I “generi pietroburghesi” nell’opera di Georgij Ivanov

Nina Barkovskaja

♢ eSamizdat 2009 (VII) 1, pp. 49-57 ♢

LA critica contemporanea rifiuta di interpretare il processo storico-letterario esclusivamente entro le categorie di lotta e di confronto, preferendo invece considerare il reciproco rapporto tra diverse tendenze e correnti e trovare delle linee di forza che attraversano lo sviluppo della letteratura russa.

Continuità e discontinuità nella storia della letteratura sono fenomeni particolarmente evidenti se si prendono in considerazione unità semantico-strutturali ampie e non limitate solo al XX secolo. V.N. Toporov ha rilevato e descritto uno di questi “campi”: il testo pietroburghese nella letteratura russa dei secoli XVIII-XX. Secondo lo studioso, questo sovratesto sintetico (unità infratemporale, interpersonale e intergenere)[1] sviluppa il particolare mito di Pietroburgo che nasce con Puškin e Gogol´ e viene portato a compimento dagli acmeisti.

Il fulcro del testo pietroburghese è rappresentato dalla doppia esegesi di questa città che riflette il mistero della storia e dell’autocoscienza russa. Da una parte Pietroburgo veniva recepita come incarnazione della potenza artistica, dell’energia creativa, della gloria della Russia, dove il granito ha la meglio sulla mortale e amorfa forza della natura. Dall’altra, Pietroburgo era considerata un luogo maledetto, una città innaturale e fantastica (contrapposta alla “naturale” e “viva” Mosca).

In conformità all’orientamento storiosofico, nelle singole correnti letterarie è prevalsa l’una o l’altra tendenza. Così, i simbolisti attualizzavano la vocazione apocalittica della città-fantasma, della Città perduta; mentre gli acmeisti ammiravano Pietroburgo come opera d’arte, cuore della cultura russa.

L’evoluzione dell’immagine di Pietroburgo nell’opera di G. Ivanov mostra come queste tendenze antitetiche possano intrecciarsi. Inoltre, nel sistema artistico dello scrittore i confini stessi di classicismo, romanticismo, realismo e modernismo possono rivelarsi estremamente convenzionali.

Le poesie giovanili e formalmente acmeiste di G. Ivanov sono contemplative (tendono alla non-soggettività) e sono orientate verso il genere pittorico della “veduta” (vista di un determinato luogo) e dell’ekfrasis (descrizione di un’opera di pittura o di scultura). Dall’“interno” del Secolo d’argento, Pietroburgo appare a G. Ivanov come un qualcosa di integro, già esistente al di fuori del tempo (pancronicamente) nel mondo dell’arte. In quest’ottica vanno interpretati, ad esempio, i componimenti *Zelenyj fon – nemnogo mutnyj* [Sfondo verde, un poco fosco], *Ona zastyla v tomnoj poze* [Ella impietriva in languida posa], *Kitajskie drakony nad Nevoj* [I dragoni cinesi sulla Neva], *Opjat´ na ploščadi Dvorcovoj* [Di nuovo in piazza Dvorcovaja], *K pamjatniku* [A un monumento]. Quest’ultima poesia descrive il monumento, opera di M.I. Kozlovskij, in onore di A.V. Suvorov:

> Su di un ponte della fluida Neva,
> sotto la luce elettrica,
> sta uno dell’arme gloriosa
> brandendo alta la spada
> [...]
> E l’orecchio ode le stesse grida
> che udivi tu durante la battaglia,
> e il genio della gloria con fresco alloro
> stringe il tuo sciaccò consunto[2].

[1] V.N. Toporov, *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: issledovanija v oblasti mifopoetičeskogo*, Moskva 1995, p. 279.

[2] “U mosta nad Nevoju plavnoj, / Pod električeskim lučom, / Stoit odin iz stai slavnoj / S vysoko podnjatym mečom / [...]

Le figure allegoriche della Gloria sul bronzeo piedistallo del monumento e "il fresco alloro" testimoniano l'eternità della gloria dell'arma russa, la viva sensazione delle pagine eroiche della storia russa. L'oggetto della rappresentazione, così come anche lo stile da ode di quelle poesie di G. Ivanov che descrivono Pietroburgo con un'immagine solenne, con palazzi e giardini "in stile impero", richiamano alla mente l'epoca del classicismo.

Nella poesia del 1914 *Petrogradskie volšebstva* [Incantesimi di Pietroburgo] il quadro cambia, proprio come erano mutati sia il nome della città che lo spirito dell'epoca.

L'alba è sbiadita, e si dirada
la chiostra d'ambra delle nubi,
diafana gela l'aria,
e cheta borbotta l'acqua.

Le sacre tenebre d'una notte bianca!
La risacca che non conosce sosta!
E di nuovo l'eternità guarda con gli occhi
della sfinge di marmo sopra la Neva.

Il vento senza tregua torna a soffiare,
generando sogni inquieti,
e dell'antica ispirazione
città di ferro, tu sei prigione!

Ondeggiano le acquamarine
emerge soffice la luna...
E ai tempi di Caterina
rimanda il silenzio.

