

Blok e Gogol'

Zara Minc

◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 285-342 ◇

LE OPERE artistiche possono essere studiate sotto tre aspetti:

1. sociale-genetico, ossia viene indagato il rapporto tra la realtà extra-artistica (storico-sociale) e le opere d'arte che le devono la propria origine;

2. intratestuale, vale a dire indagare la struttura interna del testo artistico;

3. comparativo, per cui si indaga la correlazione del dato testo con altre opere artistiche.

Se nell'ultimo caso abbiamo a che fare con testi che risalgono a epoche diverse, allora la questione comparativa si intreccia inevitabilmente con quella storico-evolutiva. In questo caso, se il legame artistico tra autori di epoche diverse viene osservato come un atto di comunicazione storico-culturale, si può impostare la ricerca secondo due punti di vista: quello dell'ascoltatore e quello del parlante (in altre parole, del destinatario e del mittente).

Il punto di vista dell'ascoltatore consiste nel fatto che il processo storico reale e le opere artistiche storicamente date che lo compongono saranno interessanti solo per come appaiono alla coscienza dell'autore che le percepisce (ossia il destinatario della comunicazione storico-culturale). Oggetto attivo di studio saranno non Puškin, Gogol' o Dostoevskij, e non la storia della letteratura russa come tale, bensì il *suo* Puškin, il *suo* Gogol', il *suo* Dostoevskij, la *sua* concezione della storia della letteratura russa. Con questo approccio il ricercatore sarà interessato non al processo storico-letterario oggettivo in sé, bensì al *rapporto* che con esso intrattengono le sue immagini storicamente determinate (comprese quelle del tutto mitologizzate) all'interno dei modelli culturali dei destinatari della comunicazione: i nomi degli scrittori – degli esponenti della cultura (Puškin,

Shakespeare o Dante) – spesso si trasformano in segni convenzionali con i quali lo scrittore-destinatario codifica gli elementi interiori della *propria* struttura artistico-ideologica. In questi casi la questione storica viene sostanzialmente tralasciata, poiché la storia è sostituita dalla mitologia che è propria del mondo interiore dello scrittore-destinatario oggetto di studio. Se impostiamo una ricerca da un simile punto di vista e lo seguiamo con coerenza, otteniamo qualcosa che si avvicina alla metodologia di Valer'jan Pereverzev (anni Venti): oggetto di ricerca sarà il mondo chiuso e immanente dello scrittore, e tutta la tradizione storica precedente risulterà soltanto un sistema di segni con il quale gli elementi di quello stesso mondo immanente vengono codificati.

Diverso ci si presenterà il quadro della comunicazione storico culturale se lo guardiamo dal punto di vista di chi invia il messaggio (mittente). Allora, ad esempio, ci interesserà non la particolarità del mondo artistico di Blok, Belyj o Majakovskij, non quanto diverso diventa Gogol' nella ricezione di ognuno di questi scrittori, bensì ciò che in essi è 'gogoliano'. Inoltre, il 'principio gogoliano' verrà interpretato come un oggetto di studio storicamente dato e unico, uguale solo a se stesso. Se col primo approccio sparisce la storia, trascinata dentro al mondo artistico dallo scrittore percepente, nel secondo approccio (adottato con volgare cocciutaggine nei lavori della 'scuola dei prestiti') sparisce la particolarità storico-sociale e artistica del destinatario, sparisce in ultima analisi lui stesso, trasformandosi in un contenitore passivo della 'tradizione'.

Entrambi i metodi, presi separatamente e identificati con la ricerca comparativa in quanto tale, portano a risultati erronei. Entrambi possono apportare una certa utilità come metodi particolari, subordinati al più alto compito di studio dell'*interazione attiva* dei testi nei loro contatti culturali.

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

L'interazione dei testi artistici e degli scrittori nel corso del movimento storico della cultura va osservato non come un processo unidirezionale in cui una parte è attiva e l'altra occupa una posizione storicamente passiva, ma come un dialogo, un processo di interazione attiva da entrambe le parti. Inoltre il mittente appare nei confronti del ricevente come una realtà oggettiva: egli non solo dà un materiale passivo che il ricevente codifica secondo le regole del proprio sistema, ma infrange continuamente i tipi di codice che esistono presso il destinatario e ne propone di nuovi. Spesso si ottiene anche il contrario: lo scrittore che viene recepito mette a disposizione non il materiale, bensì il codice, e in qualità di materiale ricodificato si ottengono la realtà circostante, la personalità e il mondo interiore del destinatario.

Con questo approccio viene studiata l'interazione dialettica di entrambe le parti del contatto culturale, ognuna delle quali vive e muta nel corso del dialogo.

‘Blok e Gogol’ è uno dei temi principali che chiariscono il rapporto del più grande poeta dell'inizio del XX secolo con la tradizione della prosa russa del secolo precedente. I legami di Blok e Gogol’ non sono forse così multiformi come gli echi puškiniani, non sono così stabili come l'interesse del poeta per l'opera di Dostoevskij o di Tolstoj, ma il loro significato non è meno sostanziale. La ricezione dell'opera di Gogol’ ha aiutato Blok a formare molti aspetti cardinali della sua concezione del mondo, a creare una serie di immagini importanti nella lirica, nel teatro e nella pubblicistica.

È noto che la maggioranza degli scrittori simbolisti considerava Gogol’ come uno dei suoi principali predecessori. Già la prima rivista simbolista “Novyj put’” per bocca di Dmitrij Merežkovskij¹ e Pëtr Percov² arrivò quasi a decretare Gogol’, insieme a Dostoevskij, il capostipite di questa corrente. Troviamo l'interpretazione del retaggio gogoliano in senso simbolista in Andrej Belyj, Valerij Brjusov e molti altri. Blok, tuttavia, come vedremo poi, andò verso

Gogol’ per una via propria, inesplorata. Proprio per questo, probabilmente, ‘ciò che è gogoliano’ nella sua arte non ha attirato l'attenzione degli studiosi per un periodo relativamente lungo. Fino alla metà degli anni Trenta ci imbattiamo in accostamenti puramente impressionistici, niente affatto motivati³, oppure in osservazioni importanti ma comunque non riportate a uno schema unitario⁴. Solo nella monografia di Andrej Belyj *Masterstvo Gogolja* [L'arte di Gogol’, 1934], estremamente soggettiva ma ricca di pensieri molto acuti, viene dedicato un capitolo a parte al tema ‘Blok e Gogol’”, così come delle menzioni assai importanti in altre sezioni del libro.

La concezione di Belyj è generata dalle contraddizioni del suo approccio generale all'arte. Il metodo sociologico a cui tende Belyj con sincero interesse si manifesta a tratti come autentico storicismo, a tratti come grossolana banalizzazione. Le influenze del freudismo generano a tratti osservazioni psicologiche acute, a tratti un estremo soggettivismo che si trasforma in una resa dei conti con il defunto amico. Anche l'interesse per la poetica può tramutarsi qui in osservazioni sia importanti, sia puramente formali, avulse di proposito dal contenuto degli studi. Infine, la scelta stessa di combinare tutte queste influenze metodologiche così eterogenee stupisce a tratti per integrità, originalità, mentre in altri casi tradisce un certo eclettismo, rafforza la sensazione di arbitrarietà delle conclusioni.

Il capitolo *Gogol’ e Blok*, anzitutto, stupisce per la differenza metodologica con quello che lo segue, *Gogol’ e Belyj*. Partendo dalla concezione — degna del sociologismo volgare — dell'apostasia sociale⁵ di Gogol’ e del ceto nobiliare (*dvorjanstvo*) che si vendica di questo ‘rinnegato’, Belyj cerca di

¹ D. Merežkovskij, *Sud’ba Gogolja*, “Novyj put’”, 1903, 3-4.

² P. Percov, *Ėstetika i filosoĭija*, “Novyj put’”, 1903, 1. Per una breve rassegna delle idee su Gogol’ espresse dagli autori di “Novyj put’” si veda: D. Maksimov, *Žurnaly rannego simvolizma. II*. “Novyj put’”, in V. Evgen’ev-Maksimov — D. Maksimov, *Iz prošlogo ruskoj žurnalistiki. Stat’i i materialy*, Leningrad 1930.

³ Cfr. ad esempio in E. Lundberg, *Zapiski pisatelja*, T. 1, Leningrad 1930, p. 132 il verso di Blok *Krugom — ogni, ogni, ogni...* (“Intorno — luci, luci, luci...”, A. Blok, *I dodici*, trad. it. di E. Bazzarelli, Milano 1998, p. 281) e il gogoliano *mimo, mimo* (“Ma passiamo oltre!”, N. Gogol’, *Anime morte*, in Idem, *Opere*, II, Milano 1996, p. 73).

⁴ Cfr.: “Le immagini del campanellino e della *trojka*, così amate dal Blok della maturità, [...] senza dubbio sono debitrice di Gogol’ con la sua Russia-*trojka*” (D. Blagoj, *Blok i Apollon Grigor’ev*, in Idem, *Tri veka*, Moskva 1933, p. 287).

