

Le pubblicazioni berlinesi di Nikolaj Agnivcev

Michaela Böhmig

◇ eSamizdat 2014-2015 (X), pp. 57-75 ◇

I. CENNI BIOGRAFICI

NIKOLAJ Jakovlevič Agnivcev (1888-1932) è una delle figure minori, ma tanto più significative, della bohème artistico-letteraria pietroburghese e poi di quel fenomeno culturale etichettato come “Berlino russa”. Fin dal cognome, la cui pronuncia oscilla tra la versione codificata Agnivcev e l’uso più libero Àgnivcev, è un personaggio che si muove su due piani: è un comico dal destino travagliato, se non tragico, ovvero una figura tragica che cerca di alleviare le avversità del destino con l’umorismo.

Prima dell’emigrazione Agnivcev, che aveva frequentato, senza terminarla, la Facoltà di filologia dell’Università di Pietroburgo, era un personaggio abbastanza in vista dei circoli artistico-bohémien di una Pietroburgo culturalmente effervescente, ma politicamente in preda agli spasmi che sarebbero sfociati nella rivoluzione del 1917. Apprezzato per il suo talento lirico-musicale, dal 1908 cominciò a pubblicare i suoi versi in alcune riviste (nei settimanali *Vesna*, *Pjatak*, *Solnce Rossii*, *Satirikon* e *Novyj Satirikon* e nel bimensile della “bella vita” *Stolica i usad’ba*), collaborando contemporaneamente con alcuni importanti quotidiani della capitale (*Peterburgskaja gazeta*, *Golos zemli* e *Birževye vedomosti*).

I suoi versi, assai popolari, facevano parte del repertorio di *chansonnier* russi come Aleksandr Vertinskij e Nikolaj Chodotov. Agnivcev stesso si esibiva con “melodeclamazioni” e piccole pièce in teatrini e cabaret e nel ristorante artistico-letterario *Vena*, uno di quei ritrovi in cui si mischiavano, come più tardi a Berlino, piaceri culinari e il culto di un’arte “leggera”, che appagava i gusti di avventori meno esigenti, ma aveva i suoi estimatori anche tra un pubblico più raffinato. In quel periodo trava-

gliato e turbolento per la Russia, Agnivcev produceva, da una parte, scenette umoristiche tratte dalla vita studentesca, mentre dall’altra si cimentava in taglienti epigrammi politici. Dopo la rivoluzione di febbraio, intrecciava in alcuni suoi componimenti gli avvenimenti russi con episodi e personaggi della rivoluzione francese e non si negava nemmeno a versi patriottici, pubblicati con il titolo *Pod zvon mečej* [Al suono delle spade, 1915].

È anche autore di una stilizzazione drammatica, una sorta di *pastiche* di generi letterari, che prende la forma di un quadro vivente: *Oživlennaja ballada. Epizod v odnom dejstvii iz vojny Aloj i Beloj rozy* [Ballata vivente. Episodio in un atto dalla guerra delle due rose], pubblicato in un libriccino di 24 pagine dattiloscritte e litografate a Pietroburgo dalla tipolitografia di K. Fel’dman, probabilmente nel 1914. Nella pièce di Agnivcev, oltre ai personaggi riferibili all’epoca rappresentata (La contessa Ursula, Il trovatore, Il conte Edgar, marito di Ursula, Un ufficiale e Due soldati), agiscono, come in altre opere teatrali dell’epoca, Il poeta, Il buffone e, non menzionato nell’elenco dei personaggi, Una voce. La seconda parte della pubblicazione è occupata dalla partitura musicale, affidata a V. Pergament.

Nel gennaio del 1917, insieme al regista Konstantin Mardžanov e all’attore Fedor Kurichin, Agnivcev creò a Pietrogrado il teatro-cabaret Bi-Bo-Ba, denominato in seguito *Krivoj Džimmi*, con il quale, negli anni della guerra civile, si recò in tournée a Kiev, Odessa, Char’kov e Tiflis. Questi teatrini, che in un momento di grave crisi, sia in Russia che poi a Berlino, spuntavano come funghi e proponevano una versione minore della sintesi delle arti, davano modo ad Agnivcev di sperimentare la sua abilità nel creare scenette teatrali

in miniatura, attività che avrebbe in seguito sviluppato a Berlino, dove sarà anche uno dei suoi pochi mezzi di sostentamento. Nel 1921, nella editrice di Krivoj Džimmi, pubblicò a Tiflis la raccolta di versi *Sankt-Peterburg*, dedicata all'attrice A. Peregonec, poi giustiziata durante la seconda guerra mondiale dagli occupanti tedeschi per la sua attività clandestina a Kiev. Il tema pietroburghese rimarrà una costante nell'attività di Agnivev e una nota dolente che non si esaurirà mai, anzi, si rafforzerà man mano che con gli anni dell'esilio crescerà la nostalgia, anch'essa non esente da note ironiche, per la "sua" città. *Sankt-Peterburg* sarà, infatti, rielaborato e riproposto con il titolo *Blistatel'nyj Sankt-Peterburg: Stichi* [La splendente Pietroburgo. Poesie], pubblicato a Berlino nel 1923, dove sarà apprezzato dalla critica¹.

Dopo aver peregrinato per la Russia del sud, nel 1921 Agnivev si separò dal Krivoj Džimmi che tornava a Mosca, decidendosi per l'emigrazione lungo la rotta attraverso Costantinopoli e i Balcani, per approdare a Berlino. Qui si immerse subito nella vita teatrale, collaborando con alcuni dei più celebri teatri delle miniature russi o russo-tedeschi che fin dal 1921 erano sorti a Berlino, dove inizialmente godevano di un grande successo di pubblico e di critica. Entrò anche in contatto con la rivista teatrale *Teatr i žizn'*, edita a Berlino da Evgenij Grjunberg, pubblicandovi alcuni suoi versi². Questo bimestrale dichiarava esplicitamente fin dal titolo di essere "dedicato alla propaganda dell'arte scenica russa all'estero e alla disamina delle questioni della vita professionale degli artisti russi nell'emigrazione"³. Roman Gul', nelle sue memorie, ricorda Agnivev come "incarnazione della sterminata

bohème teatrale russa"⁴.

Come autore per il teatro Agnivev fu attivo in alcuni teatri-cabaret di Berlino: scrisse molte pièce per Sinjaja ptica, il cabaret più famoso, tentando la fortuna anche con un proprio teatrino, fondato nel marzo del 1922 e situato al n. 32 del Kurfürstendamm di Berlino. Il nome Van'ka-Vstan'ka, per il giornale più influente di Berlino, il *Berliner Tageblatt*, significava "Risorgi, vecchia Russia"⁵. Gran parte del repertorio creato da Agnivev per questo teatro, i cui programmi ruotavano intorno all'amore per la vecchia Russia, sarebbe poi stato pubblicato in *P'esy* [Pièce]. La rivista *Teatr i žizn'* dedicò all'apertura di Van'ka Vstan'ka la copertina del numero di marzo del 1922, nel quale sono anche enunciati i tre punti della professione di fede del cabaret: "1) il tema del teatro è la Russia, 2) il repertorio del teatro è il gesto, il suono, il colore e 3) la parola d'ordine del teatro è: tutto quello che è proprio e nulla di quanto è estraneo"⁶. Contemporaneamente l'instancabile Agnivev redasse alcune scene anche per il cabaret *Maski*, che seguiva la tradizione di Krivoj Džimmi.

Di particolare significato per gli esuli era la pièce nostalgica *V staroj Moskve* [Nella vecchia Mosca], che faceva parte del repertorio sia di Van'ka-Vstan'ka che di *Maski* e terminava con un coro che chiede gli applausi del pubblico per aver "[...] kusoček pokazali / Rodnoj Moskovskoj stariny [mostrato un pezzetto / dei tempi andati della cara Mosca]⁷.

È da notare che, come molte opere di emigrati, anche quelle di Agnivev, per ragioni sia pratiche che ideologiche, adottavano l'ortografia in uso prima della riforma seguita alla rivoluzione del 1917. Essendo pubblicazioni in proprio o di piccole case editrici, contengono anche diverse sviste o errori.

¹ O. [Ju. Ofrosimov], *Novaja russkaja kniga*, 1923, 1, p. 24, riconosce in Agnivev un vero poeta, che rovina il suo talento sui palcoscenici dei teatri-cabaret.

² Si veda "Buket ot 'Ejlersa'", *Teatr i žizn'*, 1921, 4, p. 4, e "Ja, vnov', nežnejšej grust'ju bolen", *Ivi*, 1921, 5-6, p. 12; quest'ultimo componimento è dedicato agli spettacoli berlinesi del Teatro d'arte di Mosca.

³ *Teatr i žizn'*, 1921, 1-2, p. 1.

⁴ R. Gul', *Ja unes Rossiju. Antologija emigracii*, 1. *Rossija i Germanija*, N'ju-Jork 1984, p. 139; su Agnivev si veda anche L. Spiridonova, *Bessmertie smeča. Komičeskoe v literature russkogo zarubež'ja*, Moskva 1999, pp. 18-22.

⁵ Si veda B-n [P. Barchan], "Wanjka-Wstanjka", *Berliner Tageblatt*, 10.3.1922, 118.

⁶ "Van'ka-Vstan'ka", *Teatr i žizn'*, 1922, 8, p. 13; si veda anche Bajan [I. Kolyško], "Van'ka Vstan'ka I", *Teatr i žizn'*, 1922, 9, p. 14; S. Gornyj, "Van'ka-Vstan'ka II", *Ibidem*, e A. Rubin, "Van'ka-Vstan'ka", *Teatr i žizn'*, 1922, 10, p. 14.

⁷ N.Ja. Agnivev, *P'esy*, Berlin 1923, p. 93.

In un componimento di *P'esy* una riga è addirittura aggiunta a mano⁸.

A Berlino Agnivev pubblicò anche tre libri: *Moi pesenki* [Le mie canzoncine, 1921]; la citata *P'esy* (1923) e *Blistatel'nyj Sankt-Peterburg: Stichi* (1923). I suoi versi trovarono accoglienza anche in tre miscellanee pubblicate a Berlino, come *Antologija satiry i jumora* [Antologia di satira e umorismo, 1922], *Večera pod zelenoj lampoj* [Serate sotto la lampada verde, 1922]⁹ e *Peterburg v stichotvorenijach russkich poetov* [Pietroburgo nei versi di poeti russi, 1923].

Alla fine del 1922, quando il “Russkij Berlin” iniziò a declinare a seguito del movimento “Smena vech” e della instaurazione di relazioni diplomatiche tra la Repubblica di Weimar e la Russia sovietica, Agnivev tornò in Russia, dove riprese a collaborare con riviste satiriche ed a scrivere per il teatro di varietà e il circo. Intraprese anche qualche tentativo di creare un suo cabaret e pubblicò numerosi libri per l'infanzia. Nella Russia sovietica, segnata dal rigore e dalla miseria, Agnivev, che inizialmente si atteggiava a snob, diventò presto una figura penosa, se non tragica. Ne ha lasciato un ritratto eloquente Osip Mandel'stam, che descriveva “il raffinato Agnivev con braccialetti, cuccioletti e cagnolini, questo Kuzmin alla saccarina con la vecchia Pietroburgo di margarina, dove la stilizzazione non si cela negli angoli della bocca, ma sporge da ogni riga come la stanga di un carro trainato da cavalli”¹⁰. Agnivev, sempre più disadattato, faticò a riconoscersi nella nuova realtà e cadde in uno stato di prostrazione. Secondo la testimonianza di Roman Gul', trascorse gli ultimi anni in misere bettole e nel 1932, l'anno della grande svolta in campo artistico e culturale, morì solo, povero e dimenticato¹¹.

