

La poetica del simbolismo russo. Tre saggi teorici

Zara Minc

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 273-283 ◇

I. QUALCHE COMMENTO AGGIUNTIVO AL PROBLEMA: 'IL SIMBOLO NELLA CULTURA'

TENENDO conto del concetto di simbolo proposto nell'articolo precedente¹, vorrei richiamare l'attenzione su alcune caratteristiche del funzionamento dei simboli e dei sistemi dei simboli nelle culture più recenti (sulla base della letteratura russa della fine del XIX – inizio XX secolo). Poiché nell'articolo precedente le funzioni del simbolo nella cultura del XVIII secolo erano state associate alla teoria generale del simbolo, sembra necessario fare ora alcune precisazioni. La storia del simbolo può essere pensata come lo sviluppo delle qualità principali che lo caratterizzano. È quindi impossibile comprendere la natura del simbolo e del 'simbolico' nella cultura senza tenere conto dei loro destini nei secoli XIX-XX. Proprio in relazione a questo periodo storico, le qualità essenziali del simbolo si rivelano non meno vivide che nelle culture arcaiche, il cui studio ha fornito finora i dati più interessanti sulla natura, la struttura e la funzione del simbolo.

Parlando delle culture più recenti, va sottolineato che il simbolo e il simbolico sono sempre solo una parte del linguaggio dell'epoca. Il loro funzionamento è possibile esclusivamente all'interno dell'opposizione 'simbolico – non simbolico'. Inoltre le parti di questa opposizione o sono ulteriormente suddivise (all'interno di una data cultura), o si accorpano, andando a costituire una varietà di forme ibride. L'orientamento al 'simbolico' e al 'non sim-

bolico' può diventare la base (o una delle basi) per il confronto delle sottoculture presenti in una data cultura, e rivelarsi anche una componente importante del meccanismo di evoluzione culturale (secondo Ju. Tynjanov). Oltre a questo, nei suddetti casi è necessario distinguere l'orientamento interno della cultura in 'simbolico' / 'non simbolico' dalle sue strutture che vengono osservate dall'esterno. Nell'aspetto che ci interessa, è particolarmente evidente la differenza tra la tendenza al pansimbolismo, alla creazione simbolista o alla 'distruzione' simbolista – tendenza che si manifesta in modo marcato e aggressivo all'interno di una cultura – e il complesso (relativamente stabile) di componenti culturali simboliche, che in sostanza non si esauriscono mai. Naturalmente, le tendenze interne delle culture e i loro segni osservati dall'esterno sono strettamente collegati: le prime condizionano in gran parte la crescita o la riduzione del 'symbolarium' di una data cultura, la complicazione o la semplificazione della semantica e della funzione del simbolo. Tuttavia, le tendenze alla simbolizzazione e alla desimbolizzazione non sono simmetriche. La simbolizzazione è 'davvero' in grado di creare nuovi simboli e sistemi di simboli, la desimbolizzazione (nell'ambito dell'esistenza della cultura umana) non può distruggerli. I simboli e i loro vari significati banditi da una 'data' cultura di norma passano, nella prospettiva della storia successiva, dalla categoria delle componenti attuali della cultura alla categoria delle componenti potenziali. A quanto sembra, il 'simbolico' appartiene al novero degli universali culturali.

È fondamentale rilevare anche un altro aspetto. Nelle culture più recenti qualunque testo (o almeno, qualsiasi testo abbastanza lungo) può essere considerato come una configurazione di componenti 'simboliche' e 'non simboliche'. A seconda della do-

* Copyright for publishing the article belongs to Tallinn University and it is granted by Juri Lotman Semiotics Repository of Tallinn University.

¹ S. Barsukov – M. Grišakova – E. Grigor'eva – L. Zajonc – Ju. Lotman – G. Ponomareva – V. Mitroškin, *Predvaritel'nye zamčanija po probleme "Ėmblema – simvol – miš" v kul'ture XVIII stoletija*, in "Trudy po znakovym sistemam", 1987, XX, pp. 85-94.

minante di un dato testo (e / o del problema della sua descrizione), alcune di queste componenti costituiranno un sistema di segni simbolici (o non simbolici) sullo sfondo dei loro contesti, rispettivamente, non simbolici (o simbolici). I ‘segni’ e lo ‘sfondo’ si ritroveranno in un rapporto complesso di varie influenze reciproche, di avvicinamenti e respingimenti.

Per l’impiego del ‘simbolico’ nei testi di questa o quella cultura è essenziale individuare, in particolare, in quali combinazioni e con quali ambienti ‘non simbolici’ possono associarsi i simboli (e i loro sistemi). Le culture orientate alla simbolizzazione sono caratterizzate dalla lotta per il ‘diritto’ di inserimento del simbolo nei contesti più vari (o addirittura in qualunque contesto).

Come risultato di questa espansione, da un lato appare una ‘evidenziazione’ simbolica di parti non simboliche del testo, che poi porta alla crescita del ‘symbolarium’. Dall’altro lato, tanto più grande è il numero di contesti in cui possono entrare i simboli, tanto più numerosi saranno i paradigmi dei loro significati: l’inerzia (la cultura) della percezione di un simbolo è tale che esso [il simbolo] è come se preservasse la ‘memoria’ di tutti i suoi precedenti ‘significati contestuali’. Al contempo, in questa situazione, diventa sempre più difficile scegliere caso per caso il significato adatto del segno, quindi anche il senso del simbolo è sempre più difficile e ‘più misterioso’ per il pubblico.