⁵ “Il tema dell'umiltà delle origini è il tema dell'opera di Gogol’ [...] poiché anche Gogol’ è un apostata” (A. Belyj, *Masterstvo Gogolja*, Moskva 1934, pp. 51, 52).

allontanare la propria arte da sostanziali influenze gogoliane e, allo stesso tempo, vuole mettere sullo stesso piano Gogol' e Blok. Perciò nel capitolo *Gogol' e Belyj* si basa in modo ostentato su osservazioni eminentemente stilistiche⁶. Supponendo ingenuamente (o facendo finta) che gli influssi dello stile possano limitarsi “al suono, all'immagine, al colorismo e ai passaggi momenti della trama”⁷, Belyj rende scialbo questo capitolo, poiché non fa convergere le osservazioni – brillanti ma isolate – in un qualche nucleo contenutistico, e interpreta la propria arte come una serie di esperimenti formali. Al contrario, *Gogol' e Blok* è basato tutto sugli accostamenti della posizione sociale e del contenuto dell'opera di entrambi gli autori ma non sono quasi mai corroborati da osservazioni sui testi. Già nelle prime parti del libro Belyj ‘esamina’ l'evoluzione di Gogol' attraverso il prisma di sviluppo di Blok e perfino del simbolismo russo nella sua interezza. Come Blok (nell'articolo *O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma* [Sullo stato odierno del simbolismo russo, 1910]) e Vjačeslav Ivanov, che aveva individuato nello sviluppo di questa corrente tre fasi principali⁸, Belyj trova nell'arte di Gogol' una ‘tesi’ di affermazione romantica (*Veglie alla fattoria...*), un'‘antitesi’ scettica (*Racconti di Pietroburgo*) e i tentativi di ‘sintesi’ (*Le anime morte*). Spesso l'analisi dell'arte di Gogol' viene condotta come se si parlasse di Blok o di uno dei suoi seguaci: “Piskarëv è corso dietro *alla Bellissima Dama* ed è arrivato [...] in un postribolo”⁹; nella seconda fase della produzione gogoliana “l'iperbole della derisione appare come un *calembour* di paroline dette da un *navigato buontempone*”¹⁰, ecc. Tutto questo ci prepara alla conclusione centrale del capitolo *Gogol' e Blok*. In esso viene esposto un parallelismo nella formazio-

ne dei due autori: il frammento di Gogol' *Ženščina* [Donna, 1831], “che innalza la donna nell'ambito della divinità, come la Sofia”¹¹, viene comparato agli *Stichi o Prekrasnoj Dame* [Versi sulla Bellissima Dama, 1901-1902]: “Blok le ha dedicato il suo volume di versi, mentre Gogol' ha prodotto un piccolo frammento-ditirambo”¹². Tuttavia questo parallelo tipologico (tutt'altro che insensato!) riceve subito un'interpretazione sociologica-volgare e freudiana: identificando il romanticismo con l'ideologia della nobiltà, Belyj considera la produzione successiva sia di Gogol' che di Blok come un tentativo subconscio di uscire dalla propria classe, come una serie di perdite incolmabili. Belyj trova che l'affinità principale tra gli autori sia nella ‘seconda fase’ della loro evoluzione: “In Gogol' la donna si sdoppia: angelo – strega, ragazza – vecchia. [...] La poesia di Blok mostra il cambiamento dell'immagine dell'‘angelo’ in ‘strega’ secondo le fasi ‘Bellissima Dama’ – ‘Sconosciuta’”¹³. “La genesi della donna blokiana è nel frammento *Donna* e nel cadavere inverdito del V[ij]”¹⁴, mentre “la trama della *P[rospettiva] N[evskij]* con la trasformazione dell'‘angelo’ in ‘prostituta’ è diventata semplicemente la lirica autobiografica di Blok”¹⁵. I parallelismi proposti da Belyj tra la ‘seconda’ e la ‘terza’ fase di evoluzione degli autori sono a volte molto significativi e interessanti: si tratta delle osservazioni sull'ironia di Gogol' e Blok¹⁶, sui tentativi di trovare un ideale nell'immagine della Russia-*trojka* (“l'immagine gogoliana della Russia e della *trojka* russa ha influito su B[lok]: il suo rivolgersi alla Russia come a una donna è ispirato da Gogol'”)¹⁷, sul tema del doppio e, in parte, dell'origine sociale (*Vozmezdje* [La Nemesi, 1910-1921]). Tuttavia la concezione generale di Belyj stupisce per il carattere astorico e soggettivo. Dal sociologismo degli anni Venti Belyj eredita la sua principale contraddizione, che non viene risolta nell'ambito del sociologismo volgare: *la crescita* di Gogol' e Blok,

⁶ “Il simbolismo [...] in Valerij Brjusov divenne presto una *classe per lo studio* dei poeti latini e della prosa di Puškin, mentre in Belyj divenne una *classe per lo studio di Gogol'* (A. Belyj, *Masterstvo*, op. cit., p. 297).

⁷ A. Belyj, *Masterstvo*, op. cit., p. 309.

⁸ Alla base di questa concezione risiede la ‘triade’ hegeliana nella sua interpretazione astratta e mistica che trae origine da Vladimir Solov'ëv.

⁹ A. Belyj, *Masterstvo*, op. cit., p. 36.

¹⁰ Ivi, p. 21. *Ispytannyj ostrjak* [navigato buontempone], rimanda a *Neznakomka* [La sconosciuta, 1906] di Blok [N.d.T.].

¹¹ Ivi, p. 294.

¹² Ivi, p. 295.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ivi, pp. 295-296.

¹⁶ Ivi, p. 296.

¹⁷ Ibidem.

la loro trasformazione in grandi artisti viene interpretata solo come una serie di ‘perdite’ e ‘tentativi andati a vuoto’, a cui viene associata un’idea decisamente banalizzata sul mondo interiore di Gogol’ e Blok, l’accentuazione di ciò che in loro sarebbe patologico¹⁸. Si deve notare anche l’influenza che hanno avuto su Belyj i pensieri di Blok su Gogol’, talvolta non segnalata nel testo, e anche quel fenomeno psicologico che ho già menzionato: volendo separare se stesso da Gogol’ e collegarvi Blok, Belyj a volte travisa i fatti. Così, più avanti vedremo che proprio Blok ha passato un periodo di interesse prevalentemente ‘artistico’ per Gogol’ negli anni in cui per Belyj la cosa più importante era il Gogol’-pensatore interpretato in chiave mistica! In ultima analisi il lavoro di Belyj risulta essere una combinazione di idee profonde e feconde per gli studi accademici con pensieri che necessitano di correzione, di un ribaltamento (cfr. l’interessantissima tesi sulla vicinanza tipologica della loro evoluzione, a volte anche con delle forzature dirette, non sempre impeccabili sul piano storico)¹⁹.

Dopo Belyj il tema ‘Blok e Gogol’ per lungo tempo non è stato oggetto di studio autonomo, e solo relativamente di recente sono apparsi i lavori di Ivan Kruk²⁰. Lo storicismo concreto dell’approccio, l’esame del tema ‘Blok e Gogol’ sullo sfondo del problema più generale ‘il retaggio gogoliano nella cultura russa di inizio XX secolo’ — anche in relazione alla posizione artistica generale di Blok — hanno permesso all’autore di creare una ricerca completa sul piano metodologico, di inserire osservazioni sparse in un

sistema e di enucleare le linee principali della ricezione di Gogol’ da parte di Blok (il tema patriottico, il problema del popolo e dell’*intelligencija*, l’immagine dello stregone come simbolo della reazione, le immagini del vento e della musica, e altre). Tuttavia, a causa del modo peculiare in cui era impostata la questione (le *linee principali* degli echi artistici) e della sua mole, Ivan Kruk non ha mostrato la *formazione* del ‘Gogol’ blokiano’, *la storia* di come il poeta-simbolista approda al retaggio del fondatore della ‘scuola naturale’. Da qui l’orientamento dell’indagine che proporremo adesso riguardo all’*evoluzione* del rapporto di Blok verso Gogol’. Evidenziando le tappe principali di questa evoluzione, cercheremo di presentare la ricezione di Gogol’ in ognuna di queste tappe sotto forma di un sistema unico, definito dal carattere generale dell’opera di Blok del periodo dato. A nostro avviso, la successione delle tappe della ricezione di Gogol’ dovrà permettere di cogliere gli aspetti importanti della ‘via di Blok tra le rivoluzioni’.

* * *

Due osservazioni preliminari sull’argomento. Per chiarire l’essenza del rapporto di Blok con il retaggio di Gogol’ in ognuna delle tappe dell’evoluzione blokiana non è sufficiente raccogliere il materiale inerente. Bisogna considerare che ogni oggetto delle riflessioni del poeta, perfino il più astratto (come il ‘realismo’, ‘l’arte di Gogol’, ecc.), assume nella sua coscienza, per così dire, un carattere iconico, viene presentato in una dimensione sensoriale²¹. Tali ‘simboli-categorie’ (D. Maksimov) diventano anche *i nomi stessi degli scrittori* (cfr. le espressioni di Blok: ‘i nomi propri della letteratura russa’, ‘è un nome allegro Puškin’, e altre). Quanto detto, tuttavia, non significa affatto che abbiamo a che fare con la mera indefinitezza dei significati, con la mera erosione dei confini tra i concetti logici. È molto più importante il lato positivo del processo: negli articoli di Blok i concetti astratti del tipo ‘l’arte di Gogol’ iniziano a sottomettersi alle stesse leggi delle immagini nel senso proprio della parola. Fondamentale per il ricercatore risulta essere, evidentemente,

¹⁸ “B[lok] era accomunato a Gogol’ per la mania di persecuzione, per la malattia; dominante in B[lok] era la tetra filosofia della nemesi della propria estrazione sociale in seguito all’apostasia”, Ivi, p. 297.

¹⁹ Del resto, le forzature di Belyj possono essere interpretate anche come il ‘modello puramente artistico della propria evoluzione’. In questo caso l’*Arte di Gogol’* deve essere esaminata insieme non solo alla trilogia delle memorie di Belyj, ma anche alla sua prosa autobiografica dell’inizio degli anni Venti. Un esame di questo tipo è fondato su vari motivi, e allora, ovviamente, le ‘forzature’ appariranno non come un travisamento della verità, ma come una percezione del mondo specifica dell’autore. Tuttavia a noi interessava *L’arte di Gogol’* come un’opera scientifica e non artistica.

²⁰ I. Kruk, *Blok i Gogol’*, “Russkaja literatura”, 1961, 1.; Idem, *Poët i dejstvitel’nost’*. Čerty mirovozzrenija i tvorčestva Aleksandra Bloka v svete literaturnych tradicij i problem epochi: Avto-ref. dis. d-ra filol. nauk, Kiev 1969; in breve sugli stessi problemi: Idem, *Poëzija Aleksandra Bloka*, Moskva 1970.

²¹ Su questo si veda: D. Maksimov, *Kritičeskaja proza Al. Bloka*, in *Blokovskij sbornik*, 1, Tartu 1964, p. 44.

il fatto che i loro significati verranno determinati non solo dal rapporto extratestuale con le une o le altre concezioni storico-letterarie (che pure è importante), e non dalle definizioni e dai giudizi logici intratestuali (che possono anche non esserci), ma dal *tipo di rapporto artistico* con altre immagini e 'immagini-concetti' del testo, perfino di un testo pubblicitario, epistolare, ecc. Vedremo, ad esempio, che il 'nome Gogol' riceve il proprio significato irripetibile nelle opere di Blok scontrandosi soltanto con altri 'simboli-categorie', quali 'Puškin', 'Dostoevskij', 'Tolstoj', e anche con immagini come 'Russia', 'dodicesimo secolo' ecc. L'avvicinarsi di 'simboli-categorie' (cfr. 'Gogol'-Lermontov in *Bezremen'e* [Tempi calamitosi, 1906], 'Gogol'-slavofili' negli articoli sul popolo e sull'intelligenza ecc.) e il cambiamento dei tipi di relazione tra di loro ci darà anche l'evoluzione del 'Gogol' di Blok'.