⁸ *Serenada s lunoj i moral'ju*, Ivi, p. 70.

⁹ Allusione al circolo, di cui faceva parte anche Puškin, che si riuniva sotto la sigla Zelenaja lampa, praticando la libertà di pensiero, di parola e di condotta.

¹⁰ O. Mandel'stam, ““Grotesk””, *Obozrenie teatrov gg. Rostova i Nachičevani n/D.*, 1922, 6 (11), 29 gennaio-1 febbraio; ora in O. Mandel'stam, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva 1990, II, p. 271.

¹¹ R. Gul', *Ja unes Rossiju*, op. cit., p. 142.

La sua opera, nelle mutate condizioni storico-culturali, fu considerata non solo inutile, ma anche vuota. Sarebbe stata in parte riabilitata da un cantautore come Vladimir Vysockij, che incluse nel suo repertorio alcuni componimenti di Agnivev, talora leggermente modificati, tra cui *Čortova kolybel'naja* [Ninnananna del diavolo] delle *pesenki* berlinesi, in cui si canta una ninnananna alla piccola sfera terrestre, stretta tra le due sorelle puttane, la vita e la morte. La penultima strofa riassume una cupa visione del mondo:

Счастье — грязная цыганка!
Сердце — глупый свинопасъ!
Совѣсть — нудная шарманка!
Солнце — стертый мѣдный тазъ!¹²

II. PUBBLICAZIONI

A. *Moi pesenki, Berlin, Knigoizdatel'stvo Literatura, novembre 1921*

Sotto un titolo volutamente modesto, Agnivev raccoglie 69 componimenti in versi¹³. Apre la raccolta la dedica: “Vsem, sceničeski obokravšim menja, stoičeski posvjaščaju” [Dedicato stoicamente a tutti quelli che hanno derubato le mie opere sceniche]. Oltre al tono beffardo, tipico di Agnivev, questo enunciato rivela una delle principali caratteristiche stilistiche delle *pesenki*: di collocarsi a metà strada tra poesia, racconto in miniatura e scenetta teatrale dialogata. Infatti, alcune delle *pesenki* (*Don Paskuale* [Don Pasquale]; *Farforovaja ljubov'* [Amore di porcellana], *Marieta i mak* [Marietta e il papavero]) saranno poi incluse nella raccolta *P'esy*.

Per molti dei componimenti si potrebbe anche parlare di pastorali nello stile del “Mir iskusstva”, soprattutto nella versione bizzarra di Konstantin Somov con figure ridotte a manichini contorti e un ambiente fintamente idillico e vistosamente teatrale

¹² “La felicità è una sporca zingara, / il cuore un triste porcaio, / la coscienza un molesto organetto, / il sole un logoro bacile di rame”, N.Ja. Agnivev, *Moi pesenki*, Berlin 1921, p. 117.

¹³ La peculiarità dell'indice (come anche di quello di *Blistatel'nyj Sankt-Peterburg*) è di essere organizzato per ordine alfabetico con le relative pagine non in ordine numerico.

(per esempio *Ballada o konfuzljivoj Dame* [Ballata di una dama imbarazzata], che narra di una Prekrasnaja Dama che fa il bagno in uno stagno, mentre un paggio, invece di interessarsi di lei, dà “ipocritamente” da mangiare ai cigni).

Una delle caratteristiche salienti dei componimenti sono le contraddizioni: composizioni apparentemente bucoliche sono repentinamente interrotte da eventi infausti o da conclusioni inattese, mentre le storie tragiche sono svolte con tonalità ironiche o si concludono con un *happy ending*.

Le forme metriche e rimiche, in armonia con il carattere all'apparenza privo di pretese e “popolare” dei componimenti, sono estremamente limitate e semplici. Tra i metri prevale il giambo, seguito dal trocheo; in posizione minore figurano i metri trisilabi (dattilo, anapesto, anfibraco), sporadicamente appare anche il *dol'nik*.

Le rime, non di rado con accoppiamenti ironici come *dovol'no – bezalkogol'no; kofejni – Gejne* (si veda *Dovol'no!* [Basta!]), sono organizzate secondo lo schema più semplice della rima alternata, talora senza cambiare la clausola, seguita da quella baciata, usata con una certa frequenza nei componimenti a sfondo erotico. Le poche eccezioni presentano soprattutto una combinazione di due tipi diversi di alternanze rimate (per esempio distici con rime bacciate, seguite da quartine con rime alternate o incrociate, come aabccb, oppure aabbcdcc, oppure ancora schemi come abaabab con clausole variamente maschili o femminili). Un esempio particolarmente interessante è *Pastušok i pastuška* [Il pastorello e la pastorella] che, per sottolineare il carattere folkloristico del componimento, usa clausole quasi esclusivamente dattiliche in uno schema rimico piuttosto complesso: AAb CCb DD EE FFb GGb HH EE IIj KKj AA EE.

I soggetti delle *pesenki* trattano, in forma quasi sempre satirico-grottesca, ma anche triviale, temi cari al decadentismo e al “Mir iskusstva”: l'esotismo, l'erotismo e l'idealizzazione ironica del mondo aristocratico-feudale, soprattutto francese, con marchesi e marchese, principi, delfini e re dell'*ancien régime*, impegnati, alla soglia della ri-

voluzione, nelle loro tresche amorose, come in *Pjat' minut* [Cinque minuti] o anche in *Vot i vse!* [Ecco fatto!].

La nota dominante è la nostalgia per il passato, che Agnivcev fa risorgere anche in visioni oniriche, come in *Belyj val's* [Un bianco valzer]: l'io lirico, con il ritornello “– O, val's, zveni – / Pro bylye dni!” [O, valzer, risuona – di giorni andati!], esorta un vecchio valzer a suonare e ad evocare, “skvoz' nazojlivyj gam / Našich dnej obezličennno-serych” [attraverso il fastidioso baccano dei nostri giorni indistintamente grigi], scene galanti e leziose di tempi ormai andati con donne bianche incipriate e uomini fasciati di seta. Tra le visioni appare una coppia bianca che sembra uscita dalla tomba per volteggiare in una spettrale sala bianca con bianche colonne.

Insieme alle figure schematicamente tipizzate e caratterizzate dal rango sociale (marchesa, marchese, don, donna), dal mestiere (pastorello, pastorella) o da nomi esotici di fantasia, appaiono anche personaggi mitologici, soprattutto Amore/Cupido, che fa da mezzano, spesso all'insaputa degli attori principali.

La categoria più ampiamente rappresentata sono le storielle d'amore come *Don Paskuale; Neverojatnaja istorija* [Una storia inverosimile] e *Leda e Ledi* [Leda e Lady] (che gioca con la rima tra Leda e Lady). Descrivono adulteri, inganni o tradimenti (*Zvezodčet* [L'astrologo] chiude con il consiglio che è meglio badare alla moglie e piantare le stelle), che sono spesso ambientati in tempi e luoghi lontani. In *Eto bylo v belom zale* [Fu in una bianca sala] si dichiara che la storia – l'amore fraudolento del duca Giz per una marchesa – si è svolta 200 anni fa a Versailles. Il finale è a sorpresa: quando, dopo aver capito l'inganno, la marchesa tira fuori un coltello, se ne serve per sbucciare un'arancia. In *Očen' prosto* [Molto semplice] agisce, invece, un americano moderno, di quelli “rodivšichsja vo frakach” [nati in frac], che se la spassa con la geisha Molly prima di tornare a New-York con un crisantemo infilato nel risvolto, mentre in *Markiz Fransiz* [Il marchese Francis], il marchese Francis de Pom-

medeterre ruba l'onore alla fanciulla Claire. Così il distico finale esorta le signorine: “Po vyšenazvanym pričnam – / Ne ver'te, baryšni, mužčinam!” [Per i motivi sopraccitati, / non credete, signorine, agli uomini]. In *Neverojatnaja istorija*, mentre il Don-Suprug [Don Consorte] vaga per i mari sulla sua caravella, il Don-Sosed [Don Vicino] canta le serenate alla Donna, i cui giuramenti di fedeltà sono messi in dubbio dal narratore con l'ultimo verso, staccato dal resto del componimento: “Vy ne verite? Ja – tože!...” [Non credete? Nemmeno io!...]. Altre donne fintamente caste si incontrano in *Ljusi* o in *Madam de Šavin'om* [Madame de Chavignon].

Le note ironiche sono, invece, evidenti in *Eto slučilos' v Sevil'i* [Avvenne a Siviglia], in cui Elvira d'Amor di Salvador, per superstizione, rifiuta il tredicesimo spasimante. Anche in *Glupaja šutka* [Uno stupido scherzo], come successivamente in *U vchoda v kitajskij raj* [Alla porta del paradiso cinese], incluso nelle *P'esy*, il finale, che disattende le aspettative del lettore, è ironico, in quanto la risposta, con cui una marchesa francese rifiuta i servizi galanti offertile dai cavalieri spasimanti, le è ritorta contro da Pietro, quando all'ingresso nel paradiso lei afferma di non aver amato altri all'infuori del marito:

Какъ горній отблескъ Парадиза,
И непорочна и свѣтла,
Одна французская маркиза
Жила, пока не умерла.
Она была вѣрна супругу
И днемъ, и ночью, и в обедъ...
И на галантную услугу
Всеми кавалерамъ быть отвѣтъ:

– “Послушайте, гдѣ вашъ рассудокъ?!
Терпѣть не могу глупыхъ шутокъ!”

Сказали ей у Парадиза:
– “Ну-съ, кромѣ мужа своего
Кого любили вы, маркиза?”
Она сказала: “Никого!”
И, в удивленіи, ее сталь
Тогда разглядывать в кулакъ
Невозмутимый Петръ Апостоль,
И, наконецъ, промолвилъ такъ:

– “Послушайте, гдѣ вашъ рассудокъ?”

Терпѣть не могу глупыхъ шутокъ!”¹⁴

Esli chočeš' [Se vuoi] tematizza, invece, in maniera lapidaria un amore rifiutato:

Если хочешь, для Тебя я
Пропою здѣсь серенаду,
Буду пѣть, не умолкая,
Хоть четыре ночи къ ряду?!

Если хочешь, я, мгновенно,
Сочиню Тебѣ отмѣнный,
Замѣчательный сонетъ?
Хочешь?
– “Нѣтъ!”¹⁵

La donna assolve invece il ruolo di tentatrice in *Brat Antonio* [Fratello Antonio]: allo scopo di insidiare l'abate che ha resistito ai pericoli di 49 eretiche e 106 eretici, due diavoletti assumono le sembianze di mosche per esibirsi sul sacro papiro nel gusto di “sta Bokkač'evych novell” [cento novelle boccacesche] e precipitare l'abate nell'inferno.