In epoche non orientate al ‘simbolico’, di conseguenza, nei testi della cultura vengono attivate le componenti non simboliche: dallo ‘sfondo’ passano alla categoria di generatori fondamentali di senso del testo, che agiscono ‘spegnendo’ i significati simbolici dei propri contesti. Una parte del ‘symbolarium’ che caratterizzava il linguaggio della cultura precedente sembra ora scomparire (prima del tempo). Contemporaneamente, si riduce anche il numero di contesti nei quali può essere inserito questo o quel simbolo. Questi ‘ex simboli’, che entrano in un numero limitato di contesti nella lingua di una data cultura, attualizzano solo una parte inconsistente dei significati che un tempo possedevano. Quando il pubblico dell’epoca dimentica questi significati non attualizzati, i simboli si trasformano o in segni non

simbolici o in allegorie. Il primo fatto, ad esempio, si è verificato quando sono apparsi gli ‘schizzi fisiologici’, il secondo è avvenuto invece negli anni Ottanta del XIX secolo, nell’epoca precedente alla comparsa della ‘nuova arte’. Dal punto di vista dei destini e della natura del simbolo nella cultura moderna quest’ultimo periodo è particolarmente interessante.

Prima di tutto, il simbolismo (sia europeo occidentale sia, più tardi, russo), che ha incluso l’idea di simbolo nella propria autodenominazione letteraria e nel programma artistico (si veda il saggio di Dmitrij Merežkovskij, *O pričinach upadka i o novych tečenijach sovremennoj russkoj literatury* [Sulle cause della decadenza e sulle nuove correnti della letteratura russa moderna]), è caratterizzato da un ‘meccanismo costante’ e consapevole di creazione di simboli (la raccolta di Merežkovskij *Simvolj* [Simboli], in cui l’autore ha riportato in traduzione una citazione dal finale del *Faust*: “Tutto ciò che è transitorio è solo un simbolo”; i tre numeri di *Russkie simvolisty* [Simbolisti russi], l’idea continuamente riproposta da Merežkovskij di una ‘coscienza’ speciale [autoriflessività] della poetica simbolista ecc.). Il vocabolario dei simboli, la loro essenza e le loro funzioni nell’arte non solo sono costantemente discussi dai rappresentanti del movimento, ma diventano anche oggetto di numerose autometadescrizioni artistiche, a volte liriche (Blok: *Simvol moj znakom otmetit’*... [Il mio simbolo è un segno da osservare... , 1903]), a volte grottesche (*Vtoraja simfonija* [II Sinfonia] di Andrej Belyj, *Balagančik* [La baracca dei saltimbanchi], ecc.). La metaletterarietà caratteristica del simbolo e la poetica delle citazioni creano sia quelli che si possono chiamare ‘metasimboli’, sia il ‘metasimbolismo’, uno strato significativo di simboli che descrivono i simboli, sistemi simbolici (‘miti’) che sono portatori del comportamento simbolico e altri aspetti del ‘simbolico’.

La novità delle funzioni del simbolo, già evidente nell’opera di alcuni simbolisti della ‘prima generazione’ degli anni Novanta del XIX secolo, non significava affatto, tuttavia (come si sarebbe potuto supporre) che il dizionario ‘decadente’ dei simboli fosse qualcosa di chiaramente originale. Al contra-

rio, il loro 'symbolarium', all'inizio nemmeno molto ricco, comprendeva in parte immagini ampiamente utilizzate da varie culture del mondo orientate al simbolico, unite sinteticamente nelle opere della 'nuova arte', in parte frammenti di testi realistici del XIX secolo russo interpretati simbolicamente, e in parte il lessico e la fraseologia di quella cultura poetica largamente imitativa degli anni Ottanta del XIX secolo (principalmente populista) che i 'decadenti' hanno sottoposto a una critica severa.

Le ultime due fonti del dizionario dei simboli della 'nuova arte' sono particolarmente interessanti. Non solo confermano ancora una volta l'idea del simbolismo potenziale insito in culture orientate al 'non simbolico', ma testimoniano anche la possibilità di libera circolazione delle stesse entità segniche lungo la linea: 'non simbolo' — allegoria — simbolo. Così, la cultura poetica presimbolista implicava una serie di significati dell'immagine 'aurora' per la poesia lirica paesaggistica, un'altra per la poesia intimistica e una terza per quella politica. Nel primo caso, il significato dell'immagine era più vicino a quello che si trova nel vocabolario, nel secondo e nel terzo il significato dell'immagine possedeva un doppio piano allegorico (uno apparteneva alla lingua naturale, l'altro faceva parte del vocabolario del genere letterario). La poesia simbolista della fine del XIX — inizio del XX secolo ha incluso questa immagine in un gran numero di contesti 'unitari' per la loro appartenenza alla 'nuova arte' (che cancellava le differenze tra i generi) e allo stesso tempo multiformi. Attraversando questi contesti e conservandone la memoria — nell'ambito della cultura simbolista — l'immagine dell'"aurora" ha assorbito così tanti significati filosofici, mistici, folclorico-mitologici, sociali, psicologici, cosmologici e altri ancora, che ora in ogni singolo caso i suoi significati possono essere percepiti come 'infiniti'. Il soggetto popolare della 'bella addormentata', diffuso nella poesia populista e pseudopopulista, ha ampliato altrettanto illimitatamente il proprio significato. Trasformato da allegoria socio-utopistica della futura rinascita della Russia in mito simbolista di salvezza del mondo attraverso la Bellezza, ha preservato lo strato socio-utopistico dei significati, assumendo però anche accezioni mistico-

escatologiche, panestetiche e nazional-folcloriche, e conservando la 'memoria' della fiaba cavalleresca, di *Strašnaja mest'* [La terribile vendetta] di Gogol', di *Chozjajka* [La padrona] di Dostoevskij, ecc.

Naturalmente, tale polisemanticità non era solo una conseguenza della nascita delle complesse 'strutture' intertestuali sopra descritte, certamente abbastanza instabili, vacillanti. Un ruolo non minore (e a volte anche maggiore, giacché si è spinto oltre) ha giocato l'orientamento sopra menzionato verso il simbolismo del 'percepito'.