Seconda osservazione. L'interesse di Blok per un autore o per l'altro, di solito, si riflette attivamente nella sua opera: fanno la loro comparsa non solo nuovi principi di organizzazione artistica del testo, ma anche citazioni numerose, reminiscenze, ecc. Tali citazioni, tuttavia, non sono affatto un riflesso 'speculare' delle 'influenze', ma risultano piuttosto segni di quella tradizione che essi rappresentano, una 'chiave per decifrare il codice' (Blok), ossia la lingua in cui possiamo capirli. La citazione è una parte del sistema artistico di un certo autore, e per rivelare il suo significato è necessario chiarire non solo 'da dove viene', ma anche a quali leggi sottostà la pratica di citare nella sua opera, quali sono le sue funzioni estetiche²². Così, ad esempio, capire il senso della pratica di citare in Blok è impossibile se non si considerano le proprietà particolari di tutte le 'parole altrui' presenti nella sua poesia lirica, il loro complesso 'rabesco', i rapporti metaforici e d'altro tipo con ulteriori citazioni e non. Si deve soprattutto ricordare che la 'parola altrui' nell'opera dell'ultimo Blok, di solito, è 'poligenetica' (V. Žirmunskij), cioè risale *contemporaneamente ad alcune* fonti diver-

se, e riceve il proprio senso generale solo se messa in relazione con tutte loro (e nella totalità dei suoi legami intratestuali). Il ruolo giocato dalla poligenesi nella comprensione del significato artistico della citazione in Blok è considerevole: basti dire che è una delle fonti della creazione di quella 'polisemanticità senza fondo' dell'opera che noi percepiamo di continuo nella sua lirica. E trovare 'ciò che non è gogoliano' in quell'immagine che sembra 'assolutamente gogoliana' – la *trojka* – non significa accantonare la questione nel nostro articolo: è piuttosto un tentativo di dare ad essa una risposta il più possibile precisa.

* * *

Nella famiglia Beketov il nome di Gogol' non era oggetto di entusiasmo unanime e di venerazione come i nomi di Puškin o Tolstoj. Del resto, non era nemmeno il pomo della discordia che evidenzia il 'vecchio' e il 'nuovo' nei gusti letterari della famiglia, come era diventato Dostoevskij per i Beketov. E comunque, in questo ambiente, Gogol' era amato e ben noto. Nella propria autobiografia Aleksandr Blok riporta che sua nonna "conosceva Gogol' di persona" (VII, 11)²³. La madre del poeta, stando alla testimonianza di Marija Beketova (zia materna di Blok), "tra i classici russi [...] amava soprattutto Lev Tolstoj, Dostoevskij e poi Gogol'"²⁴.

Nell'infanzia di Blok Gogol' ha occupato, tuttavia, un ruolo ben più importante. Perlomeno, l'osservazione generica della Beketova ("Blok non era granché appassionato di lettura durante gli anni del ginnasio. Non apprezzava i classici russi, si annoiava perfino a leggerli")²⁵ chiaramente non si estende a Gogol'. Così, nel questionario *Priznanija* [Confessioni], compilato dal sedicenne Blok nell'estate del 1897, l'opera di Gogol' viene menzionata tre vol-

²³ Qui e in seguito tutti i riferimenti a opere di Blok, se non indicato altrimenti, vengono riportati nel testo principale secondo l'edizione: A. Blok, *Sobranie sočinenij v 8 t.*, Moskva-Leningrad 1960-1963; con i numeri romani viene indicato il volume, con quelli arabi la pagina. Il corsivo nelle citazioni è sempre di Zara Minc. Le traduzioni in italiano, se non indicato altrimenti, sono a mia cura, A. F. [N.d.T.].

²⁴ M. Beketova, *Aleksandr Blok i ego mat'*, Moskva-Leningrad 1925, p. 101.

²⁵ Idem, *Aleksandr Blok: Biografičeskij očerk*, Leningrad 1930, p. 54.

²² Su questo si veda: Z. Minc, *Funkcija reminiscencij v poëtike Al. Bloka*, "Učen. zap. Tartuskogo un-ta", 1973, 308, pp. 387-417 (e anche Z. Minc, *Poëtika Aleksandra Bloka*, Sankt-Peterburg 1999 [N.d.R. dell'edizione originale]).

te: “I miei scrittori di prosa preferiti sono, tra i russi: *Gogol'*, Puškin [...] I miei poeti preferiti sono, tra i russi: Puškin, *Gogol'*, Žukovskij [...]. I miei personaggi preferiti nelle opere letterarie sono: Amleto, Petronio, *Taras Bul'ba*” (VII, 429-430). Per numero di menzioni Gogol' e Puškin superano di gran lunga gli altri classici russi.

La manifestazione precoce dell'interesse per l'opera di Gogol' e la buona conoscenza della sua produzione *fin dall'infanzia* sono fatti di cui uno studioso deve tener conto. Se alcuni classici (ad esempio, Dostoevskij) furono ‘scoperti’ davvero da Blok dopo l'adolescenza, non ci fu bisogno di niente del genere per Gogol' e Puškin. Per chi studia la questione ciò presenta dei lati negativi. Per esempio, nelle lettere e nei diari del giovane Blok è possibile risalire con precisione al momento in cui certi passaggi di Dostoevskij o di Vladimir Solov'ev lo avevano colpito, mentre le menzioni a Gogol' e Puškin sono ben più esigue, sebbene il poeta conoscesse questi autori alle volte altrettanto bene. Semplicemente, la gioia della scoperta è passata ormai da troppo tempo, e il tempo di un nuovo e più approfondito interesse verrà più tardi.

Un altro aspetto curioso delle *Confessioni* è il fatto che Gogol' venga menzionato sia tra i “prosatori preferiti” (davanti a Puškin), sia come “poeta preferito” (al secondo posto e prima di Žukovskij). A giudicare dall'esterno si può spiegare ciò considerando le *Anime morte* come un ‘poema’ nel vero senso della parola, ma c'è da supporre che non si tratti solo dell'interpretazione letterale del sottotitolo. L'arte di Gogol' verrà percepita veramente da Blok in gran parte come ‘poetica’. Da qui deriva in particolare l'influsso completamente diverso che su Blok ha avuto la prosa di Tolstoj e Dostoevskij da una parte e di Gogol' dall'altra.

Tolstoj, evidentemente, è per Blok “il più grande prosatore”: la passione per la sua opera di regola va a formare le idee generali di Blok sul mondo e sull'arte. Nella poesia di Blok, ‘tolstojiani’ sono spesso il *tema* e il generale approccio *emozionale e valutativo* verso di esso.

Trovandosi ‘sotto il segno di Dostoevskij’, Blok si alimenta della sua opera in maniera un po' diversa:

l'interesse per l'impostazione dei problemi generali è inseparabile qui dalle abbondanti citazioni e dalle reminiscenze di Dostoevskij²⁶. Tuttavia queste citazioni di solito trasmettono in modo molto preciso il contenuto pubblicistico, filosofico ecc. dei pensieri (“Non mi serve una vita cagionevole, tre per me sono poche!”²⁷, “... nel mistero il mondo è meraviglioso”²⁸, ecc.), senza sforzarsi di conservare quella “concatenazione di concetti” (L. Tolstoj) che è la sola capace di trasmettere il significato dell'immagine artistica nella sua integrità.

Gogol' viene recepito da Blok in modo totalmente diverso. Anche quando si tratta dell'influenza della pubblicistica gogoliana sulla prosa di Blok, per il poeta i pensieri di Gogol' saranno inseparabili dal modo particolare e irripetibile in cui erano stati espressi. Non a caso Gogol' più di tutti gli altri prosatori russi ha formato lo *stile* della pubblicistica blokiana. Anche nella lirica di Blok ‘ciò che è gogoliano’ risulta sempre o in un qualche orientamento stilistico (ad esempio, sui folclorismi), o nei ‘motivi’ che ricreano l'immediatezza della visione del mondo gogoliana (‘il vento’, ‘la *trojka*’, ‘la musica’, ecc.), o, infine, nel modo di organizzare i livelli di base del testo. Così la lirica di Blok riflette di solito solo la passione per la poesia.

* * *

Le prime liriche di Blok sono generalmente lontane dalla tradizione gogoliana. Va detto che Andrej Belyj ha rilevato acutamente la somiglianza tipologica del culto romantico schellinghiano della donna nel giovane Gogol' (il brano *Donna* negli *Arabeschi*) e del culto simbolico dell'Eterno femminino nell'autore dei *Versi sulla Bellissima Dama*²⁹. Tuttavia questo stesso brano (a cui si dovrebbe ovvia-

²⁶ Si veda l'articolo *Blok i Dostoevskij* in Z. Minc, *Aleksandr Blok i russkie pisateli*, Sankt-Peterburg 2000, pp. 86-112 [N.d.R. dell'edizione originale].

²⁷ Citazione dal settimo quadro di *Pesnja Sud'by* [Il canto del Destino, 1908], che allude al desiderio delle tre vite nell'*Adolescente* di Dostoevskij [N.d.T.].

²⁸ Citazione dalla poesia *Vladimiru Bestuževu* [A Vladimir Bestužev, 1912], che forse allude all'idea dostoevskiana del mistero (qui inteso in senso cristiano e non simbolista) come ciò che rende bello il mondo (cfr. il celeberrimo “la bellezza salverà il mondo” nell'*Idiota*) [N.d.T.].

²⁹ Si veda A. Belyj, *Masterstvo*, op. cit., pp. 294-295.

mente aggiungere l'immagine di Annunziata in *Rim* [Roma, 1842]) non si associa nel Blok 'del primo volume'³⁰ con il profilo generale dell'opera gogoliana, e al momento non si evidenziano dei legami genetici con essa.

'Il Gogol' di Blok' inizia ad assumere un certo ruolo solo nell'ultima sezione dei *Versi sulla Bellissima Dama*. In questo periodo Blok (forse influenzato dalla famiglia Solov'ëv) rilegge Gogol', come dichiara in una lettera ad Aleksandr Gippius del 13 agosto 1901: "Ho riletto molte cose di Gogol' e ne sono rimasto estasiato. D'ora in poi lo amerò e lo onorerò, cosa che prima³¹ non ho fatto per un equivoco" (VIII, 23). L'interesse per Gogol' cresce nel periodo di *Rasput'ja* [Crocicchi, 1902-1904], tuttavia la tradizione gogoliana diventa il principio che forma attivamente la visione del mondo di Blok solo nella lirica degli anni 1904-1906. In questo periodo si forma quel nuovo metodo creativo di Blok che lui stesso, rimandando soprattutto a Dostoevskij, chiama "misticismo nella quotidianità" e "realismo mistico".

