendere il velo o addirittura organizzando il suo omicidio.

Malgrado non sia possibile stabilire l'intertestuale esatto della riscrittura dell'Achmatova, la caratterizzazione del personaggio di Barbablù come sposo di sette mogli lo fa indubbiamente diventare, rispetto alla versione canonica di Perrault, una figura ancor più tetra, spietata, detestabile, misogina; un personaggio, insomma, che assume tutti i tratti di un sadico assassino.

"UN ANNO INCREDIBILE": LA DIMENSIONE PARATESTUALE DELLA LIRICA DELL'ACHMATOVA

Per capire le relazioni intertestuali che l'Achmatova instaura con la fiaba di Charles Perrault, può essere utile esaminare anzitutto gli elementi paratestuali¹⁴ della sua lirica. I critici e gli studiosi delle sue opere hanno più volte

notato la forte intonazione autobiografica delle liriche achmatoviane, il loro carattere di diario e breviario sentimentale, paragonabile a un *carnet* di pene e speranze amorose. È caratteristica, in quest'ottica, l'osservazione di Viktor Šklovskij nella recensione di *Anno Domini*:

Sembrano essere estratti di un diario. Provo una sensazione strana e spaventosa nel leggere questi appunti. Non posso citare queste poesie nella rivista. Mi sembrerebbe di tradire un segreto altrui¹⁵.

Le poesie dell'Achmatova sono e vogliono essere biografiche. *Anno Domini* rappresenta un diario accurato dove la dimensione paratestuale delle liriche achmatoviane assume importanza particolare, con le date, le indicazioni di luogo e di stagione, o le dediche.

Come le altre poesie della raccolta, anche "Una voce mostruosa vaga per la città..." è infatti ispirata al traumatico ricordo dell'esperienza biografica: il 7 agosto del 1921 muore Aleksandr Blok; nell'agosto del 1921 viene prima arrestato e in seguito fucilato Nikolaj Gumilev.

Già il titolo latino della raccolta, *Anno Domini MCMXXI* (la data scomparirà dopo l'edizione berlinese del 1923), che evoca esplicitamente un'iscrizione tombale e preannuncia in qualche modo l'opera *Requiem*, può essere un modo obliquo di dedicare la raccolta a Gumilev, al quale la poetessa è rimasta affezionata pur dopo il divorzio. Che molte poesie di *Anno Domini* siano indirizzate al primo marito è accertabile sui testi: il 16 agosto del 1921, dopo l'arresto di Gumilev ma prima della sua fucilazione, l'Achmatova scrive la poesia *Non ci sarai tra i vivi...*

Anche il tema della decapitazione rappresenta un motivo ossessivo nella poesia dell'Achmatova, soprattutto nelle liriche degli anni 1921-1922: si pensi ai versi "Angoscia, vagliando le cose nell'oscurità, / Il raggio della luna rimanda alla mannaia" (1921), legati alle voci sulla morte di Gumilev, o, nella poesia in questione, ai ver-

¹⁵ V. Šklovskij, "Anna Achmatova. Anno Domini MCMXXI", *Anna Achmatova*, op. cit., p. 414.

¹⁴ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino 1989, pp. 3-7.

si: "E non si leverà la scivolosa mannaia / Sopra il collo innocente e tenero"¹⁶.

Un altro parallelismo può essere riscontrato tra la condizione dell'Achmatova, infelice a causa del suo matrimonio con Gumilev¹⁷, e quella della moglie di Barbablù, che rifiuta di ubbidirgli¹⁸.

BLU: L'ESTETICA DEL COLORE NELLA LIRICA DELL'ACHMATOVA

La versione dell'Achmatova resta fedele al modello di Perrault per quel che riguarda la caratterizzazione del personaggio. Barbablù, come nell'originale francese, ha in effetti la barba blu¹⁹, mentre, per esempio, nel racconto di Ivan Bunin, *Le Querce*, la barba del personaggio è di colore rosso scuro: "roslogo mužika s kirpičnym licom v temno-krasnoj borode" [un mužik d'alta statura, dal viso color mattone e con una barba rosso scuro]. Si pensi inoltre alla barba bianca di un altro Barbablù russo, quello della novella di Boris Sadovskij, *Velikodušnij ženich* [Il fidanzato magnanimo, 1911].

Il colore blu non è dunque determinato soltanto dalle relazioni con l'ipotesto della poesia, ma ha una serie di significati profondi nel sistema semiotico dell'opera dell'Achmatova. Vinogradov infatti osserva, in un articolo dedicato allo studio della simbologia achmatoviana, che il blu nella sua lirica appartiene alla sfera

semantica della morte²⁰. In una poesia della raccolta *Četki* [Rosario], infatti, leggiamo:

Le alte volte della cattedrale
Più blu di quella del cielo...

L'associazione delle volte turchine della cattedrale e del cielo blu alla morte è resa esplicita nel contesto della poesia: nei versi successivi l'eroina lirica spiega, infatti, che è venuta a pregare per un ragazzo gioioso al quale ella stessa ha portato la morte:

Perdonami, ragazzo gioioso,
Se ti ho portato la morte.
E la morte ti ha abbracciato...
Dimmi, cos'è stato dopo?
Non sapevo come fosse fragile la gola
Sotto il colletto blu.

La metafora si sviluppa nell'immagine dell'impiccato che, prima di morire, regala all'eroina un cordoncino di seta blu come portafortuna.

Il colore blu riappare nella poesia scritta per la morte di Blok, *Si festeggia oggi la Madonna di Smolensk*, e viene chiaramente associato simbolicamente alla morte:

Si festeggia oggi la Madonna di Smolensk,
L'incenso blu si distende sull'erba
E il canto funebre fluisce [...]

Un altro esempio del valore simbolico del blu, legato ai temi della sventura e della morte, è fornita da "In luogo di premessa" nel *Requiem*, un ciclo di poesie che descrive l'odissea di una donna che, dopo l'arresto del figlio, si mette ad aspettare sotto le mura della prigione con un pacco per lui e corre affranta da un ufficio all'altro per scoprire la sorte che gli è toccata:

Negli anni terribili della *ežovščina* ho passato diciassette mesi in fila davanti alle carceri di Leningrado. Una volta qualcuno mi "riconobbe". Allora una donna dalle labbra livide che stava dietro di me e che, sicuramente, non aveva mai sentito il mio nome, si riscosse dal torpore che era caratteristico di noi tutti e mi domandò in un orecchio (li tutti parlavano sussurando): "Ma questo lei può descriverlo?". E io dissi: "Posso".

²⁰ V.V. Vinogradov, "O simbolike A. Achmatovoj: Otryvki iz raboty po simbolike poetičeskoj reči", *Anna Achmatova*, op. cit., p. 317.

¹⁶ Una chiara allusione alle voci riguardanti l'arresto di Gumilev è contenuta nell'espressione "strašnaja vestnica" nel verso 7 ("I cari fratelli o *la terribile messaggera*, / E, trattenendo il fiato, aspettava..."), che evoca un'associazione diretta con la morte. Felice in questo senso è la traduzione inglese, "dread messenger", basata sul gioco di parole fra *dread* e *dead* ("She waited – holding her breath, / For her dear brothers or the dreaded messenger...").

¹⁷ Del rapporto infelice parlano molte poesie dell'Achmatova, come, ad esempio, *Sžala ruki pod temnoj vual'ju* [Strinsi le mani sotto il velo oscuro], *Muž chlestal menja uzorčatym / Vdvoe složennym remnem* [Mio marito m'ha frustata con una / Doppia correggia adorna d'arabeschi], *Kak solominkoj p'ěš' moju dušu* [Come una cannuccia mi bevvi l'anima] o lo schizozo dei loro rapporti in *On ljubil tri vešč'i na svete* [Amava tre cose al mondo...].