In questo modo, il pubblico della 'nuova arte' ha dovuto imparare a leggere non solo i nuovi testi in sé, ma ha anche dovuto leggere alcuni stimoli extratestuali. Inoltre (a differenza di quanto avveniva nelle culture simboliste arcaiche) questo pubblico ha dovuto vincere l'inerzia che caratterizzava la percezione del testo nell'arte del XIX secolo, non orientata simbolicamente, che aveva sostituito il romanticismo. Più precisamente, ha dovuto scegliere tra due approcci all'arte (e al mondo), o almeno imparare a distinguerli. Tutto questo ha stimolato l'insorgere di numerosi sistemi di 'segnali' della cultura 'decadente', che si collocano al di fuori dei testi verbali della 'nuova arte' (si tratta dunque di testi musicali, visuali, ecc.), anche se formano insieme con essi — attraverso una sorta di *collage* — un'entità unitaria: proprio questa cultura. Così, segnali di questo tipo erano la ben nota stravaganza di comportamento dei seguaci della 'nuova arte' ('decadente' — in Aleksandr Dobroljubov, 'simbolista' — negli 'argonauti' moscoviti, ecc.), la poetica dei titoli insoliti, la veste delle pubblicazioni simboliste e molto altro ancora. Tutti questi segni della 'nuova cultura', in effetti, sono stati notati innanzitutto tanto dai lettori quanto dalla critica, e hanno rapidamente originato sia appassionati della 'decadenza', sia suoi detrattori (in misura molto maggiore). Sono stati sufficientemente studiati anche nella letteratura scientifica moderna. Di solito questi segni vengono 'espunti' dalle premesse ideologiche della 'nuova arte', un procedimento assolutamente plausibile e che chiarisce molto nel simbolismo. Ma più interessante sembra un altro lato del fenomeno in questione. L'apparizione di testi orientati simbolicamente ha

‘richiesto’, ha stimolato il tentativo di far risorgere la percezione arcaica dell’arte tramite figure come quelle dell’artista-‘mago’, del ‘teurgo’, dello ‘sciamano’, e più tardi, negli anni della prima rivoluzione russa, tramite l’idea del teatro-mistero, del popolo-‘coro’ e dell’artista-‘mistagogo’. Evidentemente, nel simbolo è contenuta la memoria non solo dei suoi significati, ma anche della sua esistenza primordiale complessiva, della sua funzione culturale².

Ma, naturalmente, la storia del simbolismo russo ha percorso anche vie più ordinarie per la cultura moderna. Gli sforzi dei critici (innanzitutto, dei simbolisti del “Severnyj vestnik”), le opere degli anni Novanta del XIX secolo, che non solo hanno rivelato il simbolismo del proprio mondo poetico, ma sono anche state una sorta di deposito di simboli, tutto questo alla fine del decennio ha avviato il meccanismo della formazione dei simboli e della percezione simbolica³.

Inizia un processo attivo di (ri)simbolizzazione, di percezione di tipi diversissimi di culture come segni simbolici multiformi, come simboli. Particolarmente interessante è la mitogenetica delle immagini impressioniste nata negli anni Novanta del XIX secolo, immagini che sembravano opporsi ai simboli: i loro significati venivano ridotti in favore dell’istantaneità delle impressioni e degli stati d’animo riconducibili all’Io poetico. Tuttavia, le immagini impressioniste hanno avuto un duplice ruolo nella formazione di una cultura orientata al simbolo. Da un lato, distruggono i contesti standard in cui la parola poetica è

utilizzata. Una parola che entra liberamente in molti contesti (che le sono proibiti sia dai canoni della poesia degli anni Ottanta del XIX secolo, sia dalle norme del linguaggio naturale) è un simbolo potenziale, un accumulatore della memoria dei suoi significati contestuali multiformi. Dall’altro lato, l’immagine impressionista, con la sua tendenza a esprimere sensazioni, ha contribuito alla rinascita di ‘simboli semplici’, associati alla percezione dello spazio, del colore, del suono, ecc.

Per i simbolisti dei primi anni del XX secolo, tali simboli si contrapporranno, in una certa misura, ai simboli-culturemi e ai mitologemi in forza del loro richiamo diretto al mondo delle sensazioni ‘viventi’ e della psicologia. Oltre a ciò, è ancora più difficile che il significato di questi segni soggiaccia a un’interpretazione razionale, cosa che garantisce loro un alto valore dal punto di vista della ‘nuova arte’, anche se mantengono al contempo un legame evidente con il simbolismo arcaico.

Dal punto di vista del problema in questione, è essenziale che i simbolisti della seconda generazione, che anelano a un ordine ‘super-logico’, ma assolutamente manifesto del sistema dei segni, in una serie di testi sembrano ‘troncare’ il significato troppo ampio (estensivo) dei ‘simboli semplici’ associati all’impressionismo. Così, la maggior parte delle immagini spaziali, sonore e cromatiche di Čechov è significativamente molto più ‘simbolica’ delle immagini dei simbolisti, in quanto consente un numero maggiore di interpretazioni fondate. I simbolisti della seconda generazione, facendo ampio uso di queste immagini čechoviane, cercano contemporaneamente di includerle in contesti molto più uniformi (ad esempio, mistici). Una simile tendenza riflette la caratteristica essenziale del simbolo in quanto tale: deve essere polisemico, deve sentirsi come “profondamente” misterioso, “dai molti significati” (Vjačeslav Ivanov), e tuttavia non può includere — operando in questa o in un’altra cultura ‘concreta’ — un numero infinito di interpretazioni. Come al di fuori dell’opposizione ‘simbolo — non-simbolo’ il simbolo non può esistere, così al di fuori dell’opposizione ‘questo simbolo — un altro simbolo’ è impossibile che emergano sistemi

² Così si spiega anche la tendenza verso la ‘sintesi delle arti’ che ha accompagnato il simbolismo in tutto il suo corso. Esistere contemporaneamente in molti e diversi involucri ‘materiali’ è una proprietà primordiale del simbolo, un’esigenza della sua esistenza, che esso si sforza continuamente di realizzare, rinascendo periodicamente nella cultura.