Le sonnacchiose tenebre stregano l'anima,
e bisbiglia azzurrognola la nebbia
che la colonna di Alessandro
non ha ancora creato Montferrand.

E l'erba dell'oblio non ha ancora soffocato
lo splendore della gloria antica e viva...
...Forse, lo cesarevič Paolo
ora incede sulla Neva!..

Lacrime d'estasi, sguardo annebbiato,
si avvertono passi lontani...
Con l'ansia di ciò che non torna, feriscono
i ricordi dei tempi andati.

Ma le onde sono in preda a languida passione,
l'oriente si fa più luminoso,
e lontano s'annerano le corde
e le figure dei vascelli[3].

Nella poesia si esprime nostalgia per la Pietroburgo di un tempo, per la città di Pietro I e Caterina II. "Lo splendore della gloria antica e viva" continua a esistere nel presente. Come viene rappresentato nel componimento il "secolo passato"? Il segno dell'epoca petrina è dato dalla costante presenza della Neva: Pietroburgo fu pensata come città-porto; da qui l'immancabile dettaglio: "le corde e le figure dei vascelli".

La sontuosa metafora dell'"acquamarina" ricorda le opere di Deržavin (in *Videnie murzy* [La visione del murza] si descrivono "il marmo e i graniti", "i flussi perlacei", "lo splendore, la ricchezza, la bellezza" della capitale a mezzanotte) e di Trediakovskij (*Pochvala Ižorskoj zemle i carstvujuščemu gradu Sankt-Peterburgu* [Elogio della terra d'Ingria e della regnante città di San Pietroburgo]). La stilizzazione e l'imitazione dello "stile alto" del classicismo sottolineano la "purezza stilistica" di un secolo scintillante.

Nella composizione della poesia è impresso l'atto creativo, l'atto della creazione dello spazio cittadino. Dai colori spenti e sbiaditi, dalle tenebre, dalla nebbia azzurrina emergono gradualmente la Neva, la sfinge di granito, le grate di ferro e i ponti: dall'amorfo e dall'incorporeo vengono a cristallizzarsi dei dettagli nitidi – i baluardi di Pietroburgo. Il tempo al presente dei verbi fissa l'istante che equivale all'eternità. Dinanzi a noi il tempo si ferma ("e di nuovo", "non ha ancora creato", "ora"), si solidifica nel panorama pietroburghese che si estende non in linea orizzontale (come sarebbe natura-

/ I ucho slyšit kliki te že, / Čto slyšal ty, vedja na boj, / I genij slavy lavrom svežim / Venčaet drjachlyj kiver tvoj", G. Ivanov, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, I, Moskva 1994, p. 115.

[3] "Zarja poblekla, i redeet / Jantarnych oblakov grjada, / Prozračnyj vozduch cholodeet, / I glucho pleščetsja voda. // Svjaščennyj sumrak beloj noči! / Neumolkajuščij priboj! / I snova večnost´ smotrit v oči / Granitnym sfinksom nad Nevoj. // Tomjaščij veter dyšit snova, / Roždaja smutnye mečty, / I vdochnovenija bylogo / Železnyj gorod, polon ty! // Drožat v vode akvamariny / Vsplyvaet legkaja luna... / I vremena Ekateriny / Napominaet tišina. // Kolduet dušu sumrak sonnyj, / I šepčet goluboj tuman, / Čto Aleksandrovskoj kolonny / Ešče ne sozdal Monferran. // I pljušč zabvenija ne zavil / Blesk slavy davnej i živoj... / ...Byt´ možet, cesarevič Pavel / Teper´ prochodit nad Nevoj!.. // Vostorga slezy – vzor tumanjat, / Šagi dalekie slyšny... / Toskoj o nevozvratnom – ranjat / Vospominan´ja stariny. // A volny b´jutsja v tomnoj strasti, / Vostok stanovitsja svetlej, / I vdaleke černejut snasti / I siluety korablej", Ivi, pp. 477-478.

le per il paesaggio pietroburghese) bensì verticale (il cielo che si riflette nell'acqua). L'immagine di Pietroburgo è creata da elementi della natura: aria, vento, acqua, sole, luna, pietra. L'effetto che ne consegue, il "cosmismo" del paesaggio, presenta Pietroburgo come centro dell'Universo, fulcro del creato.

Tuttavia il passato rivive solo in condizioni particolari e magiche; è necessario l'incantesimo della notte bianca che strega, ammalia, bisbiglia. La Pietroburgo classica è vista con gli occhi di un romantico. L'accento malinconico crea un insieme di toni delicati, color pastello: il rosa pallido, l'ambra, il bianco, il verdognolo, l'azzurro. Per disegnare "un paesaggio sentimentale" G. Ivanov usa il lessico romantico: il vento tormentoso, la pallida luna, l'anima, i vaghi sogni, l'ispirazione antica. Il sentimento lirico e intimo allevia la pompa del classicismo, la solennità dell'ode "traspare" soltanto attraverso la soave tristezza dell'elegia. Lo stile più vicino a G. Ivanov è quello del Puškin romantico degli anni Venti. La prima strofa richiama l'inizio della poesia di Puškin del 1820 *Redeet oblakov letučaja grjada* [Si dirada la chiostra volante delle nubi][4]; è evidente anche l'allusione all'immagine della notte estiva del primo capitolo dell'*Evgenij Onegin*, scritto nel 1823.