Ma anche quando sono perfette, le donne rappresentano la rovina per l'uomo che, pur di liberarsene, ricorre a rimedi estremi. In *Tak poetsja v staroj pesne* [Così canta una vecchia canzone], che ricorre alla finzione di riprendere una vecchia canzone, un mago solitario, con l'aiuto di Satana, si fabbrica una donna ideale, docile come un cane *lajka* e un negro nero della Tanganajka (per la rima con *lajka*). Questa donna esaudisce tutti i desideri al punto che il mago, dopo due settimane, si impicca.

In *Miss Evelin*, anche questa *pesenka* stilizzata in forma di antica canzone, le parti si capovolgono. Lord Chester si innamora di Miss Evelyn, che

¹⁴ “Come il montuoso riflesso del Paradiso, / immacolata e luminosa, / una marchesa francese / visse finché non morì. / Era fedele al marito / di giorno, di notte e a pranzo... / E per i servigi galanti / rispose a tutti i cavalieri: // ‘Sentite, dove’è la vostra ragione?! / Non sopporto stupidi scherzi!’ // Le dissero nei pressi del Paradiso: / ‘Ebbene, oltre a Vostro marito, / chi avete amato, marchesa?’ / Ella disse: ‘Nessuno!’ / E, meravigliato, l’impassibile Pietro Apostolo / si mise allora a scrutarla / e, alla fine, proferì: // ‘Sentite, dov’è la Vostra ragione? / Non sopporto stupidi scherzi!’”, N.Ja. Agnivev, *Moi pesenki*, op. cit., p. 33.

¹⁵ “Se vuoi, per Te, / qui intonerò una serenata, / canterò, senza sosta, / almeno quattro notti di fila?! // Se vuoi, all’istante, / comporrò per Te un eccellente, / straordinario sonetto? / Vuoi? // ‘No’”, Ivi, p. 49.

passeggia nel parco con il papà, la mamma, la serva, una vecchia dama sconosciuta, un cucciolo e 12 zie. La relazione del Lord con questo drappello è costruita secondo una sorta di climax: egli dapprima ama tutti quanti, poi li abbraccia e, infine, li impicca a un ramo.

Sulla vita e gli amori spensierati della vecchia aristocrazia incombe in molti componimenti la rivoluzione, che spazza via l'*ancien régime*. Nelle prime strofe di *Rassejannyj korol'* [Il re distratto], il re fa rivestire di seta la sala del trono per l'ennesimo ballo. Entra il buffone, che in una strofa più lunga delle due quartine precedenti avverte che il re, dopo ogni ballo allegro, perde la testa. Le due quartine successive, in cui il parallelismo sintattico e lessicale è appena incrinato dal cambiamento di alcune parole chiave, sono dedicate, invece, al popolo, che organizza il suo primo ballo nella sala del trono, ora drappeggiata di rosso. Il re, sempre galante, ancora una volta piega il ginocchio, non più davanti a una dama, ma sotto una lama. L'ultima strofa è il ritornello delle parole del buffone, che trasforma la sua profezia sulla perdita della testa in metafora realizzata. In *Eretička* [L'eretica], Ange Pitou, condannata a morte da una bolla di papa Leone IV, prega il boia di lasciarle la testa, perché altrimenti non potrà presentarsi in cielo né, tanto meno, baciare i suoi amanti. Agnivcev stravolge tutto: Ange Pitou (protagonista del romanzo omonimo di Dumas padre) è trasformato in donna, mentre il papa dovrebbe essere Pio VI. In *Bil'boke* [Bilboquet] chiedono di essere ammessi al cospetto del delfino di Francia prima una dama, poi un moschettiere con la testa insanguinata e, infine, il Popolo (con l'iniziale maiuscola), ma il paggio che deve vigilare sulla tranquillità del suo signore rimane irremovibile e risponde a tutti di sedersi in un angolo perché il delfino è molto occupato nel suo gioco.

L'amore coinvolge anche gli elementi della natura, quasi sempre personificati e nominati con l'iniziale maiuscola. In *Grustnyj Mesjac* [La Luna triste] si narra con accenti majakovskiani di una luna – *Mesjac*, per mantenere il genere maschile e l'inflessione folkloristica – malata d'amore e pronta a

impiccarsi al proprio corno. Sarà trattenuta dalle stelle che si esprimono in una chlebnikoviana lingua stellare (“Chi-chi”). In un altro componimento dedicato alla luna, *Mesjac – guljaka nočnoj* [La luna è un bigellone notturno], la caduta delle stelle è spiegata con gli aneddoti scabrosi raccontati dalla luna.

La seconda categoria ampiamente rappresentata sono i canti di ambientazione esotica, nei quali Agnivcev può dare libero sfogo all'invenzione di nomi di fantasia e di finti idiomi del vicino ed estremo oriente. In *Gospoža čio-San iz Kiotto* [La signora Chio-San di Kyoto], a partire dal nome della protagonista, dall'ambientazione e dall'intrigo amoroso con un marinaio straniero, si può scorgere una sorta di rifacimento in miniatura di *Madame Butterfly*, di cui si stravolge il finale alludendo a una furtiva consolazione di čio-San con un altro spasimante.

I componimenti “cinesi” sono più enigmatici e brevi: in *Pesenka o nekoj kitajskoj baryšne Ao* [Canzoncina su una certa signorina cinese Ao], Eros cerca di distogliere la signorina Ao dal bere tè con la lusinga che tutta la Cina è innamorata di lei, ma Ao, imperturbabile, continua a bere il tè. *Kitajčenok Li* [Il cinesino Li], dove *kuli* diventa una sorta di carro, si regge su un ritornello che, riferito sia al duro lavoro di Li che alle sue imprese amorose, constata che il cinesino è privo di forze.

Un numero consistente di componimenti è a sfondo “arabo” (*Pers na kryše* [Il persiano sul tetto]; *Zjulejka* [Suleika]; *Tri naboba* [Tre nababbi], in cui tre nababbi si prodigano per il bene del popolo, mentre il terzo, più saggio, decide proprio a questo fine di andare in pensione). In questi componimenti gioca un certo ruolo l'asino nella doppia accezione letterale e metaforica conosciuta in quasi tutte le lingue. *Išak i Abdul* [Il somaro e Abdul] è la storia di un asino – *išak* – e del suo padrone Abdul, in cui le parti si invertono: se all'inizio Abdul si lamenta che l'asino è stupido come due, nel ritornello finale, che rimane lessicalmente invariato, è l'asino a lamentarsi di Abdul. Anche in *Poče-mu?* [Perché?] il marito di Suleika, Hassan-Ben-Ahmet, risulta essere più stupido di tutti gli asini

messi insieme.

Accanto alle figure di fantasia, agiscono anche personaggi storici, mitologici o leggendari, spesso in chiave beffarda. In *Korol' Artur* [Re Artù] il re ama solo la riflessione e il vino ed è triste di essere re e di non avere nessuna libertà.

In alcune *pesenki* interagiscono giocattoli o oggetti personificati. *Farforovaja ljubov'*, ripreso in *P'esy*, mette in scena due cinesini di faenza, che guardano interessati una ballerina di porcellana, la quale, sentendo vicino Eros, si mette a turbinare davanti a loro, finché non cade e si rompe. In *Korol' Buben* [Re di quadri] si descrive un incontro galante tra carte da gioco, che con sorpresa scoprono di esistere solo fino alla cintola e sospirano platonicamente. Il narratore riassume che, contrariamente alle attese, “Okončilos' svidan'e / Uvy, vpolne prilično!” [E l'incontro si concluse, / ahimè, del tutto decentemente].

Alle storielle umane si affiancano *basni*, che narrano vicende grottesche di animali, come *Slon i mucha* [L'elefante e la mosca], *Rassejannyj krokodil* [Il coccodrillo distratto], *Ekzotičeskie triolety* [Triolet esotici] e *Žiraf i Gippopotamša* [La giraffa e la ippopotamessa], spesso basate su amori irrealizzabili e infelici per le taglie non compatibili. In *Sobačij val's* [Valzer dei cani], giocato sui doppi sensi, un foxterrier si innamora così perduto di una bassottina (*taks*), sposata con un bulldog, che, dopo essere stato cacciato, non riesce nemmeno più a guardare un tassametro (*taksomotor*). E in *Kupal'ščica i kit* [La bagnante e la balena] una balena si innamora, non corrisposta, di una bella bagnante, per cui smette di mangiare e si trasforma in una sardina. In *Esli-by* [Se fossi] l'io lirico rimpiange di non essere un animale come un elefante, un coccodrillo, un camoscio per offrire i suoi servizi a Madame (scritto con caratteri latini).

Talora i componimenti si muovono sul crinale di quanto oggi sarebbe considerato razzista o sessista. Si parla di negri e negretti e di donne avidi di uomini, spesso sotto un'apparenza ipocritamente casta (ad es., *Madam de Šavin'om*). In *O Drakone, kotoryj glotal prekrasnych dam* [Il Drago,

che ingoiò le belle dame] un drago inghiotte

Синьориту Фіамету,
Монну-Юлію Падету,
Аббатиссу Агриппину,
Синьорину Фарнарину,
Монну-Лючію ди Рона,
Пять сестёръ изъ Авиньона
И 617 дамъ
Неизвѣстныхъ вове намъ¹⁶.

Arriva il conte Tedesco che libera le dame squarciando il drago, il quale, raccattate le sue parti, vola via. Da quel momento, fino alla morte, il valente conte si aggira per il mondo alla ricerca del drago per restituirgli, con tante scuse, le prede.

Molti protagonisti sono negri. In *Krokodil i Negritjanka* [Il coccodrillo e la negretta] il coccodrillo dimostra il suo amore per la negretta Molly divorandola. Nello stesso filone si inserisce la storia tragicomica narrata in *Negritenek Džim* (nell'indice *Negritenek Džimmi*) [Il negretto Jimmy]: i protagonisti sono una lady, bianca come lo zucchero, e un negretto nero come fuliggine, che lavora come lacchè. Colpito dalla freccia di Eros e non sapendo baciare, morde la dama in modo maldestro sulla spalla, come prima aveva rotto un vaso, ed è punito, nonostante cerchi di scusarsi nei due casi con un ritornello in cui afferma di non aver colpa per non sapere “kak obraščat'sja s veščami takimi” [come trattare cose del genere]. In *Slučaj v Sent-Džemskom skvere* [Un avvenimento in Piazza Saint James] due negri, Tommy e Mary, si danno appuntamento di notte in Saint Jame's Square, ma non riescono a trovarsi perché si confondono con il buio. Nella poesia *Niam-Niam* [Gnam-Gnam], denominazione dispregiativa e onomatopeica per la tribù degli zande, consumatori di carne umana, un sognatore dalla pelle scura vagheggia il sapone, finché il Creatore non glielo invidia ed egli lo divora.