³ C’è una differenza significativa tra i processi di (ri)simbolizzazione e desimbolizzazione nella cultura. E’ sufficiente l’apparizione di alcuni ‘testi-modello’ (entro il limite di uno) per ‘perdere la memoria’ culturale (riduzione temporanea) della molteplicità dei piani di un segno simbolico. Invece la rinascita di culture simbolicamente orientate presuppone un processo di ‘apprendimento’ artistico molto più complesso: la creazione di un nuovo ‘symbolarium’, la spiegazione di leggi sulla formazione dei simboli, l’articolazione di una grammatica della narrazione nel linguaggio dei simboli, ecc. Affinché l’artista possa iniziare a parlare correntemente nel linguaggio dei simboli, è necessario accumulare testi che ‘permettano l’apprendimento’ di questo linguaggio, anche se tale accumulazione è avvenuta in maniera abbastanza ‘accelerata’.

simbolici e culture orientate al simbolo⁴.

Infine, un'ultima annotazione. Sia gli stessi simbolisti che gli studiosi di questa corrente la considerano nella sua individualità e nella sua contrapposizione alle altre sottoculture dell'epoca. Un tale approccio è, ovviamente, necessario. Ma bisogna integrarlo con un altro, che tenga conto di 'tutta' la letteratura russa della fine del XIX – inizio del XX secolo: un'arte che aspira, in diversi gradi e forme e per varie ragioni socio-culturali, alla rinascita del 'simbolico'. Semplicemente, questa tendenza è stata espressa in modo più vistoso nella creazione artistica e nella comprensione del mondo dei simbolisti.

2. IL CONCETTO DI TESTO E L'ESTETICA SIMBOLISTA

I NELLE vedute e nella creazione artistica dei simbolisti russi la riflessione sulla natura del testo artistico occupa un posto particolare. Se gli scrittori di certe correnti percepiscono il testo come un modello di realtà extra-testuale (e cercano di organizzarlo secondo leggi simili a quelle di questa realtà), per i simbolisti la questione è esattamente opposta: attribuiscono alla realtà le proprietà del testo artistico.

2. Il mondo, da questa posizione, appare come una gerarchia di testi. In cima si colloca il Testo universale che riflette la natura mitologica del mondo, un testo di livello superiore. Cercando di ricreare la concezione arcaico-mitologica del mondo, i simbolisti intendono questo Testo sia come 'mito globale del mondo' che come stessa 'realtà mistica', essenza oggettiva del mondo, come segno e al tempo stesso come denotazione.

⁴ Quanto detto è come se contraddicesse sia la natura che la storia del simbolo. All'interno delle culture orientate simbolicamente, emergono di continuo le tendenze a rafforzare sia il trasformismo universale di tutti i simboli di un dato sistema, sia la loro sistemazione gerarchica in un unico Simbolo di rango superiore (A. Belyj). Tuttavia, se si comprende il simbolo in questo modo, l'opposizione dei livelli di percezione esce in primo piano: se a livello superiore 'tutti fanno parte dell'Uno', negli altri livelli (benché di valore inferiore, 'semi-profani') il sistema non può che costruirsi sulla differenza delle componenti costituenti, altrimenti non sarà in grado di funzionare 'praticamente' (per esempio, nella pratica della cerimonia, del rituale).

2.1. Il Testo Universale si realizza in 'testi della vita' e 'testi dell'arte'. L'unicità del Testo è contrapposta alla pluralità infinita delle sue manifestazioni concrete.

2.2. Infine, sia il Testo stesso che i testi [2.1] formano quel mondo esterno, con il quale le varie opere d'arte si trovano in una relazione complessa.

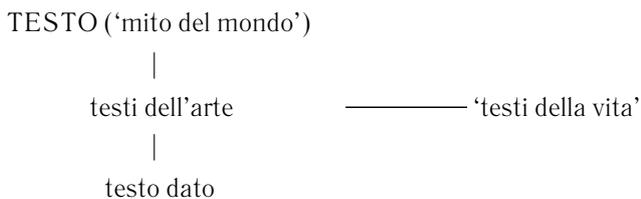
3. La relazione tra i livelli rilevati è molto complessa.

3.1. Da un lato, come si può vedere, essi formano una gerarchia tassonomica (il Testo è universale; i testi di livello inferiore solo nella loro totalità formano il Testo) e di valori (il Testo è primario, i testi sono 'solo un riflesso, solo delle ombre' del Testo). 3.2. Tuttavia, la relazione gerarchica non è l'unica che lega testi di tipo diverso. Questo fatto è connesso all'estrema particolarità della concezione simbolista del mondo nel suo complesso. Il 'quadro simbolista del mondo' è sempre formato da due tendenze opposte. L'una consiste nell'istituzione di un sistema di antitesi che organizzano il mondo spazialmente, in base a dei valori, ecc., l'altra consiste nella convergenza degli opposti, nell'affermazione dell'isomorfismo universale di tutti i fenomeni della vita ("il mondo è pieno di corrispondenze" – A. Blok)⁵. Da questo ultimo punto di vista, ad esempio, i testi [2.1] e [2.2] non sono affatto rappresentazioni di parti del Testo, quanto piuttosto le sue incarnazioni integrali, i 'fenomeni'. In essi, come nel Testo stesso, si cancellano i confini tra la rappresentazione e ciò che è rappresentato (anche se non completamente, in virtù del meccanismo di costituzione delle opposizioni). I testi di secondo e terzo livello in larga misura perdono, in questo modo, il loro carattere secondario, ovvero quello 'rappresentato' e, distruggendo la gerarchia descritta, aumentano di rango⁶.

⁵ Non è difficile notare che la prima peculiarità della concezione simbolista del mondo la collega geneticamente al romanticismo, mentre la seconda al panteismo post-romantico e alle teorie della 'sintesi' di Vladimir Solov'ëv, cfr. S. Šuvalov, *Blok i Lermontov*, in *O Bloke*, a cura di E. Nikitina, Moskva 1929, pp. 95-126.