Il metodo del 'realismo mistico', per come si è venuto a formare nell'opera e nella coscienza di Blok, è complesso e contraddittorio. Da una parte presuppone un rivolgimento decisivo dell'interesse verso la realtà oggettiva e concreta che circonda l'artista; il ruolo principale comincia a essere assunto dai temi 'sull'*hic et nunc*': la raffigurazione dell'attualità, della 'quotidianità'. Nella poesia vengono ampiamente introdotti il *byt*, la politica, gli eventi della vita sociale (ad esempio *Iz gazet* [Dai giornali, 1903], *Miting* [Il comizio, 1905], *Povest'* [Il racconto, 1905]). Dall'altra parte, l'epiteto 'mistico' indica il modo di interpretare e valutare ciò che viene raffigurato. Il *byt*, la politica, i quadri di disuguaglianza sociale: tutto questo veniva osservato, nello spirito di Vladimir Solov'ëv, non come i fondamenti della vita e del carattere umani, ma come effetto e forma di rivelazione dei principi spirituali dell'essere. Il mondo materiale

è l'antitesi dello sviluppo dello spirito, trasformatosi nel proprio opposto. Perciò se la sfera 'celeste' è il mondo "della Verità, del Bene e della Bellezza", quella 'terrestre' è il regno della menzogna, del male (della sofferenza) e della bruttezza. Vero è che nell'opera di Blok si presenta contemporaneamente anche la tensione opposta verso la 'riabilitazione della carne', verso un'alta considerazione del mondo terreno. Poiché la materia è una fase inevitabile nello sviluppo dello 'spirito', il mondo materiale non può non avere anche un qualche significato superiore, quantunque misterioso per le persone e che è stato da loro perduto ("Noi siamo tracce dimenticate / Della profondità di qualcuno", II, 10) o a loro inaccessibile ("Siamo noi delle ombre danzanti? / O facciamo ombra? [...] Non capisco cosa ci attira...", II, 248). Così si presenta la glorificazione del mondo terreno come 'incarnato' (dinamico, appassionato, ecc.), e anche la decadente 'estetizzazione del male', tipica per la lirica di Blok degli anni 1903-1906. Tuttavia, in ogni caso, maledetto nei toni delle profezie apocalittiche (*Nevidimka* [L'essere invisibile, 1905]) o glorificato per la forza e la passione terrena (*Gimn* [Inno, 1904]), 'questo' mondo quasi sempre risulta essere l'arena in cui agiscono le forze 'infernali'.

Ma il 'realismo mistico' (perfino in quelle opere in cui si è manifestato nel modo più completo) non è solo l'equivalente artistico della *Weltanschauung* di Blok nel periodo 1904-1906. Come qualsiasi soluzione artistica autentica, il metodo della lirica di Blok risultava più ampio di qualsiasi interpretazione filosofica, etica, estetica, ecc. Esso conteneva in sé le potenzialità per diventare una *lingua*, un mezzo per esprimere *diverse* percezioni del mondo. Nel giovane Blok produsse una forte impressione l'articolo di Merežkovskij *Sud'ba Gogolja* [Il destino di Gogol', 1903]. Molti pensieri e immagini di questo lavoro hanno avuto un riflesso negli articoli e nelle dichiarazioni di Blok. Fu così che egli prese l'idea di Merežkovskij secondo cui Padre Matvej sarebbe colpevole della morte di Gogol' (cfr. nota 198 del presente saggio), modificandone in modo netto il significato, ossia spostando l'accento sul senso politico dello scontro tra scrittore e reazione; in *Tempi calamitosi* e *Ditja Gogolja* [Il figlio di Gogol', 1909] vengono usate immagini derivanti da Merež-

³⁰ Quando Zara Minc scrive "del primo volume", "...del secondo volume", ecc., intende la raccolta di opere di Blok in otto volumi su cui lei si basa per le citazioni nel presente saggio [N.d.T.].

³¹ Evidentemente, "prima" è il periodo tra il 1898 e il 1901, ossia il periodo della raccolta *Ante lucem* e delle prime sezioni dei *Versi sulla Bellissima Dama*.

kovskij, tra cui quella di Gogol'-stregone. Tuttavia, perfino negli anni 1904-1906 Blok, a differenza dei 'mistici pietroburghesi', si interessa soprattutto del Gogol'-artista, anche se intende la sua opera in senso simbolista.

Visto come lingua dell'arte, 'il misticismo nella quotidianità' risulta dotato di un tratto caratteristico: i testi scritti in modo 'corretto' in questa 'lingua' vengono costruiti attraverso una combinazione costante di immagini e situazioni 'reali' (che hanno i tratti della verosimiglianza del *byt*) e 'irreali' (mistiche, fantastiche, ecc., sempre prive della verosimiglianza del *byt*). Inoltre, a differenza del romanticismo tipico di Žukovskij, a 'quotidiano' e 'irreale' non sono assegnati dei giustizi fissi (ad esempio, 'quotidiano', come si è già detto, non riguarda sempre solo ciò che è immancabilmente *pošlyj*³², cfr. il tipico ossimoro: "Tra questa misteriosa *pošlost'*"³³; anche 'l'irreale' può essere sia 'celeste', sia 'infernale' – e in ognuno di questi casi è possibile sia la presenza di giudizi dell'autore diametralmente opposti su ciò che viene raffigurato, sia la scelta di rimuoverli del tutto). Perciò in seguito è facile che il principio costruttivo principale di testi del genere – il 'montaggio' dei dettagli, delle immagini e delle scene di diverso grado di verosimiglianza – perda completamente il proprio contenuto mistico (cfr., ad esempio, *Pesnja Sud'by* [Il canto del Destino, 1908]). Questa è la via dal 'realismo mistico' all'arte convenzionale del XX secolo, che può anche essere assolutamente estranea al misticismo.

Quanto affermato permette di definire la genesi di molti aspetti della lirica di Blok nel periodo della Prima rivoluzione russa. L'interesse per la realtà obiettiva, tra cui il *byt* e i problemi sociali, conduce Blok alle tradizioni della prosa russa del XIX secolo.

Tuttavia, al momento, il poeta non è attratto dalla linea quotidiano-sociale, psicologico-sociale ecc. (Tolstoj, la *povest'* e il romanzo del periodo 1840-1860); di questa prosa egli accoglie solo gli aspetti strettamente naturalistici. Molto vicine a Blok sono le opere realistiche che contengono in sé elementi di convenzionalità e di fantastico. Il grado maggiore di generalizzazione è dato dalla possibilità di interpretare il loro 'sincretismo' (Boris Tomaševskij) come simbolismo, e di attribuire a simboli del tutto realistici (per significato) non solo il senso quotidiano, sociale, ecc., ma anche i significati che riguardano i 'mondi altri'. Così affiora l'interesse per la linea del realismo russo, che va dal *Cavaliere di bronzo* e dalla *Donna di picche* di Puškin all'opera di Gogol' e di Dostoevskij. Per la produzione di Blok degli anni 1903-1906 è caratteristica la comparsa di immagini poligenetiche, che portano *contemporaneamente* a Puškin, Gogol' e Dostoevskij. Sono così, ad esempio, tutti i risvolti del 'tema pietroburghese' nell'opera di Blok, e anche altre immagini e trame di cui ci occuperemo più avanti.

Tuttavia gli elementi 'puškiniani', 'gogoliani' e 'dostoevskiani' non sono solo fusi nella coscienza artistica di Blok. Essi si delimitano anche tra di loro. Tale restringimento a un certo grado di semplificazione può essere presentato così: interpretare il mondo terreno come il gioco delle forze 'infernali' o come la loro lotta con il principio cristiano 'bello e positivo' – alla base del 'realismo mistico' come *visione del mondo* artistica – conduce Blok solitamente alle immagini e alle trame di Dostoevskij. Invece, il metodo di costruzione del testo come una successione di immagini e scene 'quotidiane' e 'fantastiche' – alla base del 'realismo mistico' come *lingua* artistica – è legato in Blok sempre alla tradizione di Gogol' (e per di più non è affatto necessario per recepire Dostoevskij). Beninteso, la contrapposizione qui indicata non è assoluta. Nel periodo del ciclo *Gorod* [La città, 1904-1908] Blok percepisce anche Gogol' come scrittore 'mistico', ponendo l'accento sugli elementi romantici della sua *Weltanschauung* e interpretando spesso le sue metafore in senso non traslato. E tuttavia la linea principale di influenza di Gogol' sul Blok degli anni 1903-1906 è legata

³² La *pošlost'* (derivante dall'aggettivo *pošlyj*, 'triviale') è una tipica categoria della poetica gogoliana di difficile traduzione, che solitamente indica una trivialità compiaciuta di sé. Secondo la definizione di Nabokov, "...non è soltanto ciò che è palesemente scadente, ma soprattutto lo pseudo-importante, lo pseudo-ben fatto, lo pseudo-attraente. [...] *Pošlost'* non è solo un giudizio estetico, ma un'accusa morale. L'autentico, lo schietto, il buono non è mai *pošlost'* [...]: presuppone la vernice della civiltà" (V. Nabokov, *Lezioni di letteratura russa*, Torino 1987, p. 353) [N.d.T.].

³³ Verso dalla poesia *Tam damy ščegoljat modami...* [Là le signore sfoggiano le ultime mode..., 1906-1911. N.d.T.].

all'assimilazione dei *principi* di avvicendamento del 'fantastico' e della 'quotidianità'.

Blok, da una parte, si occupa di creare 'quadri' del mondo oggettivo esteriore: descrizioni della natura (ciclo *Puzyri zemli*, [Bolle di terra, 1904-1905]), scene di vita urbana (*La città*), ecc. Dall'altra, proprio questi 'quadri oggettivi' sono saturi di immagini fantastiche (mistiche per il poeta stesso), che sono incluse, come anche in Gogol', in descrizioni del tutto 'reali', 'quotidiane':

Mattino. Nubi. Fumi. Tini rovesciati.
In zampilli di luce danza allegro l'azzurro.
Per le vie mettono barriere rosse.
Marciano i soldatini: uno, due, uno, due!

Nel vicolo presso l'umido steccato, sul corpo
Di una ragazza dormiente la testa dondola e brontola;
Un nano deforme si dà da fare:
Butta le scarpe nel rigagnolo: uno, due!

Le scarpe rotolando seguono la corrente,
Impetuosamente le raggiungono un cappello rosso...