¹⁸ Del rifiuto a sottomettersi all'amante narra anche un'altra poesia della raccolta *Anno Domini* intitolata *A te sottomessa? Sei pazzo!* (1921).

¹⁹ Si veda il terzo verso.

Allora una sorta di sorriso scivolò lungo quello che un tempo era stato il suo volto²¹.

Si può segnalare anche in questo caso lo strano accostamento dell'aggettivo azzurro ("s golubymi gubami", che nella traduzione diventano le "labbra livide"), di solito usato per gli occhi o il cielo. Tale accostamento attira maggiormente l'attenzione sulle labbra che fanno parte di ciò che "un tempo era stato il suo volto", di ciò che fu e non è più. L'autrice ha voluto anche qui fare allusione a qualcosa di lugubre e mortale.

Nella lirica dell'Achmatova l'uso del colore è dunque sempre funzionale e il blu viene costantemente associato, lungo il complesso cammino poetico della poetessa, alla sfera simbolica della morte.

"PRESENTIMENTO DEL BUIO IRREVOCABILE"

È noto che l'economia espressiva della forma poetica condensa i significati, riducendo una trama complessa alle unità essenziali. Nella riscrittura achmatoviana si può osservare lo scarto dal motivo portante della *Barbe bleue* di Perrault presente nella prima delle due *moralités*²²: quello della curiosità femminile. Tale mancan-

za diventa dunque particolarmente pregnante e può essere interpretata nel seguente modo: se in Perrault la curiosità femminile serviva a Barbablù per colpevolizzare le mogli e per giustificare la loro uccisione, nella trasposizione poetica dell'Achmatova la figura femminile diventa incolpevole, e pertanto la minaccia si fa ancora più gratuita.

In effetti, il ritorno dalla sfera fiabesca a quella della quotidianità ("Perché allora il mio cuore batte impetuoso, / E perché non riesco a chiudere gli occhi?", versi 15-16) trasmette – attraverso un dettaglio fisico – la sensazione d'inquietudine e di angoscia. Nel passaggio dalla fiaba alla realtà, l'io poetico non riesce a trovare una via di scampo all'orrore che lo circonda. Nella riscrittura dell'Achmatova si verifica dunque il cambiamento di significato preannunciato fin dall'inizio della poesia. Nella fruizione canonica della fiaba l'elemento mostruoso è immediatamente introdotto nel testo, in modo che il lettore adulto possa rassicurare il bambino. Al contrario, nell'Achmatova, il mostruoso è nella realtà e non nella fiaba, e quindi viene meno la possibilità di conforto, così come affermano i versi conclusivi della poesia.

Il principio della logica generale del funzionamento della fiaba, formulato da Bremond²³, secondo il quale nel finale i cattivi vengono puniti e i buoni ricompensati, non viene dunque osservato nella riscrittura achmatoviana. Si può infatti notare che il verbo al futuro ("E non si leverà la scivolosa mannaia / Sopra il collo innocente e tenero", versi 11-12) segnala l'interruzione della narrazione prima del lieto fine dell'originale di Perrault:

Il se trouva que la Barbe bleue n'avait point d'héritiers, et qu'ainsi sa femme demeura maîtresse de tous ses biens. [Elle employa] le reste à se marier elle-même à un fort honnête homme, qui lui fit oublier le mauvais temps qu'elle avait passé avec la Barbe bleue²⁴.

²³ C. Bremond, "Les bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français, C. Chabrol, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, 1973, pp. 96-121.

²⁴ C. Perrault, *Contes, textes établis, avec introduction, sommaire biographique, bibliographie, notices, relevé de variantes, notes et glossaire* par G. Rouger, Paris 1967, p. 128 (il corsivo è

²¹ La traduzione è tratta da A. Achmatova. *La corsa del tempo. Liriche e poemi*, a cura di M. Colucci, Torino 1992, p. 139.

²² Alla *moralité* della prima edizione del 1695 della fiaba di *Barbe bleue* nella raccolta *Contes de Ma Mère l'Oye* ("La curiosité, malgré tous ses attraits, Coûte souvent bien des regrets; On en voit, tous les jours, mille exemples paraître. C'est, n'en déplaît au sexe, un plaisir bien léger; Dès qu'on le prend, il cesse d'être. Et toujours il coûte trop cher") si aggiunge un'*autre moralité* della seconda edizione della fiaba nelle *Histoires ou Contes du temps passé, avec des moralités* (1697). Questa seconda *moralité* riprende il motivo principale della prima, quello della curiosità femminile, e lo sviluppa in maniera imprevista, rispecchiando le questioni morali e soprattutto la disputa degli antichi e dei moderni: Pour peu qu'on ait l'esprit sensé, / Et que du Monde on sache le grimoire, / On voit bientôt que cette histoire / Est un conte du temps passé. / Il n'est plus d'époux si terrible, Ni qui demande l'impossible, Fût-il malcontent et jaloux. Près de sa femme on le voit filer doux; Et, de quelque couleur que sa barbe puisse être, On a peine à juger qui des deux est le maître. Si vedano a proposito M. Soriano, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires. Édition revue et corrigée*, Paris 1977, pp. 161-170; J.-M. Adam – U. Heidmann, "Des genres à la genericité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm)", *Langages*, 2004, 153, pp. 62-72.

A questo punto sembra necessario capire a quale minaccia si alluda nella poesia.

Se è vero che Perrault, nella scrittura della fiaba, si è ispirato alle vicende di Gilles de Rais²⁵ per poi allontanarsi dalla figura del *serial killer* medievale e condannare la curiosità femminile, l'Achmatova fa l'operazione inversa²⁶. Eliminando il motivo della curiosità, la poetessa ritorna al personaggio di Barbablù come assassino di massa in generale, simbolo del male gratuito e della violenza sadica. Nella sua versione Barbablù diventa metafora dei bolscevichi, delle stragi, degli arresti di massa di coloro che, come Gumilev, non avevano accettato la rivoluzione, del genocidio e della tragedia del poeta sotto il regime totalitario.

Mentre Perrault stabilisce per Barbablù il ruolo di mostro soltanto nei riguardi delle donne, nella lettura dell'Achmatova il parallelismo tra la sorte dell'ultima sposa del personaggio fiabesco e quella dell'eroina lirica, stabilito dagli elementi paratestuali, trasforma la figura di Barbablù nel mostro *tout court*, che trae piacere dalla distruzione degli altri esseri umani,

mio).

²⁵ Sulla sovrapposizione del personaggio storico di Gilles de Rais e del Barbablù fiabesco si vedano le parole di Warner: "Perrault's immediate source for "La Barbe Bleue" is not known, but Gilles de Rais, the Breton nobleman, Marchal of France and companion at arms of Joan of Arc, who was hanged in 1440 for satanism and the murder of hundreds of children, has been long associated with the fairytale ogre, especially in Brittany and the Vendée, where Gilles de Rais' castle of Tiffauges stood", M. Warner, *From Beast*, op. cit., p. 260.

²⁶ "Bluebeard has entered secular mythology alongside Cinderella and Snow White. But his story possesses a characteristic with particular affinity to the present day: seriality. Whereas the violence in the heroines' lives is considered suitable for children, the ogre has metamorphosed in popular culture for adults, into the mass murderer, the kidnapper, the serial killer: a collector, as in John Fowles's novel, an obsessive, like Hannibal Lecter in *The Silence of the Lambs*", Ivi, p. 269. Si veda inoltre "This new insistence on seriality is a characteristic feature of Modernist culture. For instance, this period saw the rise of the serial detective story in which evil constantly emerges, and must be repeatedly countered – usually by a celibate detective, since sex and evil seem to correlate consistently. The new interest in seriality was also expressed, for instance, in Freud's book *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in which, prompted by such modern phenomena as war neuroses arising from the Great War, he identified a compulsion to repeat trauma which defied the creative pleasure principle", M.P. Davies, *The Tale of Bluebeard*, op. cit., p. 199.

un mostro che simbolizza un'ininterrotta catena di tragedie del Novecento e una crisi profonda della società. L'orrore della ferocia sadica del Barbablù di Perrault è diventato, come preannunciavano i versi iniziali della poesia, esperienza quotidiana.