Ma la posizione da cui l'autore guarda al classicismo e al romanticismo ("il Secolo d'oro" della poesia russa) è quella del 1914 ("ora"). L'amarezza si percepisce nelle espressioni "ancora non ha creato", "ancora non ha soffocato", le quali, attraverso la negazione, affermano che adesso, invece, la colonna di Alessandro è già stata creata, l'erba dell'oblio ha già soffocato lo splendore antico. Nel contempo, il sentimento predominante nella poesia non è l'angoscia, bensì "l'estasi del pianto". Il pegno della speranza è la stessa Pietroburgo che esiste in uno spazio non fisico ma spirituale ed è immortale in quanto alveo della cultura russa.

Lo sguardo di G. Ivanov su Pietroburgo cambia negli anni Venti, quando non solo la tragedia del "secolo d'oro", ma anche quella del secolo "d'argento" si è ormai compiuta. Se prima Pietroburgo era contemplata come realtà fuori del tempo, ora l'autore assume una posizione analitica. Compare la figura del narratore, quell'"io" che osserva i singoli frammenti, i dettagli di un'epoca caotica, i capricciosi rovesci dei destini, i frammenti del passato. Grazie alla penna di G. Ivanov il mondo convulso, strano e deforme trova incarnazione non nei versi, ma in un racconto in prosa che ricorda la tradizione dei *Racconti di Pietroburgo* di N. Gogol´. Come in Gogol´, anche alla base dei racconti di G. Ivanov vi è un avvenimento eccezionale, un paradosso psicologico. La frammentarietà dell'immagine della realtà, vista con gli occhi del narratore, e la sfumatura fantasmagorica degli eventi avvicinano i racconti di G. Ivanov anche al genere dei *zapiski* (il successivo poema in prosa *Raspad atoma* [Disintegrazione dell'atomo][5], che si presenta come appunti di una suicida, richiamerà direttamente i *Zapiski sumašedšego* [Il diario di un pazzo] di Gogol´ e i *Zapiski iz podpol´ja* [Memorie dal sottosuolo] di Dostoevskij). L'imprevedibilità delle situazioni è riflessa nei sottotitoli caratteristici del genere letterario: "Incontri pietroburghesi" (*Un bellissimo principe*), "Un caso pietroburghese" (*Carmencita*). Nell'ambito del testo pietroburghese, l'ordinario ("incontro", "caso") assume un carattere fantastico, irreale.

L'eroina del racconto *Carmencita* si presenta come segno di una ricca tradizione culturale (la novella di P. Mérimée, l'opera lirica di Bizet, il ciclo di versi di Blok), come indicano i caratteristici dettagli del suo ritratto: gli occhi neri e appassionati; la pelle olivastra; la bocca splendida e il modo di mordicchiare lo stelo di un fiore

[4] A. Puškin, *Poemi e liriche*, versioni introduzioni e note di T. Landolfi, Torino 2001, p. 381.

[5] G. Ivanov, *La disintegrazione dell'atomo*, traduzione di S. Guagnelli, *eSamizdat*, 2004, 2, pp. 205-223.

("lei portò alle labbra lo stelo di un astro… e lo strinse tra le estremità dei piccoli denti bianchi proprio come Carmencita con la rosa")[6].

Alla base del racconto vi è un'allusione alla poesia di Blok *Neznakomka* [La sconosciuta]. Nel testo la misteriosa eroina di G. Ivanov viene chiamata più volte "sconosciuta". L'incontro tra lei e il narratore è marcato dal motivo del sogno ("sogno magico", "sogno a occhi aperti", "illusione di un sogno felice"); la situazione rimane non chiarita perché durante il primo incontro l'eroina si addormenta nel mezzo della conversazione, mentre il secondo incontro viene mancato dal narratore che, stanco di aver corso in giro per Mosca, continua a dormire nella sua carrozza. Così come la poesia di A. Blok, anche il racconto è costruito sull'antitesi di due mondi: da una parte, una Petergof saccheggiata dal proletariato vittorioso, con statue in marmo di Diana e Psiche con le bocche "spavaldamente tappate" da mozziconi di sigarette e con dei "baffi da cosacco" posticci, e dall'altra il Belvedere di Petergof, "uno dei luoghi più belli e più poetici al mondo". Alla squallida casa di cura si contrappone la casa della sconosciuta "arredata con tappeti costosi e piena di rare porcellane". L'incongruenza delle frasi solo accennate della relazione politica ("E così, compagni! Quale idra della controrivoluzione, compagni! Quale Intesa, compagni!") è sottolineata dall'andamento complesso, fluido e ricercato del discorso del narratore. Il contrasto dell'epoca, che si intromette nel discorso del narratore, viene ironicamente rappresentato come "parola altrui", estranea:

> Povera comunista spelacchiata, se voi sapeste quali cose ho sentito sul conto del vostro maestro, mentre voi qui vi preoccupavate della mia zuppa. E ancora, se voi sapeste, povera, spelacchiata, con il pince-nez affumicato, contusa da Dio e da Marx, quali belle donne talvolta, di punto in bianco, possono comparire in sogno a un cittadino sovietico in possesso del libretto di lavoro e di una tessera alimentare con il trentatreesimo tagliando per la bara! Donne che dicono strane sciocchezze, offrono liquori e si addormentano quando l'ospite sta seduto e incomincia a pensare a chi lei possa essere, una *čekista* o una pazza o la Carmen, quella che un tempo aveva visto all'opera, e che – chissà per quale motivo – era apparsa proprio a lui[7].

Inoltre, se prendiamo in considerazione la poesia di Blok, i due mondi del racconto presentano un contenuto storico e politico assolutamente concreto. Non è più una "misteriosa trivialità", ma il terrore bolscevico che acquista sempre più forza; non è la "riva incantata", ma la cultura classica, ormai perduta, della Russia (e di cui è memoria l'incantevole parco sfiorito di Petergof, gli alberi elisabettiani da cui lentamente cadono le ultime foglie gialle). La stessa Carmencita è una visione che proviene da un meraviglioso passato. Ma lei vive nel presente e non può ignorare lo spirito aggressivo dell'epoca. Ciò che la opprime non è tanto la noia, la stanchezza, la disillusione, quanto la nausea, "come quando si ha il mal di mare" (la definizione sartriana della condizione psicologica dell'uomo del XX secolo). Carmencita è nauseata dal fatto che Kronštadt solo da lontano sembra un castello medievale, mentre in realtà straborda della peggior specie di marinai che continuano ogni giorno a sparare.

Perdipiù, la stessa Carmencita è oramai parte di un'epoca deforme. Il suo amore, come dice G. Ivanov, ha cessato di essere l'Anima del mondo, è morto, e di immortale è rimasto solo l'odio cocente che arriva ai limiti della crisi isterica: "Ora prendo e uccido Lenin". Lo spirito elevato del romanticismo, con il suo pathos per la libertà dell'arte nei confronti della vita, non è più possibile "tra perquisizioni, arresti, fucilazioni e delazioni", "freddo, triotti, tessere alimentari con il famoso trentatreesimo tagliando per la bara". In tal modo, dal punto di vista strutturale e concettuale, i racconti di Ivanov degli anni Venti richiamano i racconti gogoliani (come ad esempio *Nevskij prospekt* [La prospettiva Nevskij]) che mostrano la morte del romanticismo in una realtà triste e crudele.

[6] Idem, *Sobranie sočinenij*, op. cit., II, p. 278.

[7] Ivi, p. 282.

Nel 1928 fu scritto il libro *Peterburgskie zimy* [Inverni pietroburghesi]. Quella del genere di questo libro rimane tuttora una questione aperta: memorie, *feuilletons*, schizzi o caricature? Mark Aldanov ha giustamente osservato che questo libro non consiste in "schizzi", non si tratta di un "documento" né di un "romanzo d'appendice". Per noi è particolarmente importante la definizione di genere del "libro": da singoli frammenti (schizzi ritrattistici) prende vita l'intero mito della cultura del Secolo d'argento e, in senso più ampio, della Russia passata, presente e futura. Occupando una posizione di essotopia epica in relazione all'epoca degli anni Dieci (insieme al mantenimento del lirismo tipico delle memorie), G. Ivanov crea, grazie a dei frammenti, il quadro generale di una Pietroburgo "che va a fondo", scorgendo tra il bizzarro e l'assurdo una propria logica e ineluttabilità.

G. Ivanov tratteggia l'epoca del simbolismo e le conferisce un significato simbolico. Pietroburgo viene mostrata nello spirito della mitologia simbolista come "mondo terribile", "danza macabra", "ballo in maschera del diavolo", "provocazione". L'autore, però, dà realizzazione storica e concreta ai miti fuori dal tempo dei simbolisti. Non forze mistiche, ma persone concrete e politici colpevoli della tragedia di Pietroburgo. Il prologo viene fissato con precisone documentaria: 1920, a Pietroburgo (La Comune del nord) c'è la fame, perquisizioni e fucilazioni hanno preso piede "in modo serio e stabile". Tratteggiando il ritratto di gruppo della bohème pietroburghese, l'autore nomina indirizzi precisi, cognomi (oppure li nasconde, indicando solo la prima lettera, facile da decifrare), riproduce i dialoghi e le singole affermazioni delle persone ritratte (i poeti del Secolo d'argento), rievoca la storia delle riviste, delle case editrici, dei caffè letterari. Alla base di ciascun capitolo c'è il cronotopo di un incontro che, per questo motivo, viene ricostruito nei minimi dettagli: la via, il civico, l'arredamento, i tratti esteriori del padrone di casa. Non è solo il centro di Pietroburgo a essere mostrato (il Nevskij, il lungofiume, il Letnij sad, la Fortezza di Pietro e Paolo), ma anche gli "angoletti" della città: via Plutalova, la Pod´jačeskaja, le birrerie di Vasil´evskij ostrov, i luoghi abbandonati e sudici, i lampioni spenti, la nebbia. Sembra quasi che G. Ivanov dia nuovamente linfa alle tradizioni dei bozzetti della "scuola naturale", alla narrativa sociale degli anni '40 del XIX secolo. Viene in mente l'almanacco dedicato al *byt* [vita quotidiana] e ai personaggi della capitale del nord, il libro di schizzi *Fiziologija Peterburga* [Fisiologia di Pietroburgo]! In modo simile a V. Belinskij, a D. Grigorovič, a N. Nekrasov, a I. Panaev, Georgij Ivanov mette a confronto Pietroburgo e Mosca, descrive gli "angoli pietroburghesi", l'impiegato, lo scrittore di corsivi, il teatro, il ballo e altri caratteri tipici in circostanze tipiche. I principi realistici della "scuola naturale" nell'opera di G. Ivanov si trasformano però in un naturalismo grazie al quale i tipi sociali vengono alterati in figure grottesche e caricaturali, mentre l'ironia e il sarcasmo prendono il posto della compassione verso i "colpevoli senza colpa".