Un componimento che oggi sarebbe difficilmente pubblicabile è *Počemu obez'jany ne mogu lju-*

¹⁶ “Señorita Fiammetta, / Mona-Giulia Padetta, / Badessa Agrippina, / Signorina Fornarina, / Mona-Lucia di Rona, / cinque sorelle di Avignone / e 617 dame, / a noi del tutto ignote”, Ivi, pp. 76-77.

bit' prekrasnych dam [Perché le scimmie non posso amare le belle dame]. La protagonista, Monna Blanca, mentre è in attesa di Eros, si diverte con una scimietta e le chiede perché questa è giudicata così severamente dalle dame, dato che

“Все что требуетъ отъ мужа
Эротическій регламентъ –
Все у васъ есть! Плюсъ къ тому-же
Африканский темпераментъ!”¹⁷

La risposta dello scimpanzè è: “No čto delat’? Dlja ljubvi nam / Ne chvataet tol’ko ... deneg!” [“Che fare? Per l’amore / siamo a corto solo... di denari”].

Agnivcev riprende anche aneddoti che sviluppa in componimenti come *Pesenka o chorošem tone* [Canzoncina sul *bon ton*], in cui un tenente, caduto in acqua, è inghiottito da uno squalo, dato che, per *bon ton*, non ha osato affrontarlo con il coltello. Questa storiella è legata in origine alle figure del conte Bobby e del barone Mucki, due protagonisti delle barzellette sugli aristocratici austroungarici decadenti e un po’ tardi che circolavano a Vienna dall’inizio del Novecento e godevano di grande popolarità anche al di fuori dell’Austria.

Toni più angosciosi si percepiscono invece in *Dovol’no!* [Basta!], in cui, fin dal titolo, riecheggiano reminiscenze di *Dovol’no. Otryvok iz zapisok umeršego chudožnika* [Basta. Brano dagli appunti di un artista morente] di Turgenev. In questo componimento dalle inflessioni più personali l’io lirico – probabilmente da identificare con lo stesso Agnivcev – esprime la sua noia per la vita nei salotti e sogna una evasione a Tahiti, dove abbandonarsi ai facili piaceri finché un negro ubriaco non lo sgozzerà sotto un banana. Un moto di rivolta è contenuto, invece, in *Šut i palač* [Il buffone e il boia], in cui il boia fa vedere al buffone la tomba fresca della Regina e il buffone annuisce “Ona – mertva!” [“Ella è morta!”]. Nella seconda strofa, quando nella tomba giace la Patria, il buffone si oppone e risponde “Ona – živa!” [“Ella è viva!”]. Il componimento

più amaro è fin dal titolo *Smert’ poeta* [La morte del poeta], che riporta alla memoria la celebre poesia omonima di Lermontov e conclude una raccolta, la cui tonalità di fondo è l’umorismo, anche se spesso con sfumature malinconiche, se non tragiche. In questa poesia insolitamente breve l’io lirico, poeta solitario, che “vsju žizn’ svoju, kak vse poety, – / on pisal, pil vino i ljubil” [tutta la sua vita, come tutti i poeti, / ha scritto, bevuto vino e amato], forse rimembrando la Colombina blokiana, vede la morte come Dama e muore dopo averle galantemente chiesto la mano.

Per sottolineare il carattere fiabesco, ma anche favolistico, di molte *pesenki*, Agnivcev ama ricorrere alla formula *žil-byl* o *žili-byli* e inserisce talora una sorta di “morale della favola”. La vicinanza ai canti popolari è evidente anche nei frequenti ritornelli di singoli versi o di intere strofe, che concludono o inframmezzano il corso narrativo. Un altro procedimento stilistico usato con una certa frequenza e mutuato dal folklore sono le iperboli grottesche e una sorta di gradazione, simile alla climax. Così in *Marieta i mak*, che con il titolo *Marieta, Mak i 3 seržanta iz Bordo* [Marietta, il Papavero e i 3 sergenti di Bordeaux] è inserita anche in *P’esy*, il primo sergente sorride alla fanciulla, il secondo la bacia e del terzo il narratore lascia che sia il lettore a indovinarne il comportamento:

– Ахъ, сударыня, при дамѣ
Рассказать нельзя никакъ!
Коль узнать хотите? – Сами
Въ поле рвать идите макъ!¹⁸

Agnivcev usa anche il calembour, quando in *Madam de Šavin’om* sia la reputazione che le spalle della Madame sono bianche come una palla di neve.

Un altro accorgimento stilistico amato da Agnivcev sono le parole senza senso, inserite spesso come ritornello o iterate alla fine delle strofe o anche inframmezzate alle strofe, in cui è narrata la vicenda. Con questo espediente alcuni componimenti,

¹⁷ “Quel che chiede a un uomo / il regolamento erotico / l’abbiamo tutto! E, in aggiunta, / un temperamento africano!”, Ivi, p. 114.

¹⁸ “Ah, signora, in presenza di una dama / è impossibile raccontarlo! / Volete proprio saperlo? Andate / da sola nei campi a cogliere i papaveri”, Ivi, p. 71.

come, ad esempio, *Tren'-bren'* [Plip-plip], si collocano nelle vicinanze delle pratiche *zaum'* e dadaiste. Nella *pesenka Don Paskuale*, anch'essa poi confluita in *P'esy*, si narra di un Don innamorato che, imperturbabile, continua a cantare la sua serenata a Donna Laura, mentre il tempo passa e Donna Laura si sposa, partorisce e cresce due figlie. La narrazione che si snoda lungo cinque strofe è interrotta dal ritornello della serenata, che si ripete per quattro volte prima di chiudere il componimento:

“Гуэrrэро! Дреймадера!
Кабалеро! Два сомбреро!
Эспланада! Баррикада!
Серенада! Па-дэ-спань!
Оллэ!”¹⁹

In *Bim-Bom* due clown, appunto i Bim e Bom del titolo, sono innamorati, non corrisposti, della cavallerizza Ketty. Ognuno degli undici distici termina con “Bim – Bom! Bim – Bom!”.

Un altro accorgimento che produce un effetto di straniamento è l'inserimento di numeri, spesso in forme iperbolizzate, quando si tratta, per esempio, di fare il conteggio di ammiratori, spasimanti e amanti o anche di individuare tra questi il padre del bambino appena nato, come in *Principessa Anna* [La principessa Anna], *Paž Leam* [Il paggio Leam] e *Nikoletta*. A dare colorito alla trama concorrono anche i nomi esotici di luoghi e persone (cinesi, giapponesi, arabi, spagnoli, francesi) e di parole straniere, scritte ora in caratteri cirillici, ora in caratteri latini.

Ne risulta un effetto che rasenta l'assurdità, un *pastiche* alla maniera di Ivan Mjatlev e del suo poema *Sensacii i zamečanija gospoži Kudrjukovoj za graniceju, dan l'etranže* [Sensazioni e osservazioni della signora Kudrjukova all'estero, *dans l'étranger*, 1840, 1843, 1844], nel quale è adottata per la prima volta nella poesia russa una lingua maccheronica, procedimento che Agnivev userà con effetti comici pure nelle sue pièce per il cabaret.

*B. P'esy, Berlin, Izdatel'stvo Russkoe Tvorčestvo, 1923*²⁰

L'opera contiene 36 micro-pièce teatrali ed è pubblicata per i tipi del cabaret russo-tedesco Sinjaja pitca, del quale Agnivev era uno dei più prolifici collaboratori. Sul frontespizio figura il *logo* del cabaret, un uccello stilizzato, creato dalla pittrice Elena Lissner-Blomberg e desunto dal suo progetto di sipario per lo stesso cabaret²¹.

Nel libro sono raccolte brevi scenette umoristiche in versi, commedie dialogate, vaudeville in miniatura, ma anche pièce in forma di gioco, di canzone, di serenata o di ballo. I testi fungono da libretto per piccoli quadri viventi e pantomime, inframmezzati da canti e danze eseguiti dagli stessi protagonisti in una miniaturizzata sintesi delle arti. È proprio questa fusione di un testo, quasi sempre umoristico, con canti e danze, insieme al colorito “russo” che ne emana, ad attirare il pubblico sia russo che tedesco. Inoltre, la brevità delle pièce e il numero esiguo dei personaggi rendono questi componimenti particolarmente adatti alla difficile realtà dei teatri delle miniature russi, attivi all'estero.

I personaggi sono ridotti a non più di tre-quattro, a volte è solo una coppia anonima di innamorati, designati semplicemente con i pronomi *On* [Lui] e *Ona* [Lei] e assecondati, all'occorrenza, da un intermediario, un sensale o Cupido in persona.

Un ruolo importante è affidato al conferenziere, incaricato – con effetti stranianti – di intervenire “fuori scena”, rivolgendosi ai personaggi o direttamente al pubblico con commenti sulla vicenda, osservazioni ironiche o domande retoriche. In *Kotoraja iz dvuch* [Quale delle due] il personaggio *On* è indeciso tra la bionda Mary e la mora Ninon, amandole tutte e due. Così il conferenziere, alla fine, si vede costretto a interrompere l'azione per rivolgersi

²⁰ Sull'attività teatrale di Agnivev in generale e la rappresentazione di qualche sua pièce in particolare si veda M. Böhmig, “Teatral'naja dejatel'nost' N.Ja. Agniveva v Berline 20-ch godov”, *Studia i szkice slawistyczne*, XI. *Na pograniczu nauk i kultur*, Opole 2011, pp. 35-48.

²¹ Si veda *Elena Liessner-Blomberg (1897-1978): Eine Russin in Berlin. Zeichnungen, Collagen, Applikationen*, a cura di K. von Berswordt-Wallrabe, Schwerin 2002, p. 50.

¹⁹ “Guerrero! Dreimadero! / Caballero! Due sombreri! / Explanada! Barricata! / Serenata! Pas d'Espagne / Olé!”, Ivi, pp. 46-48.

al pubblico pregandolo di scegliere. Mentre il cavaliere esce poi con la vincitrice dalla votazione, la bocciata si rivolge al pubblico rimproverandolo per il suo gusto.

Fa da contorno in alcuni casi anche una sorta di coro, al quale sono affidati battute o canti. Spesso spettano al coro il ritornello o i canti che inframmezzano l'azione, anche questi in funzione di commento o di "morale della favola".

In *P'esy* rimangono conservati i temi principali di *Moi pesenki*: l'erotismo, l'esotismo, la curiosità per il Settecento francese e la nostalgia per il passato recente e remoto della Russia, che include anche quadri dell'antica Rus'. Per il contesto e le finalità diverse delle pièce rispetto alle canzoncine (la rappresentazione in cabaret russi all'estero con un pubblico di russi che si riconoscono nella Russia dei tempi andati, ma anche di tedeschi alla ricerca di uno svago raffinato, ma non troppo impegnativo, che trovano in questa forma d'arte per loro nuova), gli accenti tematici delle pièce sono spostati: il Settecento francese è relegato sullo sfondo per dare maggiore spazio a componimenti che rappresentano usi e costumi della Russia del passato. In queste pièce dominano, nonostante il tono umoristico, gli stati d'animo della malinconia e nostalgia. Per il colorito esotico sono presenti, come nelle *pesenki*, anche diversi numeri ambientati in paesi del medio ed estremo oriente, in cui Agnivcev può dare libero sfogo alla sua capacità di inventare nomi di fantasia e parlate straniere, basate sul mimetismo fonico. Una concessione al gusto del tempo – i "ruggenti anni Venti" – sono le interpretazioni – nel caso di Agnivcev satiriche – del mondo moderno.