A questo punto diventa chiara la ragione per cui l'Achmatova, nella sua riscrittura del *conte de fées* francese, omette anche il motivo della camera segreta, la camera del sangue, nella quale Barbablù sgozzava le giovani vittime, descritta benissimo da Perrault:

le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'était toutes les femmes que la Barbe bleue avait épousées et qu'il avait égorgées l'une après l'autre).

Nel contesto storico in cui fu scritta la poesia, alla vigilia di un'angosciosa epoca di rottura della storia europea, tutta la realtà è diventata una camera di sangue, come l'Achmatova stessa ricorderà qualche anno più tardi in *Requiem*:

Ciò accadeva quando sorrideva
Solo il morto, lieto della propria pace.
E accanto alle sue carceri Leningrado
penzolava come una vana appendice²⁷.

La poesia "Una voce mostruosa vaga per la città" può essere inoltre letta come una premonizione del proprio avvenire da parte dell'Achmatova stessa: gli anni che seguirono furono per lei, in effetti, anni di terrore, di silenzio coatto e di ostracismo, anni in cui le vicende personali della poetessa furono indissolubilmente legate alle sofferenze della Russia intera²⁸. Non v'è dubbio che anche l'epigrafe della raccolta, *Nec sine te, nec tecum vivere pos-*

²⁷ La traduzione è di M. Colucci, A. Achmatova, *La corsa del tempo*, op. cit., p. 143.

²⁸ La fucilazione di Gumilev colpì profondamente e disorientò l'*intelligencija* russa e fu una terribile ferita per l'Achmatova e suo figlio, soprattutto negli anni dello stalinismo. Alla pubblicazione della terza edizione della raccolta *Anno Domini*, seguì una lunga pausa di diciassette anni, indotta dalla censura, che la poetessa riuscì a interrompere nel 1940 con *Iva* [Il salice] e *Iz šesti knig* [Da sei libri]. Nel 1946, sotto l'accusa di estetismo e disimpegno politico, l'Achmatova fu espulsa dall'Unione degli scrittori sovietici e riuscì a essere riabilitata soltanto nel 1955, pubblicando il *Poema senza eroe*.

sum, ripreso dagli *Amores* (III, 11, 39) di Ovidio, prototipo per eccellenza dell'eterno scontro del poeta con il potere, fornisca espliciti spunti per una lettura di questo tipo²⁹. Che la poesia possa contenere un riferimento alla relazione sempre problematica tra poeta e potere, è confermato dai versi scritti durante la composizione di *Requiem*: "Bez palača i plachi / Poetu na zemle ne byt'" [Senza il boia e il ceppo / non si può essere poeti a questo mondo, 1935].

Nel contesto di questa lirica, che sa cogliere in pieno la drammaticità della sua epoca, la figura del Barbablù di Perrault diventa dunque estemporanea e nello stesso tempo completamente novecentesca, contemporanea: il suo Barbablù diventa simbolo dell'ordinaria follia di una nazione, la metafora della sofferenza inevitabile e l'ombra elusiva e notturna delle sventure della modernità.

"NON SAPPIAMO TACERE L'UNO DELL'ALTRA":

ANNA ACHMATOVA E IVAN BUNIN

La tua voce soltanto canta nei miei versi,
In quelli tuoi spira il mio respiro.
Oh, esiste un fuoco che non osa
Toccare né oblio né paura...

A. Achmatova³⁰

L'analisi comparativa delle versioni dell'Achmatova e di Perrault ha confermato che lo studio della dimensione paratestuale e delle relazioni indissociabili tra l'opera e il *milieu* culturale dell'autore sono essenziali per l'interpretazione. Pertanto, prima di affrontare la versione di *Barbablù* di Bunin, sembra opportuno ricordare i rapporti intercorsi tra le opere e le personalità poetiche dei due grandi poeti russi in questione in modo da motivare la scelta di con-

frontare in questo lavoro, tra tutte quelle dell'ambito linguistico russo, proprio le loro due versioni della riscrittura di Barbablù³¹.

Nei suoi taccuini d'appunti l'Achmatova scrive:

In famiglia, per quanto sia possibile vedere, nessuno componeva versi, c'era soltanto la prima poetessa russa, Anna Bunina, zia di mio nonno Erasm Ivanovič Stokov³².

La loro parentela, pur alla lontana, come anche alcune somiglianze nel carattere e nelle vicissitudini personali, non sono state considerate seriamente dagli studiosi³³ a causa della dichiarata ed esplicita inimicizia tra i due poeti.

Le ragioni di questa ostilità non si lasciano intravedere molto facilmente: le relazioni private si intrecciano qui alla situazione storico-letteraria dell'epoca e a volte è difficile separare le due componenti. I rapporti personali tra Bunin e l'Achmatova furono certamente caratterizzati da una serie di interrelazioni complesse. Da una parte vi era l'animosità di Bunin, il quale veniva considerato, tanto dai modernisti quanto dalla stessa Achmatova, come l'ultimo esponente della narrativa nobiliare russa secondo il modello di Turgenev e Tolstoj; dall'altra vi era l'indifferenza e l'estraneità degli acmeisti verso il Bunin-poeta³⁴. Sembra che né gli uni né l'altro cercassero di colmare questa distanza. Tuttavia, venendo meno le cause della loro inimicizia letteraria, emerge sempre più la convergenza dei loro percorsi artistici.

Secondo Michail Kralin, al quale si devono le ricerche più avanzate sulle relazioni tra Bu-

³¹ Per altre versioni di *Barbablù* nella letteratura russa si vedano per esempio: *Gercog Sinjaja Boroda* [Il Duca Barbablù] di V. e A. Varaginy; *Sinjaja Boroda* [Barbablù, 1967] e *Čulan Sinej Borody* [Il ripostiglio di Barbablù, 1999] di K. Bulycev. Gli elementi della fiaba di *Barbablù* si riscontrano anche in *Sto let tomu nazad* [Cento anni fa] dello stesso Kir Bulycev.

³² *Zapisnye knižki Anny Achmatovoj (1958-1966)*, a cura di K.N. Suvorova, Moskva-Torino 1996, p. 448.

³³ I soli contributi sull'argomento sono M. Kralin, "Dvuch goslov pereklička", op. cit.; M.D. Volpin, "Vospominanija ob Anne Achmatovoj", V. Duvakin, *Anna Achmatova v zapisjach Duvakina*, Moskva 1999, p. 269; N. Roskina, *Četyre glavj. Iz literaturnykh vospominanij ob Anne Achmatovoj*, Paris 1980, p. 52.

³⁴ "L'Achmatova vede in Bunin un cattivo poeta e una persona volgare", M.D. Volpin, *Vospominanija*, op. cit., p. 269.

²⁹ Al tema dominante dell'amore infelice delle raccolte precedenti, in *Anno Domini* si aggiunge la riflessione sul destino della patria. La raccolta si apriva, infatti, con la poesia "Non sto con chi ha abbandonato la patria / al supplizio dei nemici" che stabiliva il legame di tutte le poesie della raccolta con il destino della Russia. Si può notare l'interesse per le vicende della Russia post-rivoluzionaria nella poesia *Vse raschiščeno, predano, prodano* [Tutto fu depredatao, tradito, venduto].