Il genere della tradizione del XIX secolo più vicino agli *Inverni pietroburghesi* è il "realismo fantastico" di F. Dostoevskij. La precisione pressoché saggistica delle "memorie" rimanda alla posizione dei personaggi del racconto di Dostoevskij *Bobok*: "tanto per ridere, non mentiremo [...] Spogliamoci e denudiamoci!"[8]. Il racconto di Dostoevskij ha un sottotiolo che rimanda al genere: "Ricordi di una persona". Il narratore, Ivan Ivanyč, è uno scrittore mediocre che si lamenta del fatto che nessuna redazione voglia pubblicare i suoi *feuilletons* e racconti. Anche il narratore degli *Inverni pietroburghesi* fa partire il suo racconto ricordando gli sfortunati inizi della propria attività letteraria. Così come in Dostoevskij, anche agli scrittori raffigurati da Georgij Ivanov si accompagnano l'ubriachezza e la follia ("in effetti 'dai poeti si re-

[8] F. Dostoevskij, *Racconti*, introduzione di F. Malcovati, traduzione di L.V. Nadai, Milano 1988, p. 271.

cava' certa gente 'poco raccomandabile': gente strana, pazza, inquieta")[9]. Ma la principale somiglianza sta nella situazione: i dialoghi dei defunti, condotti con una sincerità che rasenta il cinismo, le "storielle da cimitero" che i narratori hanno modo di ascoltare nel corso di entrambe le opere: infatti la maggior parte dei protagonisti di G. Ivanov è già morta al momento della stesura del libro.

All'inizio degli *Inverni pietroburghesi*, il vecchio calzolaio che viveva nei pressi del Monastero di Aleksandr Nevskij, trovandosi in un cimitero, definisce i "propri morticini" "una compagnia piacevole". E alla domanda se non considerasse il cimitero un luogo ripugnante, risponde:

> Perché mai ripugnante? Certo, se a strisciare verso di te è un cadavere marcio... Ma quelli che sono morti da tempo si son tutti prosciugati. Che c'è di ripugnante? Tra le pupe ci son certi tipetti[10].

Tramite questo rimando a Dostoevskij, l'autore riproduce Pietroburgo, al modo dei simbolisti, come regno di morte: sia sul piano metafisico (la città di Satana e dell'Anticristo), sia su quello storico (una città edificata sulle ossa dei russi), sia su quello della trama (la Pietroburgo del Secolo d'argento è morta).

Il vecchio calzolaio predica il regno di Satana. Gumilev, ricevuto da lui un inno acatista a Lucifero, lo interpreta come una chiamata alle armi da parte delle forze oscure, si sente avvolto da una ragnatela demoniaca, ma accetta la sfida nonostante il presentimento della propria morte. Secondo la visione di G. Ivanov tutta la vita bohémien della Pietroburgo degli anni Dieci del XX secolo è un gioco di marionette nelle mani del diavolo. L'autore ricrea la vita spirituale dell'intelligencija artistica, la stessa dell'*Uomo nell'astuccio* di čechoviana memoria, compreso il corrosivo veleno dell'ozio e dell'estetismo esagerato. Lo scantinato del caffè Brodjačaja sobaka [Cane randagio], pieno di mozziconi di sigarette, sembra una bara; in casa di Sergej Gorodeckij c'è un manifesto che illustra un diavolo con il ceffo sorridente; nei giorni della rivolta di Kornštadt, Blok dice che tutti i vivi sono già morti, che i defunti danno alle fiamme i defunti; Rjurik Ivnev, nella sua stanza-astuccio, afferma: "io sono un fantasma e tutti intorno a me sono fantasmi"[11].