Lo stile è ibrido e oscilla tra poesia e teatro, canto e danza. Come in un'opera lirica si alternano brevi monologhi, duetti e cori. L'azione, laddove non è stilizzata in forma di canto o danza, è comunque arricchita da canti e danze, che attingono alle forme sviluppatesi in ambito popolare russo o slavo. A volte sono inseriti nelle pièce modi di dire e proverbi russi, che fungono da motivazione o commento dell'azione.

Nelle pièce modellate in forma di canto o danza si

tratta quasi sempre di una polacca, che vede impegnati i personaggi *On* e *Ona* (*Meščanskaja polka* [Polka piccolo borghese]; *Raz, dva, tri, četyre, pjat'* [Uno, due, tre, quattro, cinque]; *Grustnaja polka s veselym koncom* [Polka triste con una fine allegra]; *Gusarskaja polka* [Polka dell'ussaro]; *Radio-polka* [Radio-polka]). In *Meščanskaja polka* il personaggio *On* non vuole essere chiamato Ivan, ma Jean, e il testo è infarcito di parole francesi in trascrizione fonetica in caratteri cirillici ("purkua" [*pourquoi*], "šarman" [*charmant*], "pardon", "moveton" [*mauvais ton*], "attande" [*attendez*]). *Grustnaja polka s veselym koncom*, sempre con *On* e *Ona*, è giocata sull'effetto delle repliche, questa volta affidate al personaggio maschile, che, come nel caso della terza coppia di *Balagančik* [Il piccolo baraccone] di Blok, si limita a fare eco (e rima) con i secondi versi delle quartine di lei, pronunciando le sillabe Ach, Och, Uch, che sembrano sospiri. La trivialità irrompe quando la donna chiede all'uomo sospirante cosa vuole da lei e lui risponde: "Rjumku vodki s ogurcom" [Un bicchierino di vodka con un cetriolino]. Ciò nonostante, la pièce si chiude con un bacio.

Esilarante è *Radio-polka*, in cui le dichiarazioni d'amore di *On* e le inutili resistenze di *Ona* sono interrotte dal conferenziere che, dopo ogni replica, interviene con "Propusk" [Il lasciapassare] e, dopo quella successiva, con "Iskaženo" [È alterato], alludendo con un più che evidente doppio senso alle difficoltà – ed ai trucchi – dello spasimante per conquistare la donna ed a quelle, non minori, degli emigrati per avere accesso a luoghi e servizi.

Come serenata è concepita *Serenada četyrech pažej* [Serenata di quattro paggi], in cui i quattro paggi scoprono solo alla fine di aver rivolto all'indirizzo sbagliato la loro serenata, cadenzata dalle parole nonsense Tili-tili e Tili-bom, tratte da una ninnananna russa.

Un'altra serenata è *Serenada s lunoj i moral'ju* [Serenata con luna e morale], in cui tre cavalieri, nell'attesa che la dama adorata, in un crescendo, si metta scarpe, reggiseno, blusa e cappello, muoiono di tisi, salvo a rianimarsi per pronunciare la predica

finale.

Numerose sono le storie esotiche e “orientali”, anche queste non esenti da parole straniere, soprattutto francesi. *Bachčisarajskaja luna* [La luna di Bachčisaraj] è forse intesa come una parodia del poema puškiniano: quando arriva l'eunuco per punire gli amanti, questi gli offrono dei soldi per i pugnali e tutto finisce con un *happy ending*. In *Turkestanskij kover* [Il tappeto del Turkestan] la schiava canta di Ali-Ben-Allah che, fumando hashish, vede il tappeto, sul quale è ricamata una bella donna, trasformarsi in ardente corpo flessuoso. La schiava riassume pertanto che, di fronte ai fantasmi delle donne che sorgono dalla fantasia, le bellezze terrene si spengono come candele al sole. Dalle annotazioni di regia con cui si apre *Čudo svjatogo Ben-Ali* [Il miracolo di San Ben-Ali] si apprende che il miracolo si svolge in Persia. Esordisce Hassan, rallegrandosi di quanto è bello vivere in Oriente e di chiamarsi Ben Hassan. Poi si interroga se è la Persia o il paradiso persiano — con *raj* [paradiso] che fa rima con Aj-jaj-jaj-jaj-jaj —, interrogativo che attraversa il componimento a mo' di ritornello. Mentre Ben Hassan libera uno schiavo dalle angherie del sovrano, Suleika, moglie di Ahmet, pensa all'adulterio, che però le è venuto a noia e dal quale vorrebbe essere guarita. Appare il mercante, venditore di belletti, che “sdelajut krasavicej daže krokodila” [trasformano in una bellezza perfino un coccodrillo], di un elisir, che guarisce gli uomini dalle tentazioni adultere, e di un balsamo, che ha lo stesso effetto per le donne. Il costo è quello di un ultimo tradimento e Suleika esce con il mercante. Quando tornano, Suleika manda al diavolo il balsamo e, insieme al mercante, intona un duetto sulle donne fedifraghe fin dai tempi di Adamo. Dopo una serie di scambi di interrogativi, degni di una commedia degli equivoci, l'adulterio viene addebitato a Ben Hassan e la pièce termina con l'arrivo del Santo Ben-Ali che, annunciato dalla Voce, giunge dalla Turchia come *deus ex machina* e supremo giudice e indica in un asino colui che dalle donne si aspetta la verità, dall'amico lealtà, dal mercante onestà, dal sovrano giustizia e dallo schiavo gratitudine.

In *Lekarstvo ot devič'ej toski* [Medicina per la malinconia di una fanciulla] il coro svolge un ruolo importante, in quanto gli sono affidati l'apertura e il ritornello, in cui si lamenta che Sobeide è malata da quattro giorni. È chiamato il pascià, che appare al rintocco del gong suonato da un negretto e impreziosisce i suoi discorsi con parole francesi. Si prova in tutti i modi a rallegrare la principessa: prima si fa venire una danzatrice del ventre, poi le si promette un anello con brillante, infine si manda a chiamare l'onorabilissimo Abdallah che, dopo aver divorato un cane, guarisce tutti i mali. Diagnosticata una meningite, consiglia una serie di rimedi artigianali. Mentre tutti se ne vanno per preparare le medicine e Sobeide piange sui desideri non appagati, entra dalla finestra un ufficiale che constata che la fanciulla è ben fatta, bella e sola. La bacia, la guarisce e, come in una fiaba, si merita non solo la principessa, ma anche metà del regno.

L'intreccio di *U vchoda v kitajskij raj* [Alla porta del paradiso cinese] si svolge davanti alla porta del paradiso, custodita da Confucio con in mano una tazza di tè. Entrano di corsa dei cinesini che, in una analessi, narrano la storia del meritevole e stimato mandarino Čchi-Čchi-Čchin, che poco dopo si presenta di persona, decantando le sue virtù: di non aver bevuto, né toccato l'oro, né ceduto alle belle donne. Per essere credibile, tira fuori tutta una sfilza di certificati (il certificato di morte, il premio Leontionov per le virtù, il libro del *bon ton*, la tessera associativa della Società della Sobrietà di Canton, l'estratto del Comitato della Casa e, infine, il visto inglese per il paradiso cinese, un elenco che cela evidenti allusioni alla vita quotidiana degli emigrati nel “paradiso” occidentale). Confucio approva, dichiara che Čchi-Čchi-Čchin è santo, è quasi Buddha, ma pretende un'ultima formalità consistente in tre tentazioni, alle quali il cinese si sottopone di buona lena. Prima appare un americano che gli offre una montagna di soldi, poi viene uno studente che lo tenta con l'alcol, infine entra in scena una coppia che balla il *fox-trot* e la donna cerca di sedurlo. Čchi-Čchi-Čchin resiste e allora si spalancano le porte del paradiso facendo intravede-

re una enorme raffigurazione di Buddha. Il cinese con tutte le sue valigie cade prono, ma, quando si rialza e poggia un piede sulla soglia del paradiso, Buddha sentenza che non vi sono ammessi gli stupidi.

In pochi casi Agnivcev si permette una rapida incursione nei tempi moderni. Una pièce “mondana” è *Grum, “Mumm” i četyre mondenki* [Il groom, il “Mumm” e quattro modaiole]²², ambientata in un bar-*tabarin* di Montmartre con uno *snob*, quattro *modenki* “s pristavkoj: ‘amie’” [con il prefisso: “amie” (in francese nel testo)] e il *groom* Jimmy. Le ascendenze severjaniniane sono presenti nel ruolo che gioca una bottiglia di champagne e, soprattutto, nel neologismo *modenki*, creato dal poeta ego-futurista. Anche *Amerikanskaja ljubov'* [Amore americano], che apre il volume, e *Reklama – dvigatel' trgovli* [La pubblicità è il motore del commercio] con il sottotitolo “Amerikanskij roman” [Romanzo americano] sono una rappresentazione satirica del mondo americanizzato, dominato dal commercio, dalle marche di prestigio e dalla pubblicità, mondo in cui agiscono come fantocci gli eredi di imperi commerciali, in un caso Miss Ketty Brown e Mister Thomas Atkinson, nell'altro Miss Alisa Bolivar e Mister William Forestgol'. Il diniego della Miss di unire i destini personali e le imprese commerciali fa infuriare il Mister che tira fuori una pistola e, nel primo caso, colpisce due mosche che si stanno baciando, nel secondo la stessa Miss, che con un “Gud-baj” [*goodbye*] si invola nelle dimore ultrastellari. La storia tragicomica acquista tratti surreali per i numerosi inserimenti, nel secondo caso affidati all'agente di commercio, di slogan pubblicitari, che in un crescendo decantano i pregi dei prodotti, corredati di indirizzi e numeri di telefono. Il carattere quasi dadaista di *Amerikanskaja ljubov'* è ulteriormente accentuato nella messa in scena, nel febbraio del 1922, nel cabaret Sinjaja ptica con il titolo *Time is money* e una riconciliazione finale: mentre le donne portano abiti alla moda, i personaggi maschili sono stretti in cartoni con la scritta disarticolata MACARONI e si muovono come

manichini.

Il Seicento e il Settecento francesi sono presenti solo in *Žmurki* [Mosca cieca], in cui agiscono diverse dame di corte e il “Roi Louis! Roi Soleil!” (scritto in caratteri latini), che giocano a mosca cieca nel parco di Saint-Cloud. All'allusione di una dama che non si deve scoprire gli occhi, il re risponde che è abituato a camminare con gli occhi bendati, ruolo destinatogli da secoli.

Molto numerose sono le pièce dedicate agli usi e costumi della Russia del passato, ambientate a Pietroburgo, ma anche nell'antica Rus'. Sono pervase di malinconia e nostalgia e concentrate alla fine del volumetto.