(*Obman* [L'inganno, 1904]; II, 147)

Chiariamo questa idea. i 'diavoletti', 'i nani', le 'donne taciturne', i 'colchici' della lirica di questi anni hanno una genesi troppo ampia, dal folclore alle sue interpretazioni più svariate da parte dei romantici di inizio XIX secolo e dei simbolisti (in particolare di Aleksej Remizov, in quel momento vicino a Blok). Ma la tendenza a vedere *come* sfrecciano nel rigagnolo le scarpe e il cappello del diavolo e *cosa* nel frattempo fanno in strada i 'soldatini', pare che derivi da Gogol'. Proprio con le influenze di Gogol' (considerando, ovviamente, anche la buona conoscenza dell'opera di Gogol' e dell'amore per essa) si può spiegare la combinazione dell'accresciuto interesse per l'elemento quotidiano e le persone, con le immagini del 'misticismo inferiore'.

Il mondo stesso del fantastico popolare viene presentato in varianti, anch'esse vicine a Gogol'. In *Bolle di terra* è più percepibile lo spirito delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka*. Lo si riconosce anche nel "diavolo decaduto" niente affatto spaventoso, diventato "più silenzioso delle acque e più basso dell'erba" (II, 10)³⁴, simile al diavolo sconfitto da Vakula nella *Notte prima di Natale*, e nei

buffi diavoletti e nani di *Staruška i čertenjata* [La vecchia e i diavoletti, 1905] (II, 20), e, soprattutto, nella generale sensazione di bellezza e bontà della natura, che è completata da tutto questo ridicolo 'diavolume', ad esempio in *Bolotnyj popik* [Il pope palustre, 1905]. Un'altra variante delle immagini folclorico-fantastiche — non ironica, bensì poetica — è presentata sempre in *Bolle di terra* ed è affine sempre alle *Veglie* (cfr. ad esempio la "*rusalka malata*" che soffre di un "dolore indescrivibile" nella poesia *Osen' pozdnjaja. Nebo otkrytoe...* [Tardo autunno. Cielo aperto...], 1905] con la triste *rusalka* della *Notte di maggio*).

Ma è più vicino a Gogol' ed è più importante per l'opera di Blok del periodo 1903-1906 il terzo gruppo di personaggi fantastici — quelli raffigurati con le lugubri tinte dell'inferno³⁵ e che vengono dipinti come portatori e fonte del male. Dal punto di vista genetico sono legati in modo molto più stretto a *Mirgorod* e ai *Racconti di Pietroburgo* e sono particolarmente importanti per il ciclo *La città* (sebbene si incontrino anche in altri: cfr. gli elementi gogoliani nelle immagini della poesia *Ivanova noč* [La notte di San Giovanni, 1906], II, 96).

Il tema della rappresentazione della città in generale veniva sentito dai simbolisti come retaggio di Puškin, Gogol' e Dostoevskij. Già allontanandosi abbastanza dall'atmosfera culturale del primo decennio del Novecento, Georgij Čulkov ha scritto della 'propria' Pietroburgo come della "Pietroburgo della *Donna di picche* e del *Cavaliere di bronzo*, oltre che della *Prospettiva Nevskij* e del *Cappotto* di Gogol', e della Pietroburgo di Dostoevskij"³⁶. L'affinità con Gogol' proprio su questo piano era stata avvertita sia da Dmitrij Merežkovskij, che da Vasilij Rozanov, Valerij Brjusov e molti altri. La peculiarità di Blok, come vedremo più avanti, si è manifestata in questo caso non nel rivolgersi alla tradizione, bensì nel modo in cui l'ha interpretata, all'inizio in una maniera vicina a quella adottata solitamente dai

³⁵ In italiano nel testo originale [N.d.T.].

³⁶ G. Čulkov, *Gody stranstvij. Iz knigi vospominanij*, Moskva 1930, p. 97. Cfr., ad esempio, anche il modo in cui Belyj caratterizza se stesso: "In *Pietroburgo* l'influenza di Gogol' è complicata da Dostoevskij, che è presente in misura minore, e dagli echi del *Cavaliere di bronzo*" (A. Belyj, *Masterstvo*, op. cit., p. 302).

³⁴ Il verso è tratto dalla poesia A. M. Remizovu [Ad Aleksej Remizov, 1905. N.d.T.].

simbolisti, ma pian piano sempre più distante da essa.

La città di Blok è profondamente affine ai *Racconti di Pietroburgo*, e questa affinità non risiede solo nella somiglianza delle figure femminili notata da Andrej Belyj. Innanzitutto è importante l'affinità nella trattazione generale del tema. 'La città' di Blok, come, ad esempio, 'la prospettiva Nevskij' di Gogol', non è solo il luogo dell'azione, 'l'ambiente', lo sfondo geografico passivo dei personaggi. L'alta considerazione, tipica di Gogol', per l'ambiente circostante come elemento attivo, la comprensione del suo ruolo decisivo nella formazione del carattere e dei destini dei personaggi determinano il procedimento di trasformazione dell'"ambiente" in personaggio, ossia in un elemento agente dell'opera. Un simile pensiero e un simile mezzo per esprimerlo vengono assimilati anche da Blok. Ciò è visibile già dalla stessa poetica dei nomi (sia 'la prospettiva Nevskij' che 'la città' figurano come soggetti dell'azione; cfr. anche *Pietroburgo* di Andrej Belyj; cfr. *Urbi et orbi*, dove la città, al contrario, appare come oggetto indiretto che sottintende, da un lato, l'autore nel ruolo di soggetto – il 'poeta-profeta' –, e, dall'altro, la sua 'parola' nel ruolo di oggetto diretto – l'arte rivolta 'alla città e al mondo'). Anche nel testo *Pietroburgo* appare come personaggio. Sono tali, ad esempio, in Gogol' le continue personificazioni della prospettiva Nevskij del tipo: "Oh, non credete a questa prospettiva Nevskij [...] Mente [...] questa prospettiva Nevskij"³⁷ (3, 45-46)³⁸. Così è *Pietroburgo* in Blok nelle poesie *Gorod v krasnye predely...* [La città verso rossi confini..., 1904], *Pëtr* [Pietro, 1904] (nel manoscritto era stata inizialmente chiamata *Gorod govorit*

[La città parla] e scritta alla prima persona come monologo della città, cfr. il commento di Vladimir Orlov: II, 414) e altre. Possono agire in qualità di personaggi anche vari dettagli dell'ambiente urbano, ad esempio le immagini dei lampioni che si incontrano molto spesso sia in Gogol' che in Blok (cfr. anche il ruolo particolare in *La città* dell'immagine del Cavaliere di bronzo che deriva da Puškin attraverso il prisma delle concezioni della 'Pietroburgo gogoliana').

Bisogna notare una peculiarità, molto importante per Blok, riguardo all'interpretazione gogoliana dell'"ambiente". Come in tutto il realismo russo del XIX secolo, l'ambiente sociale (in particolare urbano) risulta costantemente essere il 'polo negativo' del testo; proprio l'ambiente viene caratterizzato per l'ingiustizia, la crudeltà, la deformità, in contrapposizione alla verità, al bene e alla bellezza della natura umana. Ma in Gogol' questo tema riceve anche una svolta individuale molto sostanziale. La stessa condizione nella quale l'ambiente (quasi fittizio nella sua astrazione, un principio 'morto') può determinare il carattere e il destino dell'uomo vivo, reale, appare a Gogol' come un'anomalia strana e innaturale, una delle manifestazioni principali dell'anormalità della vita contemporanea. La correlazione 'strana' dell'inanimato (l'ambiente) e l'animato (la persona) genera nella sua opera sia l'interesse generale per l'opposizione 'vivo ↔ morto', sia la situazione narrativa specifica in cui l'ambiente 'diabolicamente' crudele ('il destino') risulta essere il soggetto, mentre il personaggio umano è l'oggetto dell'azione. Allo stesso tempo la comprensione della componente antiumana come sostanzialmente morta (sebbene sia anche in grado di assumere l'aspetto di un vivo), e quella umana come viva nella sua essenza più profonda, genera in Gogol' la speranza del trionfo finale della vita eternamente vera.

Blok, che è solo all'inizio del suo cammino nei temi sociali, sente con maggiore acutezza tutte le anomalie del mondo contemporaneo come una 'stranezza'. Nello spirito delle sue idee mistiche non ancora superate egli spiega 'lo strano male' della città come un intervento diretto delle 'forze infernali', comprese le forze della città stessa, che simula un

³⁷ Cfr.: "...un critico una volta ha definito Blok il poeta della prospettiva Nevskij. Sarebbe stato meglio aggiungere: il poeta della prospettiva Nevskij gogoliana, in un certo senso l'artista Piskarëv del racconto di Gogol' che con la propria fantasia trasforma mirabilmente la Sconosciuta vista sul Nevskij", A. Turkov, *Aleksandr Blok*, Moskva 1969, p. 103. Il corsivo è di A. Turkov.

³⁸ N. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva-Leningrad 1940-1952. D'ora in poi i riferimenti a questa edizione sono dati nel testo principale, con l'indicazione del volume e della pagina. [La versione italiana è tratta da: N. Gogol', *I racconti di Pietroburgo*, trad. it. di E. Guercetti, Milano 2004, pp. 111-113. Anche più avanti si farà riferimento a questa versione o a quella contenuta nelle *Opere* di Gogol' nei "Meridiani" Mondadori, a seconda di quale appare più aderente al lessico del testo di partenza. N.d.T.]

ammassamento di oggetti solo di giorno, mentre di notte manifesta la sua forza diabolica e la capacità di governare la vita delle persone vive.

Essa dorme, mentre rosseggia il tramonto.
E assonnate si tingono di rosa le corazze.
E con un sibilo attraverso la nebbia
Compare il Serpente schiacciato dallo zoccolo.

Scenderanno le sere deserte,
Il serpente s'alzerà come una nuvola sulle case.
Nella mano tesa di Pietro
La fiamma di una fiaccola ondeggerà ecc.

(*Pëtr* [Pietro, 1904]; II, 141)

In questa versione del Cavaliere di bronzo il principio propriamente 'puškiniano' (la correlazione di 'intero' e persona) risulta essere respinto da ciò che è plasmato dall'idea gogoliana della contrapposizione ambiente vs. uomo, 'morto' vs. 'vivo'. Per quanto riguarda la fede nella vittoria finale della 'vita', nelle prime poesie de *La città* essa è ancora poco percepibile, ma in seguito assumerà nell'opera di Blok un'importanza enorme.