³⁰ A. Achmatova, "Non berremo dallo stesso bicchiere...", Idem, *Poesie*, traduzione di B. Carnevali, Parma 1962, pp. 80-81.

nin e l'Achmatova, il loro primo incontro dovette avvenire nel 1906 a Lustdorf, nella regione di Odessa, dove la diciassettenne poetessa era ospite nella casa di campagna di sua zia, e Bunin era invece ospite del poeta Aleksandr Mitrofanovič Fedorov, che abitava vicino alla tenuta della zia della poetessa. È risaputo che l'Achmatova comincia a scrivere versi nel momento in cui si innamora di Fedorov, poeta allora già noto, in casa del quale conosce anche le opere di Bunin. Di questo innamoramento Fedorov certamente parlò a Bunin, suo intimo amico. È dunque verosimile che in queste circostanze sia avvenuto il primo incontro e la conoscenza a distanza tra Bunin e l'Achmatova³⁵.

Al 1906, infatti, risale la poesia di Bunin intitolata *Giordano Bruno*, a partire dalla quale inizia il dialogo tra i due autori. Secondo la testimonianza della prima moglie dello scrittore, Bunin amava in modo particolare leggere in pubblico questa composizione; una quartina di questa poesia civile ha un carattere molto personale e rappresenta il ritratto di una “fanciulla con il viso d'angelo”:

Tu, ragazza! Tu, che con il viso angelico,
Canti sull'antico e sonoro liuto!
Avrei potuto esserti amico o padre...
Ma sono solo. E al mondo nessuno è più derelitto!
(libro 14 della raccolta *La conoscenza*)³⁶

La poesia era certamente nota sia all'Achmatova che a Gumilev, come si ricava dai versi del dramma incompiuto *Enuma Eliš* (1964), dove la poetessa dichiara apertamente la sua convergenza con Bunin:

Nessuno al mondo è più derelitto,
E forse neppure più senz'atetto.
Per te sono come la voce del liuto
Attraverso l'alba fallace dell'oltretomba.
(*Enuma Eliš*, 2, 264)³⁷.

I versi achmatoviani riecheggiano quelli di Bunin e rappresentano il tema principale dei richiami reciproci tra i due autori: l'incontro mancato nel tempo e nello spazio. La poesia dell'Achmatova è l'elegia della vita che crudelmente non risponde all'amore, che manca gli incontri. La poetessa parla spesso di *non-incontro* nelle sue poesie narrative, come fa anche Bunin nei *Viali oscuri*; entrambi sono essenzialmente scrittori dei vincoli umani: legami vagheggiati, tesi, troncati.

Un'altra coincidenza tematica che accomuna Bunin e l'Achmatova, ulteriormente rafforzata dal numero delle sue ricorrenze, è il sentimento angoscioso della solitudine, dell'estraneità, della percezione di essere pellegrini in questo mondo: “derelitto” e “senz'atetto” nel testo sopra citato dell'Achmatova e i suoi versi “Bevo alla casa devastata / alla mia vita cattiva / alla solitudine in due / ed a te io bevo” di *Ultimo brindisi* (1934) richiamano quelli (“Ma sono solo. E al mondo nessuno è più derelitto!”) del testo di Bunin.

L'Achmatova si riconosce anche nell'epigramma *Poetessa* (1916) di Bunin che, secondo la testimonianza di Lidija Čukovskaja³⁸, la poetessa conosceva a memoria:

Un ampio manicotto, una guancia pallida,
ad esso stretta, languida ed amorosa,
con l'angolo del ginocchio, la mano sottile...
È nervosa, affettata ed esangue.
Aspetta ancora un principe, che ancora non c'è,
guarda con preghiera, triste e confusa:
“Pučkov, legga il nuovo triolet...”
È noiosa, asessuata e dissoluta.

La poesia di Bunin è, infatti, scritta allo scopo di identificare subito il suo soggetto: l'immagine in stile decadentistico dell'Achmatova, realizzata a partire dal ritratto che Al'tman fa dell'ambigua ragazza dalla frangetta diritta e dall'autoritratto poetico della stessa Achmatova in *V zerkale* [Allo specchio, 1913]:

Al collo un filo di esili grani,
celo le mani nel largo manicotto,

³⁵ M. Kralin, “Dvuch golosov pereklička”, op. cit., p. 259.

³⁶ “Ty, devočka! Ty, s angel'skim licom, / Pojuščaja nad staroju zvonkoju ljutnej! / Ja mog tvoim byt' drugom i otcom... / No ja odin. Net v mire besprijutnej!” (kniga 14, sbornik *Znanie*).

³⁷ “Nikogo net v mire besprijutnej / I bezdomnej, navernoje, net. / Dla tebja ja slovno golos ljutni / Skvoz' zagrobnij prizračnyj rassvet”.

³⁸ L.K. Čukovskaja, *Zapiski ob Anne Achmatovoj, 1938-1941*, Moskva 1997, I, p. 154.

gli occhi guardano distratti
e non piangeranno mai più.
E sembra il volto più pallido
per la seta che tende al lilla,
arriva quasi alle sopracciglia
la mia frangetta non ondulata.
E non somiglia ad un volo
questa lenta andatura, quasi avessi
sotto i piedi una zattera
e non le tessere del parquet.
La bocca pallida è socchiusa,
ineguale è il respiro affannoso,
e sul mio petto tremano i fiori
dell'incontro che non c'è stato.

Già la prima lettura può aiutare a individuare una serie di tracce del “contagio” artistico: il grande manicotto richiama naturalmente quello largo dell'autoritratto, la “guancia pallida” di Bunin rievoca “E sembra il volto più pallido” dell'Achmatova; “nervosa [...] ed esangue” dell'epigramma di Bunin fa riferimento a “La bocca pallida è socchiusa, / ineguale è il respiro affannoso”; infine, Bunin rievoca anche il motivo comune alla lirica di entrambi, quello del mancato incontro: “Aspetta ancora un principe, che ancora non c'è” è ricalcato sul verso achmatoviano: “i fiori / dell'incontro che non c'è stato”.

I riecheggiamenti nelle poesie di entrambi sono tanti, riporto qui solo qualche altra esemplificazione: *V cirke* [Al circo, 1916] di Bunin richiama, per lo stesso soggetto, la narrazione su una funambola, *Menja pokinul v novolun'e* [Mi abbandonò nel novilunio, 1911], proveniente dalla prima raccolta di poesie dell'Achmatova, *Večer* [Sera]; *Epičeskie motivy* [Motivi epici, 1913] e il *Rybak* [Il pescatore, 1911] dell'Achmatova richiamano rispettivamente *Odinočestvo* [La solitudine, 1915] e *Pesnja* [La canzone, 1903-1906] di Bunin.

La poetessa non esita talvolta a inserire nei suoi versi alcune felici trovate poetiche di Bunin. Nel racconto *Pticy nebesnye* [Gli uccelli del cielo, 1909] di Bunin troviamo la frase: “Svežo i ostro pachlo tem osobennym vozduchom, čto byvaet posle v'jugi s severa” [Un fresco ed aspro sentore di mare, quell'aria caratteristica che si percepisce dopo una bufera di tra-

montana], che l'Achmatova prende in prestito in una delle sue più famose poesie, *Zvenela muzyka v sadu* [Nel giardino la musica suonava, 1913]:

Fresco ed aspro sentore di mare
esalavano le ostriche nel ghiaccio³⁹.

I reciproci prestiti dei due poeti riguardano le loro liriche più celebri e importanti. Questi continui richiami dell'Achmatova all'opera di Bunin inducono a pensare che questi rappresentasse per la poetessa un costante punto di riferimento e di paragone, e non a caso Bunin riconosceva nell'Achmatova una sua allieva⁴⁰. Oltre ai richiami diretti di queste poesie, la lirica di entrambi i poeti è caratterizzata dal carattere novellistico, dall'orientamento verso la prosa psicologica ottocentesca (Turge-nev, Čechov), dalla laconicità dell'espressione, dalla presenza dell'intreccio e dallo sviluppo di una trama⁴¹.