⁶ Questa è una delle differenze tra come viene inteso il simbolo nella teoria simbolista e come viene inteso nei vari sistemi filosofici post-kantiani. Nonostante la significativa influenza che questi ultimi hanno avuto sulla teoria del simbolismo russo, i simbolisti (soprattutto quelli della seconda generazione) hanno costantemente cercato di sottolineare il legame del simbolo con il mondo delle entità oggettive in esso raffigurate, di colmare il baratro tra l'oggetto conosciuto e il

3.2.1. Questi due meccanismi antitetici spostano il rapporto dei testi su altri piani. Così, ad esempio, la maggior parte dei simbolisti della seconda generazione considera teoricamente alla pari i 'testi della vita' e i 'testi dell'arte'. Tuttavia, non meno sentita è la tendenza, derivante dal romanticismo e dai simbolisti della prima generazione (i 'decadenti'), di una netta contrapposizione tra 'vita' e 'arte'. Da questo punto di vista, i 'testi della vita' risultano infinitamente inferiori e di qualità diversa rispetto ai 'testi dell'arte'. La gerarchia assume l'aspetto:



oppure (per i simbolisti della prima generazione, soprattutto per Fëdor Sologub e il giovane Brjusov)



In questi ultimi casi, i 'testi della vita' sono considerati come fenomeni al di fuori del mondo dell'arte. In pratica, però, entrambe le concezioni di 'mondo come testo' sono sempre state intrecciate l'una all'altra in modo complesso.

4. Il mondo e il 'mito globale del mondo' non hanno soltanto una struttura testuale, ma anche una struttura isomorfa all'organizzazione del testo 'artistico'. Questo si manifesta:

4.1. Nel fatto che il Testo è caratterizzato da una 'trama'. L'esistenza del Testo universale è pensata come lo svolgersi nel tempo, il succedersi di 'episodi' (stadi della sua formazione)⁷.

soggetto conoscente.

⁷ Per la maggior parte dei simbolisti una simile percezione del mondo è difficile da combinare:

a) Con la concezione ciclica di sviluppo. La 'trama' data nel Testo può essere intesa come ciclica, come associazione di tutti gli stadi

4.2. Nella natura concreta-figurata: a livello del Testo universale, l'essenza del mondo si rivela non come un rapporto tra leggi astratte, ma come un rapporto tra 'attori' di significato globale, ma aventi una natura che può essere percepita con i sensi (il 'Creatore', l'Anima del mondo', il 'Caos', ecc.)⁸.

4.3. L'atteggiamento dei simbolisti nei confronti dei 'testi della vita' è condizionato da due processi opposti. Uno di questi costringe a percepire la vita come arte, come una somma di testi isomorfi, per struttura, ai 'testi artistici' e quindi al Testo. Allo stesso tempo, però, agirà la tendenza che obbliga a percepire i 'testi della vita' come difettosi (ad esempio come privi di un vero e proprio sviluppo o di veri e propri 'attori', come 'frammenti di mondi' insensati e confusi, un luccichio informe di maschere, ecc.) La percezione dei 'testi della vita' come rispondenti a tutti i requisiti e al contempo come difettosi, o la rappresentazione della realtà contemporanea come somma di testi difettosi e della vita 'normale' (ideale) come somma di testi organizzati secondo le leggi dell'arte, esercitano lo stesso effetto su queste due tendenze.

5. La relazione tra i 'testi artistici' e il Testo può essere di quattro tipi⁹

5.1. Il testo concreto è una rappresentazione 'metaforica' del Testo (l'immagine della primavera, sostituita dall'inverno, ma che ritorna nuovamente sulla terra come storia dell'Anima del Mondo'). Il significato linguistico generale delle immagini che compongono tali testi, nel linguaggio dell'opera d'arte è importante, ma è uno dei tanti. I restanti significa-

del divenire in un insieme pancronico, in una 'essenza definitiva', e come svolgimento che avviene simultaneamente a diversi livelli (ad esempio, nella storia dell'umanità e nella vita dell'individuo), cfr. D. Maksimov, *Ideja puti v poëtičeskom soznanii Al. Bloka*, in *Blokovskij sbornik*, II, Tartu 1972, pp. 25-121.

b) Con l'idea che il più alto stadio di sviluppo del mondo (lo stato finale del Testo) presuppone la distruzione delle forme temporali e spaziali dell'essere.

⁸ Quest'ultimo fatto distingue qualitativamente la concezione simbolista del mondo dalle tradizioni legate all'estetica di Hegel. Per Hegel è impossibile la comprensione dell'essenza oggettiva del mondo senza il passaggio dal pensiero singolo-figurato a quello generalizzato- astratto, mentre la scienza come mezzo di conoscenza e organizzazione del mondo è al di sopra dell'arte. Per i simbolisti, i problemi sull'essenza del mondo, sui modi di conoscerlo e sul rapporto di valore tra scienza e arte si risolvono in modo esattamente opposto.

⁹ I primi tre riflettono, in linea di principio, l'atteggiamento verso il Testo dei 'testi della vita'.

ti si formano secondo leggi metaforico-associative, ma in pratica sono suggeriti non tanto dal testo di una data opera, quanto dall'ampio contesto dell'arte simbolica nel suo complesso.

5.2. Il testo concreto è una parte, che rappresenta 'metonimicamente' il Testo nel suo insieme (la storia delle incarnazioni terrene tragicamente incomplete dell'Eterno Femminino, storia che sottintende la conoscenza della situazione iniziale e finale nel mito dell'Anima del Mondo). In questi casi, nella memoria del lettore si dovrebbe conservare la conoscenza del 'mito del mondo'. D'altra parte, qui si presume che ogni episodio corrisponda all'intera trama.

5.2.1 La conseguenza: sebbene il simbolismo abbia coltivato, principalmente, la poesia lirica, ogni componimento ha potuto (e in qualche misura ha dovuto) essere anche percepito come un episodio rimosso dalla catena di sviluppo della trama, ma ancora connesso a essa.