Nelle indicazioni di regia che aprono *Deduška i vnučka* [Il nonnetto e la nipotina] si parla di una stanza in una vecchia tenuta di campagna. I personaggi sono Gapka e il nonno. Arriva carica di bagagli la nipote Naden'ka di Rjazan' e, tra baci e abbracci, le repliche del nonno sono ridotte al pianto di commozione “Ugu. Ugu. Ugu”. Il racconto di Naden'ka in forma di *couplet* sul convitto in cui ha ricevuto la sua istruzione “v Peterburgskom stoličnom bontone” [nel *bon ton* della capitale Pietroburgo] è infarcito di parole francesi. Le note ironiche traspaiono dalla descrizione dei professori, quello di storia che aveva 1200 anni, e quello di “buone maniere” che si chiamava Monsieur Camembert. Alla domanda del nonno di cosa abbia imparato in otto anni di studio, la nipote risponde che sa ballare il valzer. La pièce sfocia in un valzer di Lanner, evocato in quattro quartine, costituite quasi esclusivamente dalla parola *val's* [valzer]. Il nonno, scimiottando le lodi del valzer, contrappone a questo il ballo russo della *prisjadka*, che nessuno spagnolo saprebbe danzare. Così la pièce può concludersi con il canto di Tutti: “Chot' ves' mir obšar', no vse-ž, / Lučše ‘Russkoj’ ne najdeš” [Anche se rovistati in tutto il mondo / non troverai di meglio della Russia].

In *Kuzen', kuzina i luna* [Il cugino, la cugina e la luna] la cugina intona le lodi alla vecchia casa che, dormendo, rammenta nei suoi sogni i festini e le nozze degli avi. Anche alla cugina la tenuta natale

²² “Mumm” è qui riferito alla famosa marca di champagne francese.

ricorda gli sfarzosi tempi antichi. Intanto il cugino sente i suoni di un valzer lontano, mentre un satiro, prevedendo l'intrigo amoroso, commenta che nell'Ellade tutto era più semplice. Chiama in soccorso Eros, il quale si presenta con "Bon žur, bon žur! že sjui l'amur" [*Bon jour, bon jour! Je suis l'amour*]. I tre versi affidati a Tutti prima dell'*happy ending* constatano che nel canto d'amore il basso del Satiro si intreccia con la galante voce bianca di Eros.

In *Smotriny nevest* [La presentazione delle fidanzate] un piccolo mercante, che entra con un saluto francese, chiede una fidanzata qualunque (anche mezza cieca, sciancata). La mediatrice gli descrive i pregi di una sfilza di possibili spose che poi si presentano. Il mercante vorrebbe immediatamente convolare a nozze con una di esse, ma la mediatrice lo ferma finché non riesce a farsi sposare lei. Recita di non essere né vergine, né vedova, ma semplicemente "l'afam" [*la femme*], esperta in tutte le arti culinarie, e promette a chi la prenderà in sposa che sarà sazio e ubriaco tre volte al giorno.

In *D'jaček i prosvirnja* [Il sagrestano e la cuoca del pane eucaristico] agisce un Amore/Cupido russificato in *valenki* e pellicciotto, dal quale spuntano le alucce. Si presenta con: "Ich bin russišer Amur" [Sono l'Amore russo] e sostiene che, per accendere il calore amoroso nella fredda Russia, deve predisporre la "Te mašine²³ – samovar". Intanto il sagrestano riflette sulle vanità terrestri, sul salterio e sulla *prosvirnja*, che gli sembra Satana in veste femminile. Per rendere l'atmosfera dell'antica Rus', la pièce usa parole slavo ecclesiastiche e paragoni tratti dalla Bibbia (il sacrestano sostiene di immergersi nel cuore della *prosvirnja* come Jona nel ventre della balena). Quando la pièce sta per concludersi, si apprende da una annotazione di regia che Amore ha accompagnato tutta l'azione con la mimica e i gesti. Nel finale si esibisce poi in una *prisjadka* e canta una canzone popolare.

La già citata pièce *V staroj Moskve*, che faceva parte del repertorio sia di Van'ka-Vstan'ka che di Maski e conclude la raccolta delle *P'esy*, ha co-

me attori il mercante, la mercantessa, la figlia e una mezzana. Apre con un inno a Mosca, "zolutaja golova" [testa dorata] e "belokamennaja" [di pietra bianca], e alle *pirogi* di 118 tipi: "I tot ne russkij, kto ni razu / Ne el moskovskich pirogov" [Non è russo chi non almeno una volta / ha magiato *pirogi* russi]. Segue l'intervento della mercantessa con un lungo elenco delle *pirogi* e dei vari ripieni. In seguito, ma con un sottinteso parallelismo semantico, la mezzana comincia a decantare in termini iperboliche i pregi e le caratteristiche dei pretendenti che ha a disposizione ("Rostom vyše gory Altaja" [Più alto della montagna dell'Altaj]; "Ščeki, što tvoi arbuziki" [Guance come i tuoi cocomeretti]; "Volosy cveta kryla voron'jago. . . / I zavsegda lampadnym maslom smočeny" [Capelli color di un'ala di corvo. . . / e sempre bagnati di olio di lampada]). Entra un pretendente che tra i suoi pregi elenca quello di essere sobrio. Lo invitano a bere e con vari modi di dire lo incitano a buttare giù quattro bicchieri prima di affrontare la proposta di matrimonio e la contrattazione sulla dote. Dopo un lungo duetto dei due fidanzati, la pièce termina con la strofa cantata da Tutti:

Въ скитаньяхъ нашихъ по чужбинѣ
У насъ въ душѣ всегда жива
Въ Парижѣ, въ Лондонѣ, въ Берлинѣ
Золотоглавая Москва.
Мы вамъ кусочекъ показали
Родной Московской старины
И намъ за это, на финаль, –
Вотъ такъ похлопать вы должны²⁴.

Tra le pièce non mancano nemmeno quelle con reminiscenze letterarie e culturali in genere, che privilegiano l'epoca di Puškin e l'età d'argento con Alesandr Blok.

Ci sono le arlecchinate, mutate da *Balagančik* di Blok, come *Večnaja istorija* [Una storia eterna], nella quale agiscono Pierrot e Arlecchino. Prima

²⁴ "Nelle nostre peregrinazioni per terre straniere / la nostra anima conserva sempre viva, / a Parigi, a Londra, a Berlino, / la Mosca dalle cupole d'oro. // Vi abbiamo mostrato un pezzetto / dei tempi andati della cara Mosca / e per questo, nel finale, / ci dovete applaudire!, N.Ja. Agnivev, *P'esy*, op. cit., p. 93.

²³ Teemaschine = macchina da tè.

di salire sul palcoscenico, essi cantano una canzone in stile galante alle *Prekrasnye damy* [Bellissime dame] e affermano che tutto nella vita – l'amore, il pugnale, i tradimenti – sono sciocchezze, concludendo il canto con una sonora risata, resa onomatopeicamente con “Cha-cha-cha-cha-cha”. Quando poi Pierrot trova Arlecchino negli abbracci di Colombina, si ferisce con il pugnale e il coro finale commenta che il sangue è semplice *kljukva* [bacca di ossicocco, reso, nella traduzione italiana, spesso con “mirtillo”], al che Arlecchino e Colombina intonano il ritornello sulla vita che è tutta sciocchezze.

In *Na “Poceluevom mostu”* [Sul “ponte dei baci”] l'azione, secondo le indicazioni di regia, si svolge in tempi andati, di notte, sul ponte dei baci, sul quale si trova una dama, accanto alla quale si ferma uno dei passanti, che le chiede cosa fa “odna sredi polnočnych zvezd” [sola tra le stelle di mezzanotte]. Qui sono evidenti le analogie dell'ambientazione e della situazione con la seconda visione della *Neznakomka* [La Sconosciuta] di Blok.

Vnuček i deduška [Il nipotino e il nonnetto] sembra un rifacimento farsesco dell'*Evgenij Onegin* nella versione operistica di Čajkovskij, come emerge fin dalle indicazioni di regia che parlano di una coppia vestita alla moda che danza un “utirovannyj” [esagerato] *fox-trot* sul proscenio a sipario chiuso. Quando il sipario si alza, appare una sala bianca con colonne di un'epoca che – secondo le indicazioni di regia – può essere degli anni '20, '40 o '60. Al clavicembalo, di lato sulla scena, è seduto Lenskij, che intona il vecchio valzer sui tempi andati, galanti e leziosi, ripreso dalla poesia *Belyj val's* di *Moi pesenki* e ora realizzato in scena da una coppia spettrale.

Altre pièce ricorrono a fiabe popolari, come *Carevna-Nesmejanna* [La principessa triste], senza per questo rinunciare alle parole straniere, come “revolusion” [*révolution*] o “pardon”, che hanno un effetto straniante in una storia tratta dal folklore russo.

In alcune pièce, come già in *Moi pesenki*, si incontrano figure di porcellana (*Farforovaja ljubov'*)

o giocattoli artigianali che si animano: così in *Alenuška, pastušok i burenuška* [Alenuška, il pastorello e la mucchetta], un componimento che, grazie alle rime giocate su forme al diminutivo e le parole senza senso Aj-du-du-du, ripetute dopo ognuno dei brevi distici, mantiene una intonazione infantile. Il finale è a sorpresa perché i ruoli si invertono ed è la mucca che, dopo essersi accorta che il pastorello le preferisce Alenuška, se ne va offesa.

Altre pièce vivono invece del contrasto tra persone reali, che si muovono come automi, e figure inanimate personificate, come le effigi che, in *Kitajskij čaj* [Il tè cinese], scendono da un manifesto pubblicitario, un procedimento già usato da Majakovskij che Agnivcev crede però di dover giustificare ricorrendo al sogno di un mercante e della mercantessa, assopitisi mentre bevono il tè.

Come in *Moi pesenki*, anche in *P'esy* Agnivcev inserisce storie grottesche di animali e negri. In *Molli* un ippopotamo langue per una delle dame nere del posto, la negretta Molly, che è “černee samych lučšich vseh černil” [più nera di tutti i migliori inchiostri] e “serdca glotaet, slovno krokodil” [inghiotte i cuori come un coccodrillo]. All'ombra dei mirti, ella flirta con tutto il Sahara, per legare il suo destino infine a quello di un unicorno, al quale presto spunta un secondo corno.

La lingua di molte pièce sfocia spesso nel nonsense per l'alternanza di ritornelli, di repliche, di parole, soprattutto straniere in una approssimativa trascrizione fonetica, disseminati nei versi. In alcuni casi parole o brandelli di parole sono staccate da manifesti pubblicitari o imitano slogan commerciali, alternati a indirizzi e numeri telefonici che, ridotti a vuoti involucri fonici, si reiterano fino a trasformare il testo in un componimento quasi dadaista (*Amerikanskaja ljubov'*; *Reklama – dvižatel' trgovli* con il sottotitolo “Amerikanskij roman”).

Agnivcev gioca anche con l'effetto dell'eco di mezze parole, come in *Grustnaja polka s veselym koncom* e in *U vchoda v kitajskij raj*, mentre in *Serenada s lunoj i moral'ju* introduce tre cavalieri balbuzienti.

Come in *Moi pesenki*, l'autore utilizza anche gli

equilibrismi legati ai doppi sensi o al ribaltamento inaspettato della situazione, derivante dalla realizzazione di metafore, come quando in *Van'ka ključnik* [Van'ka il dispensiere] il principe, preparandosi per una battuta di caccia ai cervi e raccomandando alla moglie di aspettarlo, pensa di portarle in dono le corna conquistate durante la caccia.