I richiami tra i due poeti si riscontrano in diversi periodi dei loro percorsi artistici e testimoniano una reciproca influenza. Il punto di convergenza tematica e il motivo principale di questi richiami è quello del mancato incontro, del “non-incontro”, di cui Achmatova stessa scrive nella poesia *Vo sne* [In sonno, 1946] dedicata per l'appunto a “I. B.”:

Io e te, amico mio, non spartiremo
Quello che Iddio ci ha comandato di spartire,
Io e te non spiegheremo la tovaglia
E non vi metteremo sopra la torta.
[...]
Noi siamo come due montagne,
Con te non ci sono incontri in questo mondo:
Se soltanto potessi a mezzanotte
Mandarmi un saluto attraverso le stelle.

Boris Pasternak, nella recensione alle *Opere scelte* del 1943 dell'Achmatova, per primo accostò il nome della poetessa a quello di

³⁹ “Svežo i ostro pachli morem / Na bljude ustrycy vo l'du”. La traduzione è di M. Colucci, A. Achmatova, *La corsa del tempo*, op. cit., p. 31.

⁴⁰ M. Kralin, “Dvuch golosov pereklička'”, op. cit., pp. 267, 270.

⁴¹ T.M. Dvinjatina, “Poezija Ivana Bunina i akmeizm. Zаметki k teme”, *Ivan Bunin: pro et contra. Antologija*, a cura di D.K. Burlaka, Sankt-Peterburg 2001, pp. 531-543.

Bunin, affermando in questo modo la loro omogeneità:

Tuttavia le sue parole sul cuore femminile non sarebbero state così fervide e luminose, se, guardando il mondo più ampio della natura e della storia, l'occhio dell'Achmatova non ci avesse colpito per la sua acutezza e correttezza. Tutte le sue rappresentazioni, sia della remota provincia rurale, sia della realtà rumorosa della capitale, si reggono su una sensibilità eccezionale per i particolari. La capacità di sceglierli genialmente e delinearli con concisione ed esattezza le ha risparmiato l'inutile e falso metaforismo di molti suoi contemporanei. Nelle sue descrizioni sono sempre presenti tratti e particolari che le trasformano in quadri storici del secolo. Per la loro capacità di illuminare l'epoca esse stanno accanto alle verosimiglianze visive di Bunin⁴².

Pasternak dunque, sottolineando la "parentela" interna tra i due, notò come Bunin e l'Achmatova fossero accomunati non solo da legami di sangue, ma anche dalla capacità di guardare al mondo circostante selezionando i particolari che avrebbero potuto dare una più forte e verace coloritura alla descrizione psicologica. Mentre dalle poesie dell'Achmatova proviene una formidabile carica romanzesca, Bunin rimane poeta anche nella sua prosa, dove si possono trovare non pochi riecheggiamenti delle composizioni dell'Achmatova. Il costante dialogo intertestuale tra i due autori consente pertanto un'indagine comparativa delle loro versioni di Barbablù.

NELL'IZBA DI BARBABLÙ

Se nella poesia dell'Achmatova Barbablù è una figura immaginaria e anonima, un principio astratto e allo stesso tempo politico⁴³, nella novella *Le Querce* di Ivan Bunin Barbablù si presenta come un personaggio del tutto reale e protagonista degli eventi.

È utile fornire qualche osservazione preliminare sul tempo e sullo spazio della novella. Il protagonista, un giovane tenente della guardia, arriva nella tenuta di sua madre nella regione di Rjazan' per trascorrere le ferie natalizie. Il tempo della novella appartiene al passato: "Si tratta, come vedete, dell'epoca del compianto zar Nikolaj Pavlovič"⁴⁴, con una definizione assai precisa dei confini cronologici del racconto.

Lo spazio diegetico della novella è organizzato attorno alla descrizione della campagna russa nel periodo invernale: "La campagna russa è selvaggia ancor oggi, d'inverno in modo particolare, figuratevi com'era ai miei tempi!". Segue la rappresentazione dell'isolamento, della natura selvaggia e sinistra della tenuta che il protagonista del racconto frequenta:

Ugualmente selvaggio era Petrovskoe con quella tenuta deserta ai margini del villaggio chiamata "Le Querce" perché alla sua entrata crescevano alcune querce già a quel tempo antiche, possenti. Sotto di esse si trovava una vecchia rozza izba, dietro l'izba c'erano dei locali di servizio distrutti da anni di uso, ancor più in là si stendevano i terreni abbandonati del giardino sommerso dalla neve, e le rovine della casa padronale con le voragini scure delle finestre senza telai⁴⁵.

Il riferimento del narratore al periodo natalizio ("Così trascorsero le feste di Natale")⁴⁶ permette di definire meglio il genere della narrazione: si tratta di un racconto di Natale che ha però assorbito in sé molti tratti della poetica del racconto gotico. Infatti, nelle *Querce* si possono osservare le sue caratteristiche principali: i tetri dintorni e la natura selvatica, l'abitazione isolata ("l'antica tenuta abbandonata", "tenuta deserta ai margini del villaggio") e abitata dai fantasmi del passato ("vecchia rozza izba", "locali di servizi distrutti da anni di uso", "le rovine della casa padronale")⁴⁷ e l'eroe inesperto ("Ero entrato allora [...] nel mio ventitreesimo

⁴² B. Pasternak, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, Moskva 1967, IV, p. 390.

⁴³ "Women writers tend to dehumanise, de-individualize and deconstruct the idea of Bluebeard and use him to make connections between apparently separate things (e. g. love and medicine in *Das Haus der Krankheit* or love and collecting in Marlitt's "Blaubart"). It could be said that women authors' perception of Bluebeard involves a certain theorization – and thus, potentially, a politicization – of the individual Bluebeard figure described by the canon, because such a theorization permits the texts to make connections between the individual and the general", M.P. Davies, *The Tale of Bluebeard*, op. cit., p. 251.

⁴⁴ I.A. Bunin, *Viali oscuri*, traduzione di A. Romanovic, Roma 1986, p. 261.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ivi, p. 262.

⁴⁷ "The power of the past to command a repeat performance despite the conscious will or rationality of a present-day mentality is what Gothic story is all about", D. Peterson, "Russian Gothic: the Deathless Paradoxes of Bunin's Dry Valley", *The Slavic and East European Journal*, 1987, 31, p. 38.

anno”). Nel racconto tutte queste componenti sono rispettate, sebbene adattate alla realtà specifica del mondo russo⁴⁸.

D'altra parte, la narrazione organizzata attorno a un evento straordinario nella vita del protagonista, lo sviluppo precipitoso della trama, la presenza del ricordo che presuppone la contrazione, la compenetrazione di passato e presente, avvicinano *Le Querce* al genere fiabesco. Infatti tanto la vecchia e rozza izba, circondata da querce secolari e situata nella zona periferica della tenuta, quanto il terreno del giardino abbandonato, che parla di caducità ed evoca il sinistro e il gotico, richiamano alla memoria l'isolata *maison de Campagne*⁴⁹ dove conduce i suoi ospiti il Barbablù di Perrault. Somigliano ai personaggi del *conte de fées* anche gli abitanti di questa strana casa. Si pensi a Lavr, il capo del villaggio e alla sua silenziosa moglie Anfisa: “Lavr, un *mužik* d'alta statura, dal viso color mattone e con una barba rosso scuro, che sarebbe potuto diventare il capo di una banda di delinquenti di Murom”⁵⁰ e “la sua taciturna moglie di nome Anfisa, simile piuttosto a una spagnola che a una semplice serva della gleba russa, quasi due volte più giovane di Lavr”⁵¹. Da questo momento la narrazione si concentra sulla storia dell'amore tra il giovane tenente e Anfisa e sulla gelosia possessiva e vendicatrice di Lavr.