5.3. Il testo concreto è una rappresentazione 'metaforica' di una qualche parte del Testo, che allo stesso tempo rappresenta 'metonimicamente' il Testo nel suo insieme (un quadro di primavera imminente; versi di commiato, versi sulla morte dell'eroina, ecc.).

5.3.1. Al tipo 5.3 appartiene la maggior parte delle opere simboliste. Difatti, il significato dei singoli simboli si forma proprio se si intende la parola-simbolo come situazione 'contratta' (cfr. in particolare la concezione del rapporto tra simbolo e mito negli articoli di Vjačeslav Ivanov).

5.4. Infine, un'opera d'arte può anche consistere nello svelamento riassuntivo del contenuto del Testo nel linguaggio della poesia lirica filosofica (cfr., innanzitutto, la poesia di Fëdor Sologub).

5.4.1. Nonostante il significato che per i simbolisti ha la tradizione di Tjutčev e del lirismo filosofico di Vladimir Solov'ëv, la costruzione del punto 5.4 non è diventata determinante per la poesia simbolista. Apparentemente, questo è collegato all'idea che il processo riassuntivo sia una deviazione dalla natura concreta-figurata del Testo (inteso come 'mito del mondo'), e che non aiuti a comprenderne l'essenza.

6. Va ricordato, tuttavia, che la figuratività delle metafore simboliste e il carattere metonimico delle

metonimie non coincidono del tutto con la concezione dei tropi adottata nella scienza moderna. In virtù del suddetto isomorfismo universale dei fenomeni e delle immagini, il significato del simbolo non solo conferma tutti gli altri, ma li rappresenta pienamente, li porta in sé. D'altra parte, in virtù dell'isomorfismo dell'immagine artistica e del denotato, ogni immagine è 'mitologizzata' e avvicinata al rappresentato. Il simbolo, quindi, non è mai solo una metafora (cfr. 5.1 sul ruolo dei significati linguistici generali dell'immagine-simbolo). L'attuazione della metafora qui non è solo un procedimento artistico, ma è anche l'enfaticizzazione della sua natura reale (nel senso di 'realtà mistica'). Con un approccio simile, il testo stesso non è più solo un insieme di parti-'episodi' (oppure degli 'attori' e delle loro relazioni): in primo piano c'è il parallelo 'Testo ~ parola'.

7. Quanto detto aiuta a capire molto dell'estetica del simbolismo russo. Soffermiamoci solo su tre questioni piuttosto importanti.

8. La questione dei metodi per studiare la concezione simbolista del mondo e dell'estetica. Sia dal punto di vista degli stessi rappresentanti della corrente (essenziale per la comprensione del simbolismo) che dal punto di vista dello studioso moderno, l'analisi delle concezioni generali dei simbolisti russi è inconcepibile senza una ricostruzione il più possibile completa del 'mito del mondo'. Allo stesso tempo, nonostante il carattere universale ed esterno al mondo terreno del mito del mondo, il Testo, in virtù della sua 'analogia artistica': a) dal punto di vista dei portatori di una determinata cultura è ricostruito più autorevolmente secondo le opere letterarie (piuttosto che secondo descrizioni di tipo filosofico); b) è svelato più pienamente attraverso i metodi di analisi dell'opera d'arte.

9. La questione dell'influenza del concetto di mondo come testo sulla creazione artistica dei simbolisti. Qui possiamo notare le seguenti caratteristiche, secondo le quali sono costruite le opere simboliste.

9.1. Ogni parte di un'opera d'arte può essere percepita come isomorfa all'intera opera. Da qui la poetica particolare dei titoli (cfr. Fëdor Sologub *Ot zloj raboty palačej* [Per l'opera malvagia dei carnefici] e altri) e, in generale, il ruolo particolare delle pro-

posizioni incomplete e difettose, diverse rispetto alla norma¹⁰. Da qui pure il principio della citazione e l'abbondanza di vari rimandi 'contratti' ad altri testi. Insieme creano il complesso sistema di 'rimpiazzi' tipico del simbolismo. Per esempio, un 'frammento' dell'immagine citata rappresenta la citazione nel complesso; essa, a sua volta, rappresenta l'intero testo citato, e quest'ultimo è spesso il segno di un qualche testo più generale (o del Testo in sé e per sé).

9.2. Qualsiasi insieme di testi può essere percepito come un testo globale. Ciò determina non solo il ruolo particolare che i cicli rivestono nell'opera dei simbolisti, già noto agli studiosi sovietici (Lidija Ginzburg, Pavel Gromov, Vjačeslav Sapogov), ma anche la gerarchia caratteristica delle associazioni di testi (molto spesso i testi formano sottocicli, combinati in cicli, che vengono inseriti in volumi, i quali a loro volta formano insieme di testi più vasti, fino alle raccolte di tutte le opere, quasi sempre percepite come un'opera unitaria). Dal punto di vista dei simbolisti, i testi singoli acquistano un loro significato autentico solo se vengono associati in questo modo¹¹. Ecco perché così spesso i testi giustapposti nelle raccolte formano unità super-testuali — 'microcicli' collegati tematicamente, figurativamente, lessicalmente¹², metricamente¹³, ecc.

9.3. I fatti della vita, che rientrano nell'area di attenzione dello scrittore, assumono le caratteristiche del testo letterario: in essi si distinguono la 'trama', gli 'attori', gli 'inizi' e le 'conclusioni'. Così, in particolare, i simbolisti percepiscono la propria biografia (la storia d'amore di Aleksandr Blok e Ljubov' Mendeleeva, l'amicizia-inimicizia' tra Blok e Belyj, il rapporto tra Valerij Brjusov e Nina Petrovskaja, ecc.). Cfr. la caratteristica attribuita da Konstantin Bal'mont nel 1904 alla propria creazione artistica, come avesse una trama 'compiuta': "La mia creazione artistica [...] è iniziata sotto il cielo del Nord, ma in forza di una necessità interiore, per una sete d'Infinito, attraverso lunghi vagabondaggi per i [...] vuoti del Silenzio, si è avvicinata al [...] Sole"¹⁴.