Qual è la logica che sta alla base di queste memorie sui poeti? L'autore stesso sottolinea il principio del contrasto ("Ecco la parata dell'esercito zarista su Campo di Marte... ed ecco la bandiera rossa sul Palazzo d'inverno. Il giovane Blok legge le sue poesie... e celebrano il funerale di Blok 'cremato'")[12] e la spontaneità del flusso dei sogni-ricordi ("Volti, incontri, conversazioni, d'improvviso affiorano alla memoria senza un legame, senza sosta. A volte in modo confuso, altre con precisione fotografica...")[13]. Ma è ovvio che nel libro vi sia anche una logica diversa e interiore. All'inizio vengono mostrati i "demoni" dell'epoca. In primo luogo si tratta di pazzi come il generale K., un ex dottore in medicina, un professore incanutito che d'improvviso diventa futurista, circondandosi di malati evidenti come V. Chlebnikov e A. Kručenych, e che infine muore di paura nel 1917 (proprio lui, "lo zar della rivoluzione!")[14] in seguito a un arresto casuale. Chiaramente pazzo era anche Konstantin Olimpov, il figlio sedicenne di Fofanov. Ivan Ignat´ev, editore degli egofuturisti ("a vederlo la persona più normale di questa terra..., un tipico mercante di second'ordine")[15] si taglia la gola il giorno dopo il suo matrimonio. Pazzi sono il poeta V. Komarovskij ("automa di legno" la cui stanza è "troppo riscaldata, troppo illuminata, strapiena di fiori", "un insieme che stordisce")[16] e Rjurik Ivnev. Sono proprio dei pazzi a ricrea-

[9] G. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, op. cit., III, p. 109.
[10] Ivi, p. 10.
[11] Ivi, p. 127.
[12] Ivi, p. 118.
[13] Ibidem.
[14] Ivi, p. 24.
[15] Ivi, p. 30.
[16] Ivi, p. 122.

re lo spirito decadente e fantasmagorico dell'epoca, proclamando: "Ars – morsus!"[17], "Il prisma dello stile è la restaurazione dello spettro del pensiero"[18], "Beviamo in onore dell'arte… costruiremo un palazzo lucente"[19].

Hanno a che fare con i "demoni" anche i licantropi-doppiogiochisti. Tra questi Vladimir Narbut, ubriacone e teppista, che sogna di raggiungere la gloria di "Cabriele" D'Annunzio e che nel 1920 finisce per far rimare *kapital* [il capitale] con *vosstal* [insorsi]. Tra questi Mujžel´, scrittore "con dei convincimenti" che scriveva "della vita del popolo" con un linguaggio scialbo e che divenne generale dell'armata rossa. Tra questi Larisa Rejsner, ragazza incantevole e figlia di un professore, che nel 1913 dava alle stampe le sue poesie in cui descriveva dei marchesi e che in seguito assunse la carica di "zamkom po morde" [stringibocca per cavalli], ovvero di "*zam*estitel´ *kom*issara *po mor*skim *de*lam" [vicecommissario per gli affari marittimi]. Una donna con il cuore duro come la pietra che firmava le condanne a morte.

La galleria dei demoni è completata da maschere larvali, dai due esempi più lampanti di questa categoria: S. Gorodeckij e N. Kljuev, con la loro passione per lo "spirito russo" da *lubok* [stampa popolare]. Sergej Gorodeckij è un uomo dolce, piacevole, gentile e di talento, con gli occhi chiari e i riccioli rossicci. Negli anni Dieci, durante le serate che organizzava in casa sua teneva appeso il ritratto di Kol´cov circondato da una falce e da una forca, mentre sotto stavano due covoni *d'argent* e un asciugamano ricamato con piccole croci. Sotto la *kosovorotka* [camicia con abbottonatura laterale] di Gorodeckij si intuiscono le fattezze di un rigido *plastron*, questo perché dopo la serata c'era in programma di andare in qualche locale esclusivo. Negli anni Venti, invece, trova posto il ritratto di Lenin, senza forca, ma con la falce e il martello. Gorodeckij, intento a recitare versi dedicati alla Terza internazionale, non indossava più la *kosovorotka* ma una giubba da rivoluzionario.

La storia del caffè letterario Prival komediantov [La sosta dei commedianti], costruito da A. Pronin e da sua moglie, ha un valore simbolico. Il progetto del Prival era molto ambizioso: si trattava di trasformare uno scantinato sudicio con le pareti che cadevano a pezzi in un "regno incantato" ("La Karsavina sorride, O.A. Sudejkina danza la sua incantevole polka. Le pareti di colore nero, rosso e d'oro si strizzano l'occhio a vicenda")[20]. Ma il Prival era privo di quell'"anima" che invece caratterizzava, con la sua semplicità, la Brodjačaja sobaka. Quest'"anima" fu presente nel Prival per un breve periodo tra l'inizio del 1917 e la fine del 1918. Ma poi il Prival morì, "si disfece, si ridusse in polvere", fu inondato dalle acque della Mojka. La natura stessa di Pietroburgo, che dall'uomo esige fermezza ed energia creativa, ha rigettato il *byt*, splendente ed effimero, folle e privo di principi, della bohème.