Si nota fin da subito la straordinaria somiglianza, sia nell'aspetto esteriore che nel comportamento, tra Lavr e il Barbablù nella sua canonica forma francese: Lavr, come il Barbablù di Perrault, è un uomo benestante (“Il étoit une fois un homme qui avoit de belles maisons à la ville et à la *campagne*; de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderies et des carrosses tout dorés”)⁵², che esercita un certo po-

tere sull'intero villaggio (Lavr è *starosta*, capo anziano del villaggio) e un controllo violento sulla sua giovane moglie: “quando c'è lui non si può parlare neanche con lo sguardo, è acuto come un'aquila, basterebbe che si accorgesse di qualcosa e mi ucciderebbe, non gli tremerebbe la mano!”⁵³.

Nell'immagine di Lavr, “che sarebbe potuto diventare facilmente il capo di una banda di delinquenti di Murom”, si legge inoltre un'allusione al personaggio leggendario di Solovej-Razbojnik [L'Usignolo-Brigante], secondo i folcloristi il personaggio più misterioso delle leggende russe, un demone-avversario dei *bogatyri*, gli eroi giganti dell'epica russa.

Nelle fiabe di Afanas'ev, *Istorija o slavnom i chrabrom bogatyre Il'e Muromce i Solov'e Razbojnik* [Storia del glorioso e coraggioso bogatyr' Il'ja Muromec e dell'Usignolo-Brigante] e *Il'ja Muromec i zmej* [Il'ja Muromec e il serpente], l'Usignolo-Brigante abita nei fitti boschi intorno alla città di Murom, siede in un nido su dodici querce (“gnezdo, kotoroe svito na dvenadcati dubach”)⁵⁴ e possiede la capacità prodigiosa di uccidere o provocare danni fisici agli uomini “con il suo fischio, con il suo sibilo serpentino o con il suo urlo animalesco”. Il suo soprannome e il nido sulle querce danno vita alla sua associazione con un gigantesco uccello, un mostro piumato. Una volta catturato dal bogatyr' Il'ja Muromec e portato a Kiev dal principe Vladimir, il brigante di Murom riacquista forme umane: infatti l'Usignolo-Brigante viene sempre rappresentato nelle illustrazioni e nelle incisioni sotto un aspetto umano, a volte con la barba rossa, tipica dell'uomo slavo del tempo. Da uomo benestante egli possiede un'abitazione con un ampio cortile, un'alta torre, un palazzo di pietra bianca e una famiglia del tutto umana, una moglie e dei figli. È chiaro che la scelta del nome *Le Querce* per il villaggio della novella di Bunin è tutt'altro che fortuita.

⁴⁸ D. Punter, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, I-II, London-New York 1996; M. Summers, *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel*, London 1969.

⁴⁹ C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 123.

⁵⁰ I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 261.

⁵¹ Ivi, pp. 261-262.

⁵² C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 123.

⁵³ I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 264.

⁵⁴ A.N. Afanas'ev, *Narodnye russkie skazki*, Moskva 1957, III, p. 4.

Bunin, anche durante l'emigrazione, rimase profondamente legato alle proprie origini socio-culturali e non smise mai di confrontarsi con il passato illustre degli avi, che esercitava su di lui il fascino di una misteriosa familiarità⁵⁵. Nella sua caratterizzazione di Barbablù, come anche nell'opera achmatoviana, è evidente una contaminazione delle caratteristiche del personaggio di Perrault, in particolare la presenza della barba ("cela [la barbe bleue] le rendait si laid et si terrible, qu'il n'était ni femme ni fille qui ne s'enfuite devant lui")⁵⁶ e il carattere severo e inflessibile⁵⁷, con gli elementi del folclore russo: Lavr è alto, dalle spalle larghe e ha la barba rossa, come il leggendario personaggio del brigante dei boschi di Murom.

"IL FAUT MOURIR...": EZIOLOGIA DEL DELITTO

D'abord il faut désobéir: c'est le premier devoir quand l'ordre est menaçant et ne s'explique pas.

M. Maeterlinck⁵⁸

La storia segue lo scenario già noto: la partenza improvvisa del marito per gli affari in città⁵⁹ offre ad Anfisa la possibilità di confessare il suo amore al narratore ("ho cercato di tenerlo segreto, ma ora vi dico che salutarvi mi sarà amaro!")⁶⁰, mentre il suo ritorno altrettanto improvviso, la sera stessa dell'incontro degli amanti (esattamente come ne *La Barbe bleue* di Perrault)⁶¹, non le permette di nascondere le tracce della sua colpa ("noi eravamo zitti, come

pietrificati, in una terribile confusione, capivamo che lui aveva subito intuito tutto")⁶². Le visite frequenti del protagonista nell'izba del capo del villaggio non potevano, in effetti, non destare sospetti, tanto meno i suoi sguardi "addolorati" verso Anfisa. Si può pertanto ipotizzare che la partenza di Lavr sia motivata dal desiderio di spingere la moglie verso la trasgressione, esattamente come aveva fatto il suo celebre predecessore in Perrault, per cogliere in flagrante gli amanti. Ciò è confermato anche dal ritratto di Lavr nel momento in cui torna a casa con gli occhi scintillanti "d'intelligenza minacciosa". Si ripetono anche le caratteristiche di Lavr presenti già all'inizio del racconto – il viso color mattone e la presenza della barba – come per ricordare e anticipare il finale della fiaba.

Seguendo più da vicino l'originale di Perrault rispetto all'Achmatova, Bunin introduce nella novella il motivo della trasgressione del tabù, sostituendo tuttavia alla curiosità femminile (cioè quella di conoscere la persona che ha sposato), la curiosità sessuale (la passione di Anfisa per l'ufficiale). È sempre il forte desiderio di conoscenza a mettere la donna in pericolo. In effetti, nella narrativa amorosa di Bunin, "non esistono le mogli se non come adultere nel rapporto esclusivo con l'amante"⁶³. Dall'universo buniniano il senso di colpa è escluso e in esso non ci sono donne pentite o deluse; al contrario, l'adulterio diventa per i personaggi femminili lo strumento per la sovversione dei valori tradizionali della società patriarcale e la possibilità di uscire dai confini di un ruolo rigorosamente codificato. Lo scrittore intuisce profondamente la dinamica del mutamento avvenuto nel rapporto uomo-donna nel XX secolo e la scomparsa dell'ordine patriarcale alla vigilia dell'abolizione della servitù della gleba sotto la pressione della modernità. I Barbablù sentivano la perdita del loro controllo patriar-

⁵⁵ Nei *Viali oscuri* si nota la tendenza a passare dal presente al passato, focalizzando l'attenzione sulla vicinanza degli eroi agli antenati.

⁵⁶ C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 123.

⁵⁷ Si veda in Perrault: "mais la Barbe bleue avait le cœur plus dur qu'un rocher"; in Bunin: "mi ucciderebbe, non gli tremerebbe la mano!".

⁵⁸ M. Maeterlinck, "Ariane et Barbe-bleue", Idem, *Œuvres. Théâtre, édition établie, commentée et précédée d'un Essai* par P. Gorceix, Bruxelles, Complexe, 1999, II, p. 12.

⁵⁹ Si veda in Bunin: "zavtra on uedet s nočevkoj v gorod" e in Perrault: "domani lui partirà per la città per rimanervi anche la notte", "un voyage [...] pour une affaire de conséquence".

⁶⁰ I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 262.

⁶¹ "La Barbe bleue revint de son voyage dès le soir-même"; "son prompt retour", C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 125.

⁶² I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 265. Si veda inoltre Perrault: "Le lendemain, il lui redemanda les clefs; et elle les lui donna, mais d'une main si tremblante, qu'il devina sans peine tout ce qui s'était passé", C. Perrault, *Contes*, op. cit., p. 126.