Un concentrato di questi accorgimenti linguistici è *Kurfürstendamskie častuški* [Filastrocche del Kurfürstendamm]. Il Kurfürstendamm, uno dei più importanti viali di Berlino, attraversa i quartieri di Charlottenburg, Grunewald, Halensee e Wilmersdorf, di cui il primo – che si era guadagnato il nome di Charlottengrad – e l'ultimo erano i quartieri in cui si concentravano gli esuli russi. Su questa strada si trovava anche il cabaret Van'ka-Vstan'ka diretto da Agnivev. Nel componimento compaiono brandelli di parole tedesche, spesso storpiate, che designano *realia* del luogo e dell'epoca, ma giocano un ruolo importante anche nella vita degli esuli:

1.

Тутъ и тамъ и тамъ и тутъ
Жребій нашъ печаленъ:
За-границей все зеръ гуть²⁵,
Только: «Бите цаленъ»²⁶.

2.

Я въ два счета: ейнь-цвей-дрей²⁷ –
Подсорную даму
И пойду цузамень²⁸ съ ней
По Курфюрстендаму.

3.

Мой миленокъ акуратъ²⁹
Баба въ сарафанъ:
Он читаетъ «Тгеблатъ»³⁰,
Я-же «Роте Фане»³¹.

²⁵ Sehr gut = molto buono; molto bene.

²⁶ Bitte zahlen = prego, pagare.

²⁷ Eins, zwei, drei = uno, due, tre.

²⁸ Zusammen = insieme.

²⁹ Akkurat = accurato, preciso, ordinato.

³⁰ Si intende il Berliner Tageblatt, quotidiano di orientamento democratico; uno dei più rinomati giornali della Germania.

³¹ Si intende Die rote Fahne, prima organo della Lega spartachista, poi del Partito comunista tedesco.

4.

Какъ у милки цвай³² манто,
У меня-жь хоть плюньте.
Бздить милка на авто,
Я-жь на Унтергрунтъ³³.

5.

Ты съ амурами не лъзь,
Къ нимъ я не охотень,
Потому что это здѣсь –
Полицай ферботень³⁴.

6.

Ты меня не задирай
И не тычь пальцами.
Это что за швайнерай³⁵,
Съ айне шейне даме³⁶?

7.

У меня тутъ на лицо
Есть одинъ геръ Урлихъ³⁷.
Съ нимъ гуляемъ мы въ Амъ Цо³⁸
Вообще, натюрлихъ³⁹.

8.

На кроваточкъ – матраць,
На матраць – Вася.
Приходи на Прагерплаць⁴⁰
Эке Фридрихштрассе⁴¹.

9.

Здѣсь живу въ квартирѣ я
Лучше многихъ дамъ-то,
Потому что у меня
Фройндъ⁴² изъ Вонунгъ Замта⁴³.

³² Zwei = due.

³³ Per Untergrund, letteralmente sottosuolo, si intende la metropolitana.

³⁴ Polizei, verboten = polizia, vietato.

³⁵ Schweinerei = porcheria.

³⁶ Eine schöne Dame = una bella signora.

³⁷ Si tratta di una storpiatura di Herr Ulrich = il signor Ulrich, dovuta a esigenze di rima.

³⁸ Am Zoo = presso lo Zoo; lo Zoo era uno dei punti di ritrovo dei russi a Berlino e metafora della loro vita, insieme esotica e chiusa rispetto all'ambiente circostante (si veda V. Šklovskij, *Zoo ili pis'ma ne o ljubvi*, pubblicato per la prima volta a Berlino nel 1923).

³⁹ Natürlich = naturalmente.

⁴⁰ Il Pragerplatz si trova a Wilmersdorf.

⁴¹ Ecke Friedrichstrasse = angolo Friedrichstrasse; la Friedrichstrasse, nei quartieri Mitte e Kreuzberg, è un nodo ferroviario e della metropolitana.

⁴² Freund = amico.

⁴³ Wohnungsamt = ufficio assegnazione alloggi. "1. Qua e là e là e qua / la nostra sorte è triste. / All'estero è tutto sehr gut, / solo: 'Bitte zahlen'. // 2. Faccio due conti: eins-zwei-drei / con una dama di seconda mano / andrò zusammen con lei / lungo il Kurfürstendamm. // 3. Il mio moroso è akkurat / la donna in saraфан: / egli legge il 'Tageblatt' / e io la 'Rote Fahne'. // 4. Siccome la morosa ha zwei manteau, / per me potete anche sputarci

C. *Blistatel'nyj Sankt-Peterburg: Stichi, Berlin, Izdatel'stvo Ladyžnikova, 1923*

Questa raccolta di 38 componimenti in versi è la versione ampliata di *Sankt-Peterburg*, pubblicato a Tiflis nel 1921, e reca ancora una volta la dedica “Aleksandre Fedorovne Peregonec Peterburgskoj Psiše etich stichotvorenij” [Ad Aleksandra Fedorovna Peregonec, la Psiche pietroburghese di questi versi]. Si iscrive a pieno titolo nei tanti contributi “minori” al mito di Pietroburgo, riflesso qui in un’ottica particolare, quella dell’esule che riattiva ricordi di tempi e luoghi ormai lontani.

La chiave di lettura è impostata dal componimento che apre la raccolta in cui l’io lirico, parlando in prima persona, fin dall’*incipit* tematizza l’esilio “senza fine” e parla della condizione dell’emigrato, che ha visto tutte le meraviglie del mondo, ma sul disco del sole scrive “Pietroburgo”. Il componimento termina con il toponimo, messo per ulteriore enfasi tra virgolette:

Въ моемъ изгнаньи безконечномъ
Я видѣлъ все, чѣмъ Мiръ дивить:
Отъ башни Эйфеля — до вѣчныхъ
Легендо-звонныхъ пирамид!..

И, вотъ, “на ты” я съ цѣлымъ Мiромъ!..
И, оглядѣвши все вокругъ,
Пишу расплавленнымъ Ампиромъ
На дискъ солнца: “Петербургъ”⁴⁴.

Lo stesso tema si ritrova in *Granitnyj barin* [Il gran signore di granito], in cui tutte le città del

mondo — Parigi, New-York, Berlino e Londra — all’occhio dell’io lirico appaiono uguali, con indosso lo stesso *kotelek* [bombetta] (che si rima con “Rok” [fato]). Svetta su tutte solo Pietroburgo, il “signore di granito”, che in *Granitnyj prizrak* [Lo spettro di granito] si trasforma in “spettro di granito”. In quest’ultimo componimento l’io lirico, dopo aver evocato gli orizzonti delle prospettive di Pietroburgo, afferma di preferire la pioggia pietroburghese al sole di Granada, di non voler dare nemmeno una betulla per tutta New-York o Parigi, “[...] raz on ne russkij?!” [dal momento che non è russa], e di veder fiorire su ogni paracarro della sua città uva da champagne.

La maggioranza delle poesie, che oscillano tra cadenze solenni mutuate da Puškin, in particolare dal Prologo del *Cavaliere di bronzo*, e cedimenti a una mondanità triviale alla Severjanin, sono un inno alla Pietroburgo dei tempi andati, glorificata nell’ottica dell’emigrato, che vive la contraddizione tra le città dell’occidente, forse più interessanti, e Pietroburgo, che con i suoi fasti, ma anche gli angoli bui, rimane la città più cara al suo cuore. In molti componimenti si passano in rassegna canali, strade, piazze, teatri, palazzi, monumenti, ma anche ristoranti e bettole, e si rievocano le celebrità di un passato prossimo o lontano (sovrani, scrittori con i personaggi delle loro opere, attori, attrici, cantanti). L’epoca che ricorre con frequenza è quella di Elisabetta, epoca allegra, ma anche feroce (si veda, per esempio, *Elisavet* come appare nel titolo o *Elizavet* come è scritto nell’indice).

La nota di fondo dei componimenti è la nostalgia, che talora è rischiarata dalle tonalità frivole di qualche poesia “leggera”, per ambientazione e personaggi vicina alla *poésie fugitive*, talaltra è squarciata per un momento da una punta ironica o da un finale inatteso, procedimenti frequenti nelle opere di Agnivcev. Negli ultimi componimenti della raccolta prende il sopravvento lo sconsolato rimpianto per una realtà perduta per l’esule o addirittura inghiottita per sempre dalla storia.

Alla città imperiale rendono omaggio numerose poesie, a iniziare da *Vdali ot tebja, Peterburg!*

sopra. / La morosa va in auto, / io invece con l’Untergrund. // 5. Non seccarmi con gli amorini, / di loro non sono contento, / perché qui ciò è: / Polizei verboten. // 6. Non provocarmi / e non puntarmi il dito. / Ma che Schweinerei è questa / con einer schönen Dame? // 7. Davanti al mio viso / c’è un Herr Ulrich. / Andiamo a passeggio insieme am Zoo / sempre, natürlich. // 8. Sul lettuccio c’è un materasso, / sul materasso Vasja. / Vieni al Pragerplatz, Ecke Friedrichstrasse. // 9. Qui vivo in un appartamento / meglio di molte dame, / perché io ho / un Freund al Wohnungsamt”. La pièce citata si trova in N.Ja. Agnivcev, *Pesy*, op. cit., pp. 54-55.

⁴⁴ “Nel mio esilio senza fine / ho visto tutto ciò di cui si stupisce il mondo: / dalla torre Eiffel alle eterne / piramidi leggendariamente sonore!... // Ed ecco, do del tu al Mondo intero!... / E, guardandomi intorno, / scrivo con inchiostro Empire diluito / sul disco del sole: ‘Pietroburgo’”, Idem, *Blistatel'nyj Sankt-Peterburg*, Berlin 1923 (reprint Moskva 1989), p. 7.

[Lontano da te, Pietroburgo!], un componimento relativamente lungo per le consuetudini di Agnivev, che apre la raccolta dopo la poesia introduttiva. Anche qui l'io lirico, nelle sue peregrinazioni per il mondo, è trafitto dallo "stal'noe slovo 'Peterburg'" [la parola di acciaio "Pietroburgo"], evidenziato di nuovo tra virgolette. Poi l'io lirico passa in rassegna i celebri nomi del passato (Puškin, Dostoevskij), i luoghi cari (la Neva, la Mil'onnaja, il Nevskij, il teatro Aleksandrinskij, il colonnato della cattedrale di Kazan', le cariatidi dell'Ermitage, il Monumento a Pietro I e il Giardino d'estate) e rammenta la luce delle notti bianche. Dopo la quarta strofa su un totale di tredici il componimento prende una piega tipica per Agnivev, passando repentinamente dalla sfera alta a quella bassa con lodi ad alcuni ristoranti (Imperial, Donon) e alle loro specialità culinarie. Non mancano nemmeno accenni a zingare e prostitute.

Il tema del Nevskij prospekt, delle notti bianche e di una dama di Pietroburgo, tutti elementi introdotti con la domanda retorica: "Skažite mne, čto možet byt / Prekrasnej 'Nevskoj perspektivy' (majskoj be- loj noči; damy Peterburgskoj)" [Ditemi, cosa può essere / più bello del Nevskij prospekt (di una notte bianca di maggio; di una dama di Pietroburgo)] è presente anche nei *Sankt-Peterburgskie triolety* [Triolet piomburghesi].