Con grande compassione sono descritti i "martiri" dell'epoca: F. Sologub, L. Kannegiser, O. Mandel´štam. A. Blok e N. Gumilev vengono tenuti separati secondo un piano particolarmente ambizioso. Si tratta di due figure completamente agli antipodi in tutto: nel tipo di poesia, nei gusti, nella concezione del mondo, negli orientamenti politici, nell'aspetto esteriore. Ma nell'agosto del 1921 ad attenderli c'era una morte ugualmente tragica. L'autore ritiene che siano morti per la Russia e per la poesia. Ora, scrive G. Ivanov, è chiaro che come poeti e come russi non solo non si escludevano, ma si completavano reciprocamente. Entrambi vivevano e respiravano poesia, amavano il proprio paese senza riserve, erano straordinariamente onesti ed entrambi erano pronti, in nome di questa "onestà metafisica", ad assumersi la più alta responsabilità che un poeta possa avere di

[17] Ivi, p. 23.
[18] Ivi, p. 29.
[19] Ivi, p. 35.

[20] Ivi, p. 51.

fronte a Dio e a se stesso: affrontare tutto, fino al sacrificio della morte.

Infine, ormai nel 1952, G. Ivanov scrisse due ultimi capitoli, dove la speranza nel futuro della letteratura russa è legata al nome di Esenin. Perché? Anche la vita di Esenin, infatti, si era conclusa tragicamente. G. Ivanov nota il fenomeno dell'amore di tutto un popolo verso Esenin, un poeta caro tanto a una giovane *komsomolka*, quanto a una vecchia guardia bianca. Di conseguenza, dalla tomba, Esenin unisce i due poli della coscienza russa alterata e smembrata dalla rivoluzione, rende evidente il sentimento di colpa comune e di fratellanza universale. Secondo l'opinione dell'autore, Esenin è "il tipico rappresentante del proprio popolo e del proprio tempo"[21], egli è stato la coscienza del popolo nei "giorni terribili della Russia", si è fuso con questa coscienza, è diventato il sinonimo della sua caduta e del suo tentativo di rinascere. Per questo, ai nostri giorni, Esenin è l'erede di Puškin.

Pertanto, la trama degli *Inverni pietroburghesi* sviluppa tre motivi in serie: la colpa, la nemesi, la salvezza. L'autore ritiene che la Russia, sprofondata nella rivoluzione e nel terrore, stia attraversando passioni e tormenti con i quali deve espiare i propri peccati, per poi sanarsi fisicamente e spiritualmente. Proponendo il paragone tra Esenin e Puškin (per il loro ruolo di manifestazione dello spirito della nazione), G. Ivanov mette in relazione la fine del periodo pietroburghese della storia russa con il suo inizio. Proprio la scelta di orientarsi sui "sogni-ricordi" gli ha permesso di costruire, a partire da frammenti e pezzi di mosaico fattuali, un mito globale che desse senso al tragico destino di Pietroburgo. Per la realizzazione di questo mito Ivanov ha avuto bisogno della distanza di un quarto di secolo. Nel 1928, quando fu scritta la parte fondamentale del libro, questa "distanza epica e decisiva" non c'era ancora, e negli *Inverni pietroburghesi* prevaleva il tema della morte. G. Ivanov non aveva messo in contrapposizione simbolisti, acmeisti e futuristi non solo perché si trattava di tutti poeti del Secolo d'argento, dell'epoca del "tramonto di Pietroburgo", ma anche perché erano tutti morti. *Inverni pietroburghesi* è un libro-necrologio (si pensi alla *Necropoli* di V. Chodasevič). Il motivo della morte (della città, delle case editrici e dei caffè, delle singole persone, di tutta la cultura classica) attraversa l'intero libro, chiudendo un cerchio compositivo e contenutistico.

Nella lirica di G. Ivanov della fine degli anni Venti – il libro *Rozy* [Rose] – il tema di Pietroburgo si concretizza nel genere delle poesie-epitaffio:

> Giorno di gennaio. Sulla riva della Neva
> soffia il vento, portando distruzione.
> Ma dov'è Olečka Sudejkina, ahimé,
> Achmatova, Pallade, Salomè?
> Chiunque splendesse nel tredicesimo anno –
> solo fantasmi sul ghiaccio di Pietroburgo[22].

E tuttavia proprio quegli "inverni pietroburghesi" degli anni Dieci, con la loro atmosfera "di morte e libertà", si sono incarnati nelle immagini della memoria, in un unico centro della poesia e della vita, dove "è così nero e così morto":

> Nell'anno tredici, senza capire ancora
> quel che sarà di noi, ciò che ci attende, –
> sollevando in alto lo champagne,
> celebravamo allegri il nuovo anno.
> Come siamo invecchiati! Passano gli anni,
> passano gli anni e non ce ne accorgiamo…
> Ma quest'aria di morte e libertà,
> e le rose, e il vino, e la delizia di quell'inverno
> sono certo, nessuno li ha scordati…
> Deve essere così, tramite tenebre di piombo,
> che al mondo, per sempre ormai perduto,
> guardano gli occhi di chi sta morendo[23].

[21] Ivi, p. 287.