⁶³ I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 24.

cale e rispondevano con la violenza aggressiva. Il personaggio buniniano, pur non essendo un individuo perverso e trasgressivo, si avvicina molto al suo predecessore del XVII secolo per la sua crudeltà gratuita da *mužik* dei tempi della servitù della gleba.

La Barbe bleue di Perrault rappresenta una forma narrativa ideale per mettere in scena i mutamenti di rapporti di genere in quanto nella sua trama trovano espressione al tempo stesso l'asimmetria delle relazioni tra i sessi e l'oppressione delle donne e dall'altra, l'indipendenza e l'iniziativa femminili.

Bunin modifica, come aveva già fatto Achmatova, il finale del *conte de fées*: la narrazione finisce prima della morte di Barbablù. Contrariamente al finale positivo di Perrault, che mostra come il ciclo perpetuo della violenza possa essere interrotto, l'eroina del racconto di Bunin non riceve nessun soccorso dall'esterno ed è impiccata da Barbablù⁶⁴. Di nuovo, non è rispettato il principio del funzionamento della fiaba formulato da Bremond: il personaggio "cattivo", anche se punito, lo è soltanto dopo l'omicidio di Anfisa ("Fu preso a frustate e spedito in Siberia, nelle miniere")⁶⁵, quando la sua punizione non ha ormai più alcun significato per lo sviluppo della trama.

La differenza sostanziale tra le riscritture russe e l'originale di Perrault consiste dunque nel finale aperto e irrisolto. A che cosa è dovuta la riscrittura del finale nel caso di Bunin? La risposta più facile sembra essere che la novella *Le Querce* fa parte della raccolta *Viali oscuri*⁶⁶, interamente dedicata al tema dell'amore e della passione, e rappresenta pertanto un libro unico nel suo genere nell'ambito della letteratura russa. Le trentotto novelle della raccolta sono infatti una *mise en scène* della grande varietà degli aspetti dell'amore. Si tratta tuttavia di amore tragico, a volte perché non condiviso e soli-

tario, come nella novella *Solnečnyj udar* [Colpo di sole], a volte, come appunto nelle *Querce*, perché è eccessivamente intenso e reciproco per essere duraturo: "L'amore troppo a lungo felice non è storia degna di essere raccontata"⁶⁷. Terminando ogni volta con la separazione, con la morte degli innamorati o con la catastrofe, quest'amore rimane per sempre nella memoria dell'amante come la più forte e la più profonda emozione che illuminerà il resto della sua esistenza⁶⁸. La morte di Anfisa si iscrive dunque in modo coerente nella poetica dei *Viali oscuri*. Tuttavia, questa risposta non è del tutto esauriente; per approfondire il tema sembra opportuno analizzare più in dettaglio l'immagine della figura femminile di Anfisa.

"DESERTI TRIONFI D'INCONTRO ARCANO"

La raccolta *Viali oscuri* mette in scena una grande varietà di indimenticabili personaggi femminili, mentre la figura maschile resta nella maggioranza dei casi inespressiva, statica, appena abbozzata. L'eroe è caratterizzato indirettamente, tramite un riflesso, in relazione all'immagine psichica o fisica della donna amata. Questo è il caso anche delle *Querce*: non sappiamo, infatti, quasi nulla sull'eroe-narratore della storia. Al lettore non viene neppure fornita la sua descrizione fisica, sappiamo solamente che egli aveva ventitré anni all'epoca degli avvenimenti, passava le ferie nella tenuta familiare della madre e si era innamorato pazzamente. Al contrario, un ampio spazio sembra essere riservato alla caratterizzazione della figura femminile di Anfisa.

Tutti i dettagli del racconto sono tradizionali e tipici: la natura della Russia centrale, le querce secolari e possenti, l'izba dei contadini, l'aspetto esteriore di Lavr. Su questo sfondo tipicamente russo si distingue l'immagine strana-

⁶⁴ "Di notte Lavr aveva impiccato la moglie con la sua cintura verde su un gancio di ferro sopra la porta", Ivi, p. 266.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ La prima edizione (New York 1943) include soltanto undici racconti; l'edizione completa (Paris 1946) trentotto racconti.

⁶⁷ I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 24.

⁶⁸ Bunin stesso in una lettera a N. Teffi (del 23 febbraio 1944) sottolinea il contenuto tragico dei *Viali oscuri*: "Tutti i racconti di questo libro sono solo sull'amore, sui suoi 'oscuri' e spesso molto cupi e crudeli viali": *Pod'em*, 1977, 1, . 135.

ta di Anfisa “simile piuttosto a una spagnola che a una semplice serva della gleba russa”.

La narrazione della passione tra il tenente e Anfisa è ricalcata su un episodio della novella *Mitina ljubov'* [L'amore di Mitja, 1925] di Bunin, in cui il capo del villaggio porta il giovane protagonista nell'izba solitaria del falegname, dove abita sua nuora Alenka, per mettersi d'accordo sul loro incontro. Per realizzare pienamente lo schema dell'amore passionale, Bunin aveva tuttavia bisogno non di una contadina con una psiche primitiva, come quella di Alenka, ma di una donna dotata di un inconfondibile stile personale, consapevole, seducente e capace di una forte passione (infatti, Anfisa è paragonata a una “bellezza del gran mondo”). Bunin rinuncia al tipo della contadina; la sua ricerca di un'immagine più enigmatica, e dunque più coerente con gli altri tipi femminili dei *Viali oscuri*⁶⁹, lo porta a rivolgersi, secondo la mia ipotesi, ai ritratti di Anna Achmatova.

Una prima prova sta nel fatto che Bunin sicuramente conosceva il ritratto spirituale dell'Achmatova che Aleksandr Blok tracciò il 16 dicembre 1913 e che la rappresenta sotto le spoglie della Carmen spagnola:

“La bellezza è tremenda”, – Vi diranno
Voi indosserete pigramente
Lo scialle spagnolo sulle spalle,
Un fiore rosso nei capelli⁷⁰.

Questi versi del *romancero* spagnolo, e probabilmente anche il famoso ritratto dell'Achmatova nell'abito blu scuro e con lo scialle di

Al'tman del 1914⁷¹, sono rimasti impressi nella memoria di Bunin e hanno dunque suggerito l'immagine di Anfisa descritta come una spagnola dagli occhi castigliani:

Anfisa, che stava seduta con il cucito nelle mani, lo abbassò di colpo sulle ginocchia e seguì il marito *con i suoi occhi castigliani* che, appena la porta dietro di lui sbatté, *brillarono d'irruenta passione verso di me*⁷².

Scrive A.V. Tyrkova-Vil'jams a proposito della Achmatova alle soglie della gloria:

Un fascino irresistibile proveniva da lei, come dai suoi versi. Esile, alta, slanciata, con un movimento altero della *piccola testa, avvolta in uno scialle a fiori*, Achmatova *assomigliava a una gitana*. Il naso aquilino, *i capelli scuri* con una corta frangetta sulla fronte, raccolti sulla nuca *con un pettine spagnolo*, la bocca piccola, sottile e raramente sorridente, *gli occhi scuri e severi*. Era impossibile non notarla, era impossibile passarle accanto senza ammirarla. La gioventù stravedeva, quando, durante le serate letterarie, Achmatova appariva sul palcoscenico⁷³.

Va ricordato che l'Achmatova, fin dalla pubblicazione del suo primo libretto di poesie, *Sera*, ebbe uno strepitoso successo: tutti leggevano quelle brevi poesie d'amore e, ben presto, ella divenne il modello cui si andava configurando la vita di un'intera generazione. Probabilmente a questo tipo d'immagine achmatoviana, alla sua somiglianza con una gitana, fa riferimento Bunin creando l'immagine di una Anfisa spagnoleggiante, con gli occhi castigliani, cioè scurissimi, e con i capelli color pece.