In *Dama v karete* [Una dama nella carrozza] riecheggia, ribaltato, il motto čechoviano, nel momento in cui l'io lirico, fin dall'*incipit*, esclama: "V Pariž! V Pariž!" [A Parigi! A Parigi!], passando poi in rassegna i luoghi (Rue de la Paix, la Grande [sic] Opéra, i boulevard, il Louvre, Montmartre, i viali del Giardino del Lussemburgo), le celebrità letterarie (Balzac, Baudelaire, Dumas, Béranger, Verlaine, Maupassant) e politiche ("Pariž štandartov Bonaparta" [la Parigi degli standard di Bonaparte], "vsech Ljudvikov Pariž" [la Parigi di tutti i Luigi]), ma ricorda anche il carnevale, i ristoranti, le cocottes, l'assenzio. Due strofe sono dedicate ai bauli pieni dei beni di famiglia — oro, pietre preziose, pellicce pregiate — che l'emigrato ha nel suo bagaglio, solo per far constatare all'io lirico di aver più caro

di tutte queste ricchezze un amuleto con un pugno di terra natia. Aggirandosi per i viali del Giardino del Lussemburgo e le sale rumorose dei ristoranti, l'io lirico vede sempre sorgere davanti a sé "tumannj prizrak Peterburga" [lo spettro nebbioso di Pietroburgo], immagine che ritorna in *N.I. Chodotovu* [A N.I. Chodotov] con i versi: "Ves' staryj Peterburg / Vstaet, kak prizrak, predno mnoju" [Tutta la vecchia Pietroburgo / sorge come uno spettro davanti a me].

A volte bastano oggetti "minori" per evocare amari rimpianti: in *Buket ot "Ejlersa"* [Un bouquet di Eilers] la nostalgia è evocata da un fiore essiccato rimasto da un mazzo di fiori del rinomato negozio di Eilers, mentre in *Korobka spiček* [Una scatola di fiammiferi] è sufficiente una scatola di fiammiferi e "Iz malen'koj korobki spiček / Vstal ves' gigantskij Peterburg" [Da una piccola scatola di fiammiferi / è sorta tutta la gigantesca Pietroburgo].

Oltre alle strade e piazze, a edifici e monumenti, molte poesie rievocano personalità storiche, sovrani o poeti, questi ultimi spesso in compagnia dei personaggi delle loro opere: *Petr 1-yj* [Pietro I] e *Pavel 1-yj* [Paolo I] sono dedicate ai due zar del titolo, in *Sankt-Peterburg* il malinconico *poručik* [tenente] Lermontov compare tra la folla del Giardino d'estate e si intravede Puškin appoggiato a un parapetto sopra la Neva, mentre nella notte bianca si odono il pianto di Liza della *Donna di picche* e lo scalpito del cavaliere di bronzo.

Altri componimenti si soffermano sulla vita notturna, i teatri, i ristoranti. In *V 5 časov utra* [Alle 5 del mattino] dalle sfumature severjaniniane si descrive la noia (*skuka*) che assale un ussaro nelle ore notturne, mentre si trascina per ristoranti, dove gli ananas e i *décolleté* sono sempre uguali, si infila a teatro senza provare emozioni e cerca infine sollievo al Club anglais, dove lo attendono bridge e angoscia (*toska*). Infine, dopo aver constatato di vivere nel secolo peggiore perché i ristoranti sono aperti solo fino alle tre di notte, l'ussaro lancia una maledizione a Pietroburgo e ordina all'autista di portarlo sulle isole, cioè nei quartieri popolari. Altro com-

ponimento dedicato alla dissoluta ed errabonda vita notturna di un ussaro della guardia è *Na rassvete* [All'alba]. Un vero e proprio inno ai quattro ristoranti più rinomati di Pietroburgo – Cubat, Contant, Medved' e Donon – è *Četyre* [I quattro], un componimento che termina con i versi: “Net Peterburga bez ‘Kjuba!’ / Net Peterburga bez ‘Donona!’...” [Non esiste Pietroburgo senza “Cubat!” / Non esiste Pietroburgo senza “Donon!”], mentre *Triptich* [Trittico] intona un inno al “trittico” dei cibi russi (*kulebjaka, pirožok, buterbrot* [sic!]).

Numerosi sono i componimenti dedicati ad attori, attrici, ballerine e cantanti. La Komissarževskaja è evocata come “ultima fiaba” di Pietroburgo in *U Aleksandrinskogo teatra* [Nei pressi del Teatro Aleksandrinskij]. Reminiscenze teatrali sono il filo conduttore anche di *Princessa Mol'* [La principessa Tarma], dove si alternano i grandi nomi del passato (Karatygin, Maria Taglioni, Marie Grizier Montbazon, Angelo Masini e le “colonne” dell'Aleksandrinskij Varlamov, Chodotov e Davydov), la cui ombra è ora offuscata dalla luce della Komissarževskaja, della Pavlova, dei cantanti Vjal'ceva e Severskij, che interpretano *La bella Elena* di Jacques Offenbach, dell'attore Fedor Kurichin, di Leonid Sobinov, che canta il ruolo di Lenskij.

Nella prima parte della raccolta vi sono anche alcune storie “leggere”, frivole, piccanti, che si svolgono spesso sotto l'egida di un compiacente Eros personificato con la maiuscola (*Slučaj na Litejnom prospekte* [Un avvenimento sul Litejnyj prospekt]; *Na “Strelke”* [Sulla “Strelka”]; *Dama na svidan'i* [Una dama all'appuntamento]; *Graf Kaliostro* [Il conte Cagliostro]; *Knjaz' Pavel* [Il principe Paolo]; *Na “Peterburgskoj storone”* [Nella “Peterburgskaja storona”]; *Ekaterinskij kanal* [Il canale Ekaterinskij]). *Na “Strelke”* evoca il *beau monde*, descritto per mezzo di sineddochi, che al tramonto si riversa sulla Strelka con carrozze, limousine, stemmi, portafogli, ninnoli, brillanti, perle, rubini, cascate di profumi, pietre, *toilettes*, cilindri e occhialini. In *Dama na svidan'i* Eros, all'uscita del Gostinyj dvor, presenta a una dama uno

sconosciuto in cilindro e pelerina, che, dopo averle consegnato il suo biglietto da visita, scompare. Dal biglietto si apprende il nome dello sconosciuto: Nikolaj Vasil'evič Gogol', di cui nessuno sembra aver sentito parlare. In *Graf Kaliostro* come in *Na “Peterburgskoj storone”* si accenna a un adulterio, mentre in *Knjaz' Pavel* si tratteggia un clandestino incontro amoroso in carrozza. In *Ekaterinskij kanal* Eros propizia perfino le vampate d'amore dell'Ekaterinskij kanal per la Mojka, che preferisce congiugersi con il Krjukov kanal.

In *V. O. 17 L.*, che rievoca un indirizzo menzionato anche in *Vdali ot tebjja, Peterburg!* e significa Vasil'evskij Ostrov, Linija 17 (laddove il 17 figura forse non a caso come numero infausto, che gioca un ruolo anche in *La donna di picche*), si delinea con toni ironici la storia di una donna dai facili costumi fino all'intervento risoluto del marito.

La poesia *Golubaja dama* [La dama azzurra], il cui titolo potrebbe essere mutuato dal dipinto di Konstantin Somov *Dama v golubom* [La dama vestita di azzurro], ci presenta una Signora sconosciuta tutta azzurra, a cominciare dalla crinolina, che avvicina un signore nel quale le pare di riconoscere il principe Potemkin. Quando questi si presenta come “Ja vsego tol'ko staryj Deržavin” [“Sono solo il vecchio Deržavin”] e, ringiovanito, compone un'ode, la dama azzurra non ne rimane impressionata e se ne va.

Ancora più amaro è *Dama iz Ermitaža* [La dama dell'Ermitaž], in cui è data voce a una esaltata eroina lirica che descrive un ballo a corte, durante il quale ha danzato persino con l'imperatore. Alla domanda di un corteggiatore sul marito risponde imbarazzata che il suo cognome non rientra tra quelli che brillano e, per replicare a uno sguardo interrogativo, aggiunge: “Aleksandr Sergeevič Puškin / Kamer-junker i poet'...” [“Aleksandr Sergeevič Puškin / valletto di camera e poeta...”].

In diversi componimenti risuonano note più cupe relative al destino di Pietroburgo. *Strannyj gorod* [Una strana città] riprende la visione apocalittica del mito di Pietroburgo con la leggenda della città creata dalla Parola, la città più “spettrale e strana”

di tutte le città russe, osannata da Puškin in versi e da Rastrelli nel granito. Si conclude con le righe “Ty vsech prekrasnej – nesravnimyj / Blistatel’nyj Peterburg” [Sei più bella di tutte, impareggiabile, / splendente Pietroburgo], che riechieggia il titolo. E in *Užel’ nastupit etot čas?* [Verrà mai quell’ora?] l’io lirico si interroga se mai verrà l’ora e l’anno in cui il granito si dissolverà in polvere e il firmamento sarà schizzato di sangue.

In *Beloj Noč’ju* [In una Notte bianca] l’io lirico, dopo essersi messo all’occhiello un mughetto bianco, segue una “fiaba bianca” nella “bianca nebbia trasparente”. Nella settima strofa, che apre la seconda metà della poesia, “belaja noč” [notte bianca] si trasforma in “belaja, mertvaja strannaja noč” [notte bianca, morta, strana]. Al rintocco dell’orologio della Fortezza di Pietro i morti si levano dalle tombe per una danza macabra, in cui si incontrano lo spettro di una Dama Bianca e di un ufficiale morto che si rivelano essere Liza e German.

La fine di Pietroburgo, ridotta in miseria, è evocata nel penultimo componimento, *Kogda golo-daet granit...* [Quando il granito patisce la fame], in cui è tratteggiato un quadro di rovina, riassunto nei versi: “Pošel na Nevskij – prodavat’sja / Ves’ blesk pradedovskich vremen!...” [È andato sul Nevskij prospett per vendersi / tutto lo splendore

dei tempi aviti]. Personificati in una visione angosciosa, i vecchi palazzi sospirano, le facciate si sono ingobbite e le moli di sette piani, stringendo i denti, stendono la mano, chiedendo l’elemosina per il ponte Troickij e il Palazzo d’inverno.

L’ultimo componimento, fin dal titolo *Vy pomnite bylye dni...* [Ricordate i giorni andati], è improntato alla nostalgia per un passato che non tornerà più e all’interrogativo se qualcuno, guardando il “gigante bicentenario”, poteva sapere che l’orologio della Fortezza di Pietro e Paolo ne avrebbe suonato l’ultima ora. A chi, esule, si è lasciato alle spalle con il passato anche la sua città amata non rimane che il ricordo della giovinezza, di luoghi, di giornali e riviste, di eventi mondani. La penultima strofa si chiude con “Vy pomnite! Nikto togda / Vas ne koril tem, čto vy ‘russkij’” [Ricordate! Allora nessuno / vi ha rinfacciato di essere russo], e l’ultima conclude sconsolata “Čego vernut’, uvy, nel’zja / I pozabyt’ čto nevožmožno!...” [Quel che restituire, ahimè, non si può / e ciò che dimenticare è impossibile].

Come nelle altre sue opere non solo “berlinesi”, Agnivev opera anche in questo volumetto con ritornelli, parole straniere, finali a sorpresa, benché il tono generale sia più solenne che nelle *pesenki* e meno ironico che nelle *P’esy*.