In Blok la scelta dei dettagli dell'ambiente urbano, la loro interpretazione e valutazione sono spesso vicine a quelle gogoliane fin nei minimi particolari. Nel paesaggio urbano che circonda i personaggi Gogol' sempre più spesso sottolinea come suo segno principale l'*illusorietà*, l'*ingannevolezza* ("Oh, non credete a questa prospettiva Nevskij... *Tutto è inganno, tutto è sogno, tutto è diverso da quel che sembra tutto un imbroglio, è tutto un abbaglio, niente è quello che sembra!*", 3, 45)³⁹. Anche per *La città* di Blok l'inganno si rivela come uno dei temi fondamentali:

È così seducente l'inganno (*Večnost' brosilja v gorod...*
[L'eternità ha gettato nella città...], 1904; II, 148)

No, di nuovo ha ingannato (*Požar* [L'incendio, 1906]; II, 202)

Verso inganni irreparabili

L'anima invano si è lanciata (*Ty smotriš' v oči jasnym zorjam...*
[Tu guardi negli occhi le albe chiare...], 1906; II, 204)

Splendida menzogna (*Lazur'ju blednoj mesjac plyl...* [Nel pallido azzurro nuotava la luna...], 1906; II, 182)

ecc., fino ai titoli delle poesie: *Obman* [Inganno], *Naprasno* [È inutile] (titolo dato in un primo momento alla poesia *Tu guardi negli occhi le albe chiare...*, si veda Vladimir Orlov, II, 426).

In qualità di simboli di questa 'ingannevolezza', in entrambi gli autori spesso troviamo le vetrine (con la loro *vistosa* lucentezza) e in particolare i lampioni (che conferiscono a tutto un'illuminazione *fasulla*).

In Gogol' "le vetrine dei negozi" con il loro lusso (3, 14)⁴⁰, la "luce *seducente*, portentosa" (3, 15)⁴¹, la "luce *ingannevole*" del lampione (3, 18)⁴²; "ma non solo il lampione, tutto sa d'inganno" (3, 46)⁴³. Questo inganno ha una natura diabolica, infernale: di notte "il demonio stesso accende le lampade solo per mostrare tutto in un aspetto irreal" (3, 46)⁴⁴.

In Blok:

[...] *Brilleranno le vetrine* e i marciapiedi
[...] Il lampione *che attrae* (*Pietro*; II, 141)

[...] Nel sogno ad occhi aperti dell'elettricità (*V kabakach, v pereulkach, v izvivach...* [Nelle bettole, nei vicoli, nelle svolte...], 1904; II, 159).

Nel poema *Eë pribytie* [L'arrivo di lei, 1904]:

[...] Tu ci vendichi, luce elettrica
Tu non sei la luce dell'alba, sei il sogno della terra (II, 54).

E negli abbozzi del poema riportati da Vladimir Orlov la luce del lampione è anche accostata al simbolo 'diabolico' di derivazione apocalittica della morte inevitabile delle 'città':

[...] Acceso in una *magica* profondità,
Tu bruci, sguardo elettrico
Delle città e della fine dei tempi (II, 395).

Il lampione fa da sfondo in modo quasi immanicabile ai personaggi sia nei *Racconti di Pietroburgo*, sia in *La città*. Perfino laddove questa immagine non è animata e non è dotata di proprietà direttamente 'magiche', il lampione è la componente invisibile degli scontri drammatici della vita urbana (cfr. in Gogol' il frammento *Fonar' umiral* [Il lampione moriva, 1832-1833] e in Blok *Inganno, Il racconto, Legenda* [La leggenda, 1905], ecc.). In questa immagine è evidente una particolarità della prosa gogoliana molto importante per Blok. Le frequenti ripetizioni di alcuni dettagli assolutamente materiali

⁴⁰ Ivi, p. 45 [N.d.T.].

⁴¹ N. Gogol', *Opere*, op. cit., I, p. 602 [N.d.T.].

⁴² Ivi, p. 607 [N.d.T.].

⁴³ N. Gogol', *Racconti*, op. cit., p. 113 [N.d.T.].

⁴⁴ Ibidem [N.d.T.].

³⁹ N. Gogol', *Racconti*, op. cit., pp. 111-113 [N.d.T.].

e reali in Gogol' e il loro inserimento in una situazione in cui sembra che non abbiano alcun ruolo decisivo costringono a cercare in essi un altro senso, un senso metaforico. È del tutto ovvio che per il poeta simbolista proprio questo senso figurato viene percepito come fondamentale. Al tema dell'inganno è collegato anche il tempo standard dell'azione sia nei *Racconti di Pietroburgo*, sia in *La città*: la sera o la notte. In Gogol': "Mente a qualsiasi ora, questa prospettiva Nevskij, ma soprattutto quando la notte come una densa massa [ricopre la città]"⁴⁵ (3, 46). La notte è il momento sia degli inganni (*La prospettiva Nevskij*), sia delle trasformazioni spaventose (*Il ritratto*), e in generale di qualsiasi brutta azione (il furto nel *Cappotto*, ecc.). Cfr. in Blok:

Come impermeabili la foschia copre tutti
[...]

Che l'innocenza dall'angolo
A lungo chiedi la grazia! (*Pietro*; II, 141)

La ragazza ha paura [...]
[...] *La notte scura* è più vicina (*L'inganno*; II, 146)

Era il teatro avvolto dalla foschia (*V vajs' izveržennye dymy...*
[I fumi che eruttano verso l'alto...; 1904]; II, 155)

ecc. ecc. La notte o la sera è il tempo dell'azione di tutte le poesie narrative di *La città*, che sono anche collegate al tema dell'inganno (*L'inganno*), delle trasformazioni (*Pietro*), del male (*L'inganno*, *Leggenda*, *Il racconto*).

Ma la menzogna della città è spaventosa perché combina con la cattiveria 'diabolica' lo splendore esteriore, la bellezza. Si tratta sia della vivezza dei colori, sia dei rumori della città (Gogol': "...tutta la città si trasforma in *strepito e fulgore*", 3, 46⁴⁶; Blok: "*splendono* le vetrine", *Pietro*, II, 141; "*la musica dello splendore*", "erano le strade ubriache di grida", *Nelle bettole, nei vicoli, nelle svolte...*, II, 159 ecc.). Nella gamma cromatica della città in entrambi gli autori avrà un ruolo particolare il rosso, e in quella sonora le voci: sia l'uno che l'altro si uniscono alle immagini femminili dei cicli (si veda *infra*, p. 00). Ma forse lo 'splendore' della città si

manifesta più nettamente sia in Gogol' che in Blok nel suo dinamismo, nell'espressione della sua forza 'magica'. Nella *Pietroburgo* di Gogol' verso sera "i passi di tutti si affrettano", la gente corre (3, 15)⁴⁷, e questa corsa a volte si trasforma in volo ("egli correva, *volava* tanto rapido", 3, 16⁴⁸; "il marciapiede *volava* sotto di lui", "salì *volando* le scale", 3, 19)⁴⁹. In Blok: "*correte tutti!*" (*Pietro*, II, 141); tutta la città è in preda a una furiosa danza-inseguimento.

Volano i furiosi esseri
Degli avidi seni delle nuvole
[...]
Ondeggiano le anche infuocate
Della prostituta di strada,

E sulla torre campanaria
Nella *danza* tonante, nel bronzeo rombo
Mostra la campana immensa
La sua lingua insanguinata.

(*La città verso rossi confini...*; II, 149)

Tuttavia, anche il dinamismo della città è una delle forme del suo 'inganno'. Non si tratta del movimento, pervaso di senso e di poesia, verso l'obiettivo, di quel movimento che sarà esaltato da Gogol' nell'immagine della *trojka* e che assumerà un'importanza capitale nell'opera di Blok degli anni 1906-1908. È il movimento verso uno pseudo-obiettivo, verso un obiettivo ingannevole: "A quest'ora si avverte uno scopo, o meglio *qualcosa di simile a uno scopo* [...] I passi di tutti si affrettano" (3, 15)⁵⁰. Cfr.:

Verso *inganni irreparabili*
L'anima invano si è lanciata.

(*Tu guardi negli occhi le albe chiare...*; II, 204).

Anche l'obiettivo irraggiungibile della 'corsa' folle della vita urbana viene tratteggiato con toni simili. In Gogol' si tratta o della passione, o dell'inseguimento di una donna, visione ingannevole di bellezza e purezza (*La prospettiva Nevskij*), o della caccia ai soldi (*Il ritratto*) e a una promozione (*Il naso*, *Le memorie di un pazzo*). L'ultimo di questi temi al momento non interessa Blok (farà la sua comparsa più tardi, nel *Mondo spaventoso*, in un contesto vicino a quello gogoliano:

⁴⁵ Ibidem. Zara Minc riporta la fine della citazione in maniera imprecisa: "...*naljažet na gorod*" [... ricopre la città], mentre nella fonte si legge "...*naljažet na nego*" [... la ricopre], con riferimento alla prospettiva Nevskij. Si è tuttavia deciso di riportare questa 'versione' della Minc, mettendola tra parentesi quadre [N.d.T.].

⁴⁶ N. Gogol', *Racconti*, op. cit., p. 113 [N.d.T.].

⁴⁷ Ivi, p. 45 [N.d.T.].

⁴⁸ N. Gogol', *Opere*, op. cit., I, p. 604 [N.d.T.].

⁴⁹ Idem, *Racconti*, op. cit., pp. 53-55 [N.d.T.].

⁵⁰ Ivi, p. 45 [N.d.T.].

Ma si deve, si deve intrufolarsi in società,
Nascondendo lo stridore delle ossa per fare carriera [...].
(*Kak tjažko mertvecu sredi ljudej...* [Com'è dura per un morto
in mezzo ai vivi...], 1912]; III, 36).

Tuttavia, i primi due: il tema della passione vivida, dinamica, talora crudele (*Pietro, Inno, I fumi che eruttano verso l'alto...*, *Idu – i vsë mimolëtno...* [Cammino, e tutto è fugace...], 1905], *L'essere invisibile*) e il tema dei soldi (*Leggenda*, dove i motivi del denaro e della passione sono uniti nell'immagine dell'amore venduto: "C'era un elisir d'amore nel rosso pacchetto di banconote", *Leggenda*, II, 168 ecc.) occupano un importantissimo posto nella problematica di *La città*.