[22] "Janvarskij den´. Na beregu Nevy / Nesetsja veter, razrušen´em veja. / Gde Olečka Sudejkina, uvy, / Achmatova, Pallada, Salomeja? / Vse, kto blistal v trinadcatom godu, – / Liš´ prizraki na peterburgskom l´du", Ivi, I, p. 287.

[23] "V trinadcatom godu, ešče ne ponimaja, / Čto budet s nami, čto nas ždet, – / Šampanskogo bokaly podymaja, / My veselo vstrečali – Novyj God. / Kak my sostarilis´! Prochodjat gody, / Prochodjat gody – ich ne zamečaem my… / No etot vozduch smerti i svobody, / I rozy, i vino, i sčast´e toj zimy / Nikto ne pozabyl, o, ja uveren… / Dolžno byt´, skvoz´ svincovyj mrak, / Na mir, čto navsegda poterjan, / Glaza umeršich smotrjat tak", Ivi, p. 277.

Tirando le somme, si può dire che l'evoluzione dei "generi pietroburghesi" nell'opera di G. Ivanov tra gli anni Dieci e gli anni Venti indichi una certa corrispondenza con l'andamento generale dello sviluppo letterario russo. Nel suo percorso creativo individuale, G. Ivanov ha rispecchiato le tappe fondamentali del processo storico-letterario tra il XVIII secolo e l'inizio del XX. I generi iniziali della veduta e dell'ekfrasis erano orientati verso la poetica del classicismo; la cultura classica russa sembra esistere fuori dal tempo, pancronicamente. All'inizio della rovina dell'epoca "pietroburghese" il passato riprende vita solo grazie a certe visioni magiche: il carattere elegiaco dei componimenti ricorda la poesia romantica dell'inizio del XIX secolo. I racconti degli anni Venti fanno leva sui principi strutturali dei racconti pietroburghesi di Gogol´ e riescono a lasciare impresso un frammento autentico e immediato, lo squarcio di un'epoca un tempo fiorente. Negli *Inverni pietroburghesi* viene intrapreso il tentativo di sollevarsi al di sopra dei particolari per dare senso al Secolo d'argento e alla sua tragedia come a un qualcosa di intero. Recependo le tradizioni della "scuola naturale" degli anni Quaranta del XIX secolo, del "realismo fantastico" di Dostoevskij e della storiosofia simbolista, G. Ivanov crea la propria variante del mito della tragedia di Pietroburgo, pur conservando l'elemento fattografico nella descrizione dei caratteri e delle circostanze. Il quadro da lui offerto si avvicina ai principi del "neorealismo" o del "realismo simbolico" che si era sviluppato nella prosa russa del primo terzo del XX secolo.

Nelle poesie-epitaffio non c'è più stilizzazione, risuona la voce personale di quel poeta che G. Ivanov divenne in emigrazione e per il quale le uniche tradizioni che possono essere essenziali sono quelle della lirica filosofica di Puškin o di Tjutčev. La problematica esistenziale è stata da sempre presente nell'opera di G. Ivanov, perché era imposta dallo stesso testo pietroburghese e dalla vita in una condizione "liminale". I primi componimenti poetici ignorano la morte, postulano l'immortalità della Russia e della sua cultura. Negli anni Venti, quando la morte divenne un fatto evidente, prende a infondere terrore nel narratore, suscita repulsione per mezzo della putrefazione (i "defunti" e i "licantropi" negli *Inverni pietroburghesi*). In seguito, all'inizio degli anni Trenta, la morte comincia ad essere riconosciuta come condizione che consente di sottrarsi al potere del tempo, come segno di eterna conservazione. Nella poesia prima citata manca quell'"io" che guardava con sarcasmo ai defunti negli *Inverni pietroburghesi*, ora il soggetto lirico è "noi", la gente, invecchiata fisicamente e morta spiritualmente. Eppure quel 1913 sembra sempre proiettato nel futuro:

> Di nuovo gli usignoli fischietteranno sui pioppi,
> e al tramonto, a Pavlovsk o a Carskoe selo,
> passerà un'altra dama con la pelliccia,
> Un altro innamorato con l'uniforme da ussaro...[24].

Come è noto l'epitaffio è un'iscrizione su un monumento. Ora il "monumento" per G. Ivanov non è una concreta immagine scultorea (come, per esempio, il monumento in onore di Suvorov), ma l'essenza spirituale dell'epoca del Secolo d'argento, del fiore della cultura russa alla vigilia della sua tragedia, quel tenore che è stato perpetuato in poesia e che, dopo esser sopravvissuto alla morte, è divenuto eterno.

[N. Barkovskaja, "'Peterburgskie žanry' v tvorčestve G. Ivanova", *Russkaja literatura XX veka: napravlenija i tečenija*, 2000, V, pp. 138-149. Traduzione dal russo di Simone Guagnelli e Raffaella Vassena]

www.esamizdat.it

[24] "Vnov´ solov´i zasviščut v topoljach, / I na zakate, v Pavlovske il´ Carskom, / Projdet drugaja dama v soboljach, / Drugoj vljublennyj v mentike gusarskom...", Ivi, p. 287.