9.4. I testi letterari altrui risultano un mezzo importante di codificazione della realtà extra-testuale (dei 'testi della vita'). Da qui il ruolo enorme delle citazioni e delle autocitazioni, che costituiscono di nuovo una gerarchia complessa. Ad esempio, nella tragedia di Sologub *Pobeda smerti* [La vittoria della morte, 1907], le questioni che gli ispira la sua epoca sono codificate attraverso le immagini: a) della leggenda storica di Berta dal Gran Pié; b) della letteratura (*Don Kichot* [Don Chisciotte], *Stichi o Prekrasnoj Dame* [I versi della Bellissima Dama], *Snežnaja maska* [La maschera di neve], il dramma *Neznakomka* [La sconosciuta], ecc.) c) dei miti di varia origine (il Serpente, *Zoluška* [Cenerentola], morte-rinascita, ecc.). Tutti questi testi codificanti, a loro volta, sono considerati parte del mito complessivo che li codifica.

10. Infine, proprio la concezione secondo la quale il mondo è un testo 'simile all'arte' chiarisce la provenienza dell'idea simbolista di *žiznestroenie*¹⁵, un'idea nella quale l'utopismo ingenuo si combina con il *pathos* della personalità armonica, con lo storicismo e con quella 'difesa della cultura' che, in seguito, nelle circostanze del XX secolo, rivelerà il

¹⁰ Naturalmente, le frasi incomplete o difettose non solo sostituiscono le corrispondenti frasi complete: la specificità della loro struttura è una fonte importante della 'crittografia' simbolista, dello stile 'esoterico'.

¹¹ Cfr.: "Molti di essi [componenti poetici], presi separatamente, non hanno valore; ma ogni componimento è necessario per la formazione di un *capitolo*; un *libro* è composto da più capitoli; ogni libro fa parte di una *trilogia*; posso chiamare l'intera trilogia 'un romanzo in versi'" (A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, I, Moskva-Leningrad 1960, p. 559); "Solo sulla base del ciclo [...] quell'insieme complessivo che si può chiamare stile individuale del poeta si cristallizza lentamente nella coscienza percettiva; e da questo insieme complessivo spunta già il 'germe' di ogni singola poesia [...] che invece non si rivela se si prendono singolarmente i vari componimenti poetici" (A. Belyj, *Vmesto predislavija*, in Idem, *Stichotvorenija*, Berlin-Peterburg-Moskva 1923, p. 5).

¹² Cfr. i componimenti di Konstantin Bal'mont *Vëtoj žizni smutnoj...* [In questa vita inquieta...] e *Net, ne mogu ja usnut'* [No, non posso addormentarmi...], in K. Bal'mont, *Polnoe sobranie stichov*, I, Moskva 1909, pp. 65, 66.

¹³ Cfr. i componimenti di Fëdor Sologub *Skučnaja lampa moja zažžena...* [La mia lampada malinconica è accesa...] e *Cholod povejal v okno...* [Il freddo soffia alla finestra...], in F. Sologub, *Sobranie sočinenij*, I, Sankt-Peterburg 1909, pp. 132-133.

¹⁴ K. Bal'mont, *Polnoe sobranie*, I, op. cit., p. VIII.

¹⁵ Il termine *žiznestroenie* [costruzione della vita] rimanda al binomio arte-vita, fondamentale nella dottrina simbolista e affrontato in forma 'teurgica' come ritorno a una 'lingua divina' testimone di un'epoca mitologica dell'umanità. Si veda al riguardo T. Rodina, *Al. Blok i russkij teatr načala XX veka*, Moskva 1972 [N.d.T.].

suo orientamento antifascista.

3. IL PERCORSO CREATIVO INDIVIDUALE E LA TIPOLOGIA DEI CODICI CULTURALI

1 L'ATTIVITÀ creativa dei simbolisti russi suscita interesse, in particolare, in quanto vi si rivelano i tentativi costanti di costruire consapevolmente l'attività creativa individuale, e di riflettere la struttura della cultura mondiale.

2. L'orientamento generale dei simbolisti verso la 'seconda realtà', verso modelli culturali e artistici porta alla costruzione di un 'modello di modelli' e conferisce ai testi simbolisti un carattere metatestuale (sono 'testi sui testi'). In questo caso, poiché tra il testo creato dall'autore e la realtà si può trovare un costrutto metatestuale (un concetto, una descrizione teorica del mito, della storia, della cultura), l'opera acquisisce un carattere metametatestuale. Da qui nasce la contraddizione paradossale tra l'intuitività dichiarata della creazione artistica e l'accademismo e la razionalità della poesia.

3. La posizione di Blok era singolare: da un lato, la realtà extra-letteraria, in relazione complessa con i codici culturali, è per lui costantemente e attivamente coinvolta nel meccanismo di comprensione della vita. Dall'altro lato, tra il testo autoriale e la realtà non ci sono i metatesti (testi sull'arte) a fungere da dispositivo di codifica, bensì le opere d'arte stesse, percepite come realtà. Da qui deriva l'attenzione costante di Blok per l'arte e – soprattutto – per opere d'arte specifiche.