Le somiglianze nella caratterizzazione della Pietroburgo gogoliana e di quella blokiana si riflettono anche nel modo in cui sono descritti i personaggi. I personaggi dei *Racconti di Pietroburgo* e di *La città* si dividono in due gruppi distinti: le vittime del male e i portatori del male. Le vittime della vita urbana in Gogol' possono essere anche, approssimativamente, di due tipi; uno di essi è entrato nella letteratura critica, scientifica (e in parte anche nella prosa d'arte) sotto il nome di 'piccolo uomo', l'altro sotto quello di 'sognatore'. Una netta distinzione tra queste figure non c'è né in Gogol', né nei suoi seguaci (il 'piccolo uomo' può essere anche un 'sognatore', come molto spesso accade, ad esempio, nelle prime opere di Dostoevskij). Si tratta comunque di diverse varianti dello stesso fenomeno sociale. Il 'sognatore', di solito, è un intellettuale povero, e l'ingiustizia dell'ambiente nei suoi confronti si sostanzia in un danno spirituale da lui subito: la perdita della fede nel mondo e nelle persone (Piskarëv). Il 'piccolo uomo' non ha niente dell'intellettuale (sebbene non sia affatto privo di spiritualità!), e l'ingiustizia dell'ambiente si sostanzia in questo caso in un danno materiale da lui subito (Akakij Akakievič), peraltro, come nel primo caso, legato soprattutto al senso di una dignità umana umiliata.

Entrambi questi tipi sono rappresentati anche in *La città*. Il 'piccolo uomo' è descritto con toni che sono tipologicamente vicini a Gogol' (la povertà, la sofferenza per l'umiliazione). Tuttavia, in questo caso la somiglianza a volte è troppo generica, risale

in sostanza a tutta la tradizione del realismo russo del XIX secolo o, perlomeno, alla linea 'Gogol'-Dostoevskij' (cfr. ad esempio l'immagine, tipica sia per *I racconti di Pietroburgo* che per *Povera gente*, del povero che lavora di notte con una luce grama:

O, se non ci fossero alle finestre
Le luci tremolanti!
Le tende e i fiorellini scarlatti!
I volti, chini su un gramo lavoro!

(*Ulica, ulica...* [Strada, strada...], 1905]; II, 162).

Per quanto riguarda l'immagine del 'sognatore', il suo ruolo nel ciclo blokiano è enorme, e il legame genetico con l'opera di Gogol' è indubbio. Tuttavia questo legame è soprattutto polemico, e perciò sarà meglio analizzarlo più avanti.

I personaggi descritti come 'portatori del male' (e che in questo senso corrispondono per la loro funzione all'ambiente circostante) sono in Blok ancora più vicini alla tradizione dei *Racconti di Pietroburgo*. Come nel caso di Gogol', qui possono anche essere messi in evidenza i *pošljaki*⁵¹ (portatori passivi del male, rappresentati con sfumature ironiche) e gli eroi 'di tipo infernale'. Relativamente alla concezione generale del carattere, al Pirogov di Gogol' corrispondono in Blok "i navigati buontemponi", che "piegando le bombette, / tra i fossi passeggiano con le signore" (*La sconosciuta*, II, 185). È vero che Blok (in una certa misura sotto l'influsso di Dostoevskij, e anche dell'articolo sopracitato di Merežkovskij su Gogol') distrugge ancor di più il limite tra queste due varietà di personaggi: l'immagine ossimorica della "misteriosa pošlost'" (*Là le signore sfoggiano le ultime mode...*, II, 188) afferma che ciò che è maggiormente ordinario (*pošloe*) è anche la cosa più strana, anomala, ossia — per il periodo di *La città* — la cosa più inconoscibile, mistica e spaventosa. E tuttavia anche in Blok si conserva la distinzione gogoliana tra Pirogov e l'usuraio del *Ritratto*. 'I Pirogov' sono circondati dal *byt*, dalle cose:

[...] i mobili sporgevano con gli angoli, cicche e carte erano sparse,
La cosa più terribile nella stanza era il canterano rosso
(*Poslednij den'* [L'ultimo giorno, 1904]; II, 139).

⁵¹ Personaggi triviali, caratterizzati da *pošlost'* (cfr. il senso di questo termine *supra* alla nota 32)[N.d.T.].

Questi ‘Pirogov’, come in Gogol’, non sono distinguibili dalle cose: “*Sopra il mucchio di bicchierini, signore e vecchiette*” (*Sytye* [I sazi, 1905], II, 180). Essi sono contraddistinti da compiacimento di sé (“i navigati buontemponi”) e noia (“si annoiavano e non vivevano”, “sopra la noia dei loro cerimoniosi pranzi”, *I sazi*, II, 180; cfr. la nota chiusa gogoliana: “Che noia a questo mondo, signori!”⁵², 2, 276). Il tono con cui vengono rappresentati non è così coerentemente ironico come in Gogol’, tuttavia comprende in sé elementi di ironia o satira (*I sazi*). Proviene da Gogol’ anche l’idea del mondo *pošlyj* come estremamente sbiadito, privo di segni distintivi, grigio (cfr. *Il racconto*, dove le persone hanno dei volti “grigi, mansueti”, dove “ognuno [...] non è né giovane, né vecchio”, II, 163, e la descrizione di Čičikov: “non bello, ma nemmeno sgradevole d’aspetto, né troppo grasso, né troppo sottile, non si poteva certo dire che fosse vecchio, ma, d’altronde, nemmeno che fosse troppo giovane”⁵³, 6, 7).

I personaggi del ‘tipo infernale’ – il Serpente e Pietro il Grande (*Pietro*), “un nano rosso ubriaco” (*L’inganno*), “un nano” (*Nelle bettole, nei vicoli, nelle svolte...*), “un essere mutaforma” (*Cammino, e tutto è fugace...*), un “Terzo” (*Leggenda*), l’Essere invisibile dell’omonima poesia, e altri – sono soprattutto vicini alla tradizione presa in esame. Il pensiero stesso sulla natura ‘diabolica’ (contrapposta alla norma umana) del male, e la sua realizzazione artistica, conducono direttamente (perlomeno nella cultura russa) proprio a Gogol’. Va detto che le descrizioni di Blok sono più laconiche e meno variegate; dell’enorme arsenale di mezzi gogoliani per raffigurare questi personaggi Blok sceglie di norma i seguenti:

1. I personaggi ‘infernali’ sono assolutamente uguali al proprio ambiente circostante (perciò la loro caratterizzazione viene esaurita con i tratti distintivi della città soprariportati). Anzi, essi sono, con tutta probabilità, nient’altro che la personificazione dell’‘ambiente’ (della ‘città’, del ‘destino’), ma una personificazione non astratta e allegorica, bensì

chiaramente emozionale, attraverso immagini sensoriali. La combinazione di essenza ‘non umana’ e di comportamento ‘umanoide’ (socialmente attivo) di questi personaggi sottolinea una delle idee artistiche più importanti sia per Gogol’ che per Blok: le leggi che governano il mondo contemporaneo sono disumane, e ciò che è umano nei ‘piccoli uomini’ viene logorato e soffocato.

2. Una delle caratteristiche più importanti delle immagini in esame è il loro continuo mutamento, la loro trasformazione (non è un caso che in Blok ci sia un personaggio come l’“essere mutaforma”). Dietro questa caratteristica troviamo una contrapposizione che proviene da Gogol’ e che è molto importante per il pensiero democratico-antropologico. L’‘umano’ viene pensato come pieno di un contenuto positivo e immutabile, mentre il ‘diabolico’ (l’antiumano) viene pensato come privo di qualsiasi contenuto, ‘vuoto’, e che in mancanza di un ‘volto’ assume varie ‘maschere’. In Blok questa idea passa attraverso il prisma di un misticismo che non è ancora stato superato: l’ideale alto, celeste, è sempre uno solo e immutabile (cfr. in Vladimir Solov’ëv: “Tutto, vorticando, sparisce nella caligine, / è fisso solo il sole dell’amore”)⁵⁴, mentre ciò che è terreno e materiale è collegato al cambiamento (e al ‘tradimento’: “... ma ho paura che Tu muterai il Tuo semblante”, *Predčuvstvuju tebjja. Goda prochodjat mimo...* [Di te ho presagio. Gli anni passano..., 1901], I, 94). Inoltre proprio il cambiamento è il segno della vacuità interiore: un personaggio femminile ‘altro’ (ossia ‘mutato’) è immancabilmente “senza volto” (*Budet den’ – i sveršitsja velikoe...* [Arriverà il giorno in cui si realizzerà qualcosa di grande..., 1901], I, 142). Così la metafisicità antropologica dello sguardo gogoliano sul mondo e la metafisica mistica del ‘solov’ëvismo’ creano i presupposti per la creazione di immagini simili.

Il meccanismo stesso di queste trasformazioni è presentato in modo molto evidente in Gogol’, mentre in Blok è appena tracciato. Tuttavia anche qui riusciamo a trovare una curiosa affinità. *In generale* è come se le ‘trasformazioni’ degli eroi di tipo

⁵² Dalla *Storia del litigio tra Ivan Ivanovič e Ivan Nikičorovič* (trad. it. in N. Gogol’, *Opere*, op. cit., I, p. 592) [N.d.T.].

⁵³ Ivi, II, p. 7 [N.d.T.].

⁵⁴ Dalla poesia *Bednyj drug, istomil tebjja put’...* [Povero amico, il cammino ti ha logorato..., 1887. N.d.T.].

'infernale' non avessero alcuna limitazione. Come ha notato acutamente Andrej Belyj, qua ogni può essere sostituita dall'altra, e sta proprio in questa 'imprevedibilità' l'effetto emozionale delle immagini spaventose di *Vij*. Tuttavia, in sostanza, sia l'elenco delle 'mutazioni di sembiante', sia i principi che le regolano, sono facilmente riscontrabili anche in *Mirgorod* e nei *Racconti di Pietroburgo*; in Blok, invece, si realizzeranno continuamente solo quattro-cinque modalità fondamentali. Lo schema narrativo del 'mutamento' deve essere costruito in modo tale che il fenomeno si avvicini con il suo perfetto e assoluto contrario e sempre nella direzione: 'inganno seducente' ↔ essenza cattiva e terribile (oppure: sogni, illusioni ↔ realtà)⁵⁵.