Gli “occhi castigliani” della protagonista femminile delle *Querce* richiamano inoltre, per il loro colore scuro, il verso della poesia di Bunin rivolta all'Achmatova “I kak cveti glaza sineli” [Gli occhi blu come i fiori, 1917] e corrispondono anche all'autoritratto della Achmatova stessa: “L'incendio blu dei miei occhi”. Per Bunin gli occhi scuri o neri sembrano sprigionare una maggiore forza vitale (“brillarono d'irruenta passione”), sembrano fissare con maggiore intensità. Per questo infatti Bunin focalizza più volte l'attenzione sugli occhi “castigliani” di Anfisa:

⁷¹ S. Gollerbach, “Obraz Achmatovoj”, D.K. Burlaka, *Anna Achmatova*, op. cit., pp. 674-692.

⁷² I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 262 (i corsivi sono miei).

⁷³ A.V. Tyrkova-Vil'jams, “Teni minuvšego”, *Vozroždenie*, 1955, 41, pp. 87-88.

⁶⁹ “Ma tutte le sue protagoniste, e sono tante, appaiono, soprattutto, come delle nature forti, armoniose dentro e fuori, incuranti dei divieti e tabù di una morale bigotta e schiava dell'egoismo eterno dell'uomo”, I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 25.

⁷⁰ A proposito di questo ritratto della Carmen spagnola, l'Achmatova nota nei suoi *Ricordi*: “Non ho mai avuto lo scialle spagnolo, in cui sono raffigurata, ma in quel periodo Blok delirava per Carmen e ispanizzava anche me. [...] Anche la rosa rossa nei capelli, va da sé, non l'ho mai portata. Non per niente questa poesia è stata scritta con la strofa spagnola del romancero. Anche durante il nostro ultimo incontro dietro le quinte del Bol'šoj Dramatičeskij Teatr nella primavera del 1921, Blok si avvicinò e mi chiese: ‘E dov'è lo scialle spagnolo?’ Queste furono le ultime parole che sentii da lui”, citato in V.M. Žirmunskij, “Anna Achmatova e Aleksandr Blok”, *Strumenti Critici*, 1981, 15, p. 80.

lei già tutta elegante, imbellettata, truccata, stava seduta nella luce e nel fumo rosso delle sverze accese sulla panca accanto al tavolo coperto da una tovaglia bianca e pieno di leccornie, *aspettandomi tutt'occhi*. Tutto oscillava, tremolava in quel bagliore, nel fumo, *ma gli occhi si vedevano lo stesso, tanto erano spalancati e fissi!*⁷⁴

Nei *Viali oscuri* la descrizione del personaggio rappresenta non tanto un ritratto che riflette il mondo interiore del personaggio, quanto un modo di esprimere la sua estraneità alla realtà che lo circonda⁷⁵. La descrizione è data dal punto di vista del narratore “sconvolto” dall’innamoramento, un prodotto della sua coscienza alterata. L’espansione dei particolari e la focalizzazione sulla descrizione dettagliata dell’abito, dei gesti, della posa creano un’atmosfera teatrale, se non addirittura fiabesca. La perfezione viene raggiunta nell’espressività dei particolari, nell’originalità della pittura psicologica, nella capacità di trasmettere lo stato d’animo del personaggio attraverso immagini visive.

È sorprendente il fatto che l’Anfisa buniniana porti anche una collana di corallo: anche l’Achmatova, nell’autoritratto precedentemente citato (“Allo specchio”), si descrive con “un filo di esili grani” (verso 1). Inoltre, il sarafan di seta lilla di Anfisa richiama l’abito di color lilla della poetessa: “Sembra il volto più pallido / per la seta che tende al lilla” (versi 5-6)⁷⁶.

e lei seduta accanto [al tavolo], con le spalle alla finestra bianca di neve, con un sarafan di seta *lilla*, una camicetta di percalle dalle maniche larghe, *una collana di corallo*: la testolina dai capelli color *pece*, che avrebbe fatto onore a qualsiasi *bellezza del gran mondo*, era pettinata con la scriminatura in mezzo alla fronte, dalle orecchie pendevano lunghi orecchini d’argento...⁷⁷.

L’intertestualità con Perrault permette a Bunin non solo di mostrare nei *Viali oscuri* uno dei tanti aspetti dell’amore, ma anche di richiamarsi di nuovo, come già nelle opere liriche, alla figura per lui particolarmente significativa dell’Achmatova.

Ai personaggi delle *Querce* è destinato soltanto un breve avvicinamento nel labirinto dei viali oscuri dell’amore, proprio come Bunin e Achmatova si avvicinano nei riecheggiamenti delle loro poesie. La morte di Anfisa e la separazione degli innamorati nel finale della novella richiamano il tema dell’incontro mancato, individuato come il *fil rouge* dei rimandi poetici tra i due autori, motivo particolarmente significativo anche per la raccolta dei *Viali oscuri*⁷⁸.

Se inoltre consideriamo gli elementi dell’epitesto privato⁷⁹, la solitudine e il pessimismo del narratore delle *Querce* rispecchiano il tremendo isolamento senza appello di Bunin stesso, un intellettuale *déraciné*, in esilio nella Francia occupata⁸⁰. D’altronde, la solitudine di Bunin del periodo della composizione di *Viali oscuri* è paragonabile alla solitudine dell’Achmatova nel periodo successivo alla pubblicazione di *Anno Domini*: nei quarantaquattro anni che seguirono, nessun altro libro vide la luce, il che, per scrittori della statura di Bunin e dell’Achmatova, significava essere consegnati all’oblio. Questa situazione epitestuale simile induce dunque Bunin a rispondere all’Achmatova utilizzando il motivo di Barbablù.

CONSIDERAZIONI FINALI

Le conclusioni a cui si è giunti nel corso di questa analisi comparativa delle versioni russe della *Barbe bleue* di Anna Achmatova e Ivan Bunin nel loro rapporto con il testo canonico di Perrault, e della contestualizzazione storico-letteraria delle opere hanno rivelato le modalità per così dire “private” del dialogo intertestuale

⁷⁴ M.S. Štern, *V poiskach*, op. cit., p. 31.

⁷⁵ G. Genette, *Soglie*, op. cit., si veda il capitolo “L’epitesto privato”, pp. 366-397.

⁸⁰ In una lettera dell’8 maggio 1941 Bunin scrive a N.D. Telešov: “Adesso siamo a Grasse (vicino a Cannes) dove abbiamo trascorso 17 anni (eccetto i mesi vissuti a Parigi), e ci troviamo piuttosto male. Sono stato ‘ricco’ ed eccomi all’improvviso, per il volere del destino, povero come Giobbe. Sono stato ‘famoso in tutto il mondo’ mentre ora nessuno al mondo ha più bisogno di me: il mondo ha altro a cui pensare!”, I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 7.

⁷⁴ I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., p. 263 (i corsivi sono miei).

⁷⁵ M.S. Štern, *V poiskach utračennoj garmonii. Prosa I.A. Bunina 1930-ch-1940-ch godov*, Omsk 1997, pp. 27-28.

⁷⁶ Il corsivo è mio.

⁷⁷ I.A. Bunin, *Viali oscuri*, op. cit., pp. 263-264 (i corsivi sono miei).

tra poeti russi, finora poco indagate. Il cambiamento del significato della fiaba nel passaggio della migrazione dalla cultura francese a quella russa risulta particolarmente evidente nella riduzione a concetto astratto e nella politicizzazione della figura di Barbablù nell'Achmatova; in Bunin invece la fiaba di Perrault serve a una riflessione sulle relazioni di genere, sul processo della civilizzazione e sul carattere nazionale. Il *Barbablù* dunque giustifica a pieno la definizione di una *tenacious cultural story*⁸¹ anche nell'ambito russo, dove era inizialmente assente.

www.esamizdat.it

⁸¹ M. Tatar, *Secrets*, op. cit., p. 12.