4. La chiarezza dell'evoluzione di Blok mostra che le tipologie di arte, verso le quali egli si orientava quando creava opere poetiche, variavano coerentemente.

a) Il ciclo di *Stichi o Prekrasnoj Dame* [Versi della Bellissima Dama] – è un esempio di orientamento verso il testo letterario orale: il mito, la cultura poetica rinascimentale, il romanticismo, la lirica di Fet e di Vladimir Solov'ëv. b) La creazione artistica degli anni 1903-1906 è orientata verso il teatro drammatico (cfr. P. Gromov). A questo corrispondono l'idea del teatro come modello più corrispondente

della realtà e la costruzione dialogica dei cicli poetici, o talvolta di singole poesie.

c) In seguito (1907-1908) è la prosa a farsi meccanismo di codifica del testo poetico, il romanzo del XIX secolo (rispettivamente, il polologo teatrale viene sostituito dalla polifonia tipica del romanzo, nel senso proposto da Michail Bachtin; allo stesso tempo, vediamo la crescita inversa del ruolo della pubblicistica come meccanismo di intermediazione e l'emergere di un discorso autoriale secondario e lineare nei *Jamby* [Giambi]).

d) In *Stichi ob Italii* [Versi sull'Italia, 1909] la pittura (spesso quadri specifici) e in parte l'architettura entrano a far parte dei dispositivi di codifica. Allo stesso tempo l'arte comincia a dominare tematicamente. L'influenza modellizzante della pittura sul testo poetico si manifesta nell'introduzione in poesia di categorie pittoriche come la cornice, l'abbinamento di immagini di diverso grado di convenzionalità (la combinazione dell'Annunciazione e dello stemma fiorentino come immagini e le sue cornici), il punto di vista spazialmente fisso, il concetto di sequenzialità spaziale piuttosto che temporale all'interno del testo. Il polifonismo del testo è ora realizzato come un assemblaggio di dipinti o impressioni visive.

e) Negli anni Dieci, il ricorso di Blok alla musica (oggetto di numerosi studi, si vedano V. Gol'cev, D. Maksimov ecc.) acquista un peso dominante. La percezione dell'opera lirica da parte di Blok è fondamentalmente diversa rispetto a quella che egli ha del dramma: la costruzione bi-strutturale dello spettacolo (l'orchestra e la scena) permette, secondo Blok, di rivelare le leggi profonde della vita. In uno spettacolo lirico, si scontrano l'uomo moderno, creato dalla storia e immerso nella concreta vita quotidiana (lo spettatore in sala) e la sostanza musicale del mondo (l'orchestra di "arpe e violini"). La compenetrazione e la fusione di questi principi, l'opera, la drammaturgia e la musica, costituiscono frammentazione e unità al tempo stesso. Da qui la tendenza a codificare la lirica secondo le leggi dell'opera (*Karmen* [Carmen]).

f) In *Dvenadcat'* [I dodici, 1918], il cinema assume in larga misura la funzione di codice artistico (ovviamente nella forma che effettivamente esisteva

all'epoca di Blok). L'alfabeto cromatico orientato al bianco e nero nei primi versi del poema, la suddivisione in inquadrature, la velocità con la quale si succedono gli episodi, la comparsa di testi-titoli, la prevalenza del movimento sull'immagine, la melodrammaticità delle situazioni ci riportano alla struttura del cinema di quegli anni. Vale la pena ricordare, da un lato, le frequenti visite di Blok ai cinema negli anni della Rivoluzione, e, dall'altro, la sua percezione del cinema come forma d'arte di massa, popolare e persino da fiera e da saltimbanchi.

5. Naturalmente, stiamo parlando di una costruzione schematica che fissa solo le tendenze principali. È anche importante sottolineare che l'introduzione di un nuovo tipo di codice artistico in Blok non ha mai cancellato i precedenti, con i quali esso è entrato in relazioni strutturali complesse.

6. Così, il percorso creativo individuale è stato consapevolmente pensato da Blok come l'acquisizione di 'tutta' l'esperienza artistica dell'umanità, e la poesia come isomorfa all'arte nella sua unità sintetica. Il cambiamento dei codici artistici dominanti è inteso contemporaneamente come un movimento dal passato remoto (dal mito) all'estrema modernità del cinema, attraverso la pancronia della musica.

www.esamizdat.it ◇ Z. Minc, *La poetica del simbolismo russo. Tre saggi teorici*. Traduzione dal russo di C. Traini (ed. or: 1) Idem, *Neskol'ko dopolnitel'nych zamečaniij k probleme: 'simvol v kulture'*, in Idem, *Poëtika russkogo simvolizma*, Sankt-Peterburg 2004, pp. 40-45; 2) Idem, *Ponjatije teksta i simvolistskaja èstetika*, in Idem, *Poëtika russkogo simvolizma*, Sankt-Peterburg 2004, pp. 97-102; 3) Idem, *Individual'nyj tvorčeskij put' i tipologija kul'turnych kodov*, in Idem, *Poëtika russkogo simvolizma*, Sankt-Peterburg 2004, pp. 116-117 ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 273-283.

◇ **Z. Minc, *The Poetics of Russian Symbolism. Three Theoretical Essays*** ◇
Translated by Cheti Traini

Abstract

Italian translation of *Neskol'ko dopolnitel'nykh zamečanij k probleme: 'simvol v kul'ture'; Ponjatie teksta i simvolistskaja estetika; Individual'nyj tvorčeskij put' i tipologija kul'turnych kodov* by Zara Minc.

Keywords

Symbol, 'Symbolic'/Non-Symbolic, 'Symbolarium', Culture/Cultures, Russian Literature, Late 19th Century, Early 20th Century, Text/texts.

Author

Zara Minc (1927-1990) was one of the most prominent scholars dealing with Russian symbolism. A member of the Tartu-Moscow Semiotic School, she worked at the University of Tartu and wrote several seminal essays, focusing especially on the poet Aleksandr Blok. Some of her most important essays were collected in three posthumous volumes (*Blok i rususkij simvolizm*, Sankt-Peterburg 1999-2004).

Translator

Cheti Traini obtained a PhD in Humanistic Cultures at Urbino University on Russian Literature in 2017. She collaborated with the Russian Literature Chair at Urbino University as lecturer for the module on the poetry of the dissent and has continued to teach as adjoint lecturer Slavic Philology and Russian Culture. She also teaches foreign languages in the Italian Secondary School. Her main interests span travel literature, the Bulgakovian literature, cultural relations between Italy and the USSR, with particular reference to the reception of Russian-Soviet culture and literature in the Italian context, the Russian literary dissent.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2020) Cheti Traini