Per *La città* di Blok e la lirica di questo periodo saranno importanti questi schemi narrativi:

a) purezza ↔ dissolutezza ('la bellissima dama' ↔ 'la stella caduta', la prostituta); questo schema, come ha mostrato Andrej Belyj, sia nell'insieme che nei dettagli porta per molti aspetti alla *Prospettiva Nevskij*. Questo è uno degli schemi principali di *La città* (ed è realizzato più pienamente in *Tu guardi negli occhi le albe chiare...* e nella poesia di Blok non inclusa nelle edizioni uscite lui vivente *Maska otkryla blestjaščie zuby...* [La maschera ha scoperto i denti splendenti... , 1906]);

b) il bello all'esterno ↔ il cattivo che conduce alla rovina. Questo schema, rispetto a quello della *Prospettiva Nevskij* (in cui la 'sconosciuta' è nondimeno la ragione *involontaria* della rovina di Piskarëv) è nettamente rafforzato:

Una fanciulla libera con un mantello di fuoco
[...]
... E lei con l'inseparabile anello ti serrerà
Nella tana del serpente (*Cammino, e tutto è fugace...*; II, 165);

c) vivo ↔ morto; Andrej Belyj ha indicato come fonte di questo schema il *Vij* (la bella ↔ 'il cadavere illividito'). Relativamente al ciclo *La città*, esso viene espresso con maggiore evidenza nella poesia *Kleopatra* [Cleopatra, 1907];

d) morto ↔ che ha forza di vivo (cfr. il cadavere che prende vita nel *Vij*, i morti nella *Terribile vendetta, Il ritratto*, ecc.). In Blok troviamo ciò in *Pietro, Eščë prekrasno seroe nebo...* [È ancora bello il cielo grigio... , 1905], e altre poesie.

A volte sembra che i motivi dell'animazione derivino direttamente dal *Vij*. Cfr. ad esempio, la poesia *Ja živu v glubokom pokoe...* [Vivo in una profonda pace... , 1904] (inserita nella sezione *Raznye stichotvorenija* [Poesie varie] del 'secondo volume' della lirica):

Sopprimendo i suoni funebri
Delle ore terribili,
Egli alzerà le pesanti mani,
Che pendono come i cappi dei secoli (II, 40);

si notino nell'originale russo le associazioni suscitate dalle allitterazioni: *zvuki* (suoni), *ruki* (mani), *veki* (secoli);

e) elementi umanoidi ↔ 'nessuno' (cfr. la completa sparizione del ritratto alla fine del racconto). Per Blok si tratta di uno degli schemi più importanti, espresso con maggiore evidenza nell'*Inganno*:

Un nano deforme si dà da fare:
Butta le scarpe nel rigagnolo [...]
[...] cappello rosso.
[...] Ancora un attimo
E fluttueranno gli orecchi, la barba e il frac rosso del cane (II, 147).

Rispetto agli schemi narrativi legati al 'mutamento del sembiante', in Blok non è affatto tipica la situazione squisitamente gogoliana di trasformazione del bello in deforme (la bella ↔ il cadavere orribile): la Cleopatra di Blok (dell'omonima poesia sopracitata, la quale inizia col verso "È aperto il triste museo delle cere...") è bella anche dopo la morte; ci soffermeremo sulle ragioni di questo più avanti. In *La città* non vi sono schemi narrativi legati al 'mutamento del sembiante' del personaggio non demoniaco sotto l'influsso della realtà, alla sua caduta (cfr. Čartkov) o al risveglio dell'umano (Popriščin). Tutto ciò che 'non è demoniaco' (ossia ciò che è umano e 'celesti') si presenta al Blok del periodo 1904-1906 come immutabile. Però si incontra spesso una situazione che quasi manca in Gogol': ciò che è collegato a un'idea alta ↔ ciò che la deride in modo sacrilego ("E ci sembrava una bandiera rossa / La lingua

⁵⁵ A essere precisi, anche il secondo sembiante del personaggio 'infernale' è una 'maschera', poiché non ha 'volto' (non è 'niente'). E tuttavia il 'mutamento del sembiante' può essere visto come la messa in luce (perlomeno parziale) dell'autentica natura del personaggio.

che si era stesa nel cielo”, *Nelle bettole, nei vicoli, nelle svolte...*, II, 160). Questa contrapposizione, legata a Gogol’ solo nella struttura generale, è molto importante per Blok nel periodo della ‘antitesi’.

3. Un’altra particolarità dei personaggi ‘infernali’ di Gogol’ e Blok è che il fantastico qui è quasi sempre (eccetto i casi sopra esaminati) legato alla deformazione delle idee sul tempo e sullo spazio del reale. Le forme più semplici di questa deformazione, iperbole e litote, sono state analizzate più volte dagli studiosi di Gogol’. Queste forme sono frequenti anche in Blok: cfr. la particolare funzione della litote nell’immagine dei nani e anche la messa in risalto della ‘figura della riduzione’ con suffissi diminutivi (*čertěnjata* [diavoletti], *popik* [popuccio]), epiteti (‘piccolo nano’, *V goluboj dalëkoj spalenke...* [Nella lontana cameretta azzurra..., 1905]; ‘nano gobbo’, *Poët, krasneja, med’. Nad gornom...* [Canta, arrossendosi, il rame. Sulla fucina..., 1904]), con le azioni (“*Contraendosi piano, il nano si chinò*” [*Nelle bettole, nei vicoli, nelle svolte...*]), ecc. Le iperboli si incontrano più di rado; tuttavia, cfr.: “Il serpente si leva a nugoli sopra le case” (*Pietro*), lingua – bandiera ecc. Si possono notare anche altre forme di questo cambiamento del tempo e dello spazio ‘del reale’, ad esempio quando si assegnano al personaggio caratteristiche che sono contemporaneamente incompatibili⁵⁶ (la *pannočka* di *Vij* che è allo stesso tempo viva e morta!; cfr. in Blok:

[...] E ulula come un cane abbandonato,
Miagola come un dolce gatto. (*L’essere invisibile*; II, 170)

Qui entrambe le azioni possono essere considerate non come azioni che si avvicendano, bensì proprie dell’‘Essere invisibile’ al medesimo tempo). La coincidenza sul piano spaziale, estremamente tipica in Gogol’, tra parte e intero (*Il naso*) si incontra abbastanza spesso anche in *La città* (cfr. la completa coincidenza tra il nano in *Inganno* e le sue ‘orecchie di cane’, la ‘barba’ e il vestito: la tipica metonimicità gogoliana). Queste e molte altre dislocazioni semantiche attirano l’attenzione verso lo spazio e il tempo dell’opera, i quali in Blok anche più avanti si

formeranno sotto il chiaro influsso di Gogol’ (già al di fuori dei problemi del ‘realismo mistico’).

Ma nei *Racconti di Pietroburgo* e in *La città* c’è un’altra immagine, peraltro molto importante, quella della Donna. Non a caso, il personaggio femminile non può essere completamente annoverato né tra i ‘piccoli uomini’ (le vittime della città), né tra i portatori ‘infernali’ del male, ma è l’una e l’altra cosa contemporaneamente. Si tratta dell’immagine più complessa, contraddittoria e allo stesso tempo ‘sintetica’ della *Pietroburgo* di Gogol’ e di Blok. Il ruolo che la donna riveste è enorme: è quell’unico fine che si riesce a scorgere nel movimento, così intenso e appassionato, della vita serale e notturna in città. Il movimento dei personaggi qui è quasi sempre del tipo di Piskarëv, che segue con rispetto la donna, oppure di Pirogov, che invece la perseguita.

Correte tutti al richiamo! Alla caccia! (*Pietro*; II, 141)

È un’altra quella che io abbraccio
Alla vita sottile e che faccio girare nelle sale scintillanti
[...]

Tu scappi da me, svanendo nell’orizzonte
[...]

Di fronte a me corri: dove vai? (*La maschera ha scoperto i denti splendenti...*; II, 326) ecc.

La descrizione delle donne di città in Blok spesso si avvicina a quella di Gogol’ fino ai minimi dettagli (soprattutto nella *Prospettiva Nevskij*). Vengono messi in rilievo gli stessi dettagli dell’abbigliamento (il mantello), così come il comune simbolismo del rosso (‘sgargiante’), il dinamismo seducente dei movimenti e dei vestiti (in Gogol’: “...svolazzava quel mantello sgargiante”, “il mantello di una bella”, 3, 16, 46⁵⁷; “la sconosciuta volava su per le scale”⁵⁸, 3, 19; cfr. in Blok: “La fanciulla libera nel mantello di fuoco”, *Cammino, e tutto è fugace...*, II, 165; “Ecco il rosso mantello che volava accanto, *Tu guardi negli occhi le albe chiare...*, II, 204). Le donne della città sono belle in modo irresistibile (“la bella” della *Prospettiva Nevskij*; cfr. “La bellezza di questi volti muliebri!”), *Nelle bettole, nei vicoli, nelle svolte...*, II, 159), la loro grazia porta a pensare alla natura ‘divina’ dei personaggi femminili. In Gogol’ “quella creatura incantevole che sembrava discesa

⁵⁶ I tratti incompatibili non vanno confusi con le combinazioni contraddittorie e ‘ossimoriche’, che sono legate a immagini del mondo non fantastiche, bensì complesse.

⁵⁷ N. Gogol’, *Racconti*, op. cit., pp. 47, 113 [N.d.T.].

⁵⁸ Ivi, p. 55 [N.d.T.].

dal cielo dritto sulla prospettiva Nevskij”⁵⁹, 3, 16; aveva dei “lineamenti divini”⁶⁰, 3, 18; Blok: “Come è simile il tuo viso / alle Madri di dio della sera”, *Ty prichodiš bez улыbki...* [Arrivi senza sorriso... , 1905], II, 177 *et al.*). Sia Gogol' che Blok forniscono di continuo un giudizio della bellezza come di una manifestazione di un'armonia superiore; da qui deriva la continua messa in risalto della musicalità e della voce (“la voce risuonò come un'arpa”⁶¹, 3, 20; “Tutta la città è piena di voci, / chiassose le maschili, squillanti le femminili”, *Pietro*, II, 204), e in generale di tutto l'aspetto, del vestiario, ecc. (“Com'era musicale il fruscio dei suoi passi e del suo abitino semplice!”⁶², 3, 29; “fanno rumore le sue nere sete”, *Là le signore sfoggiano le ultime mode...*, II, 187).

Ma il ‘fascino divino’ è solo un lato di questa immagine. Il fatto che la sostanza della bella è celata al personaggio maschile gogoliano e all'io lirico di *La città* è sottolineato dalla loro comune denominazione: ‘la sconosciuta’ (Gogol', 3, 18-20; Blok: *La sconosciuta*, che è anche il titolo con cui è riportata la poesia *Là le signore sfoggiano le ultime mode...* nel secondo volume del *Sobranie stichotvorenij* del 1912)⁶³. In seguito il personaggio femminile viene descritto attraverso l'artificio, a noi già noto, della ‘trasformazione’. La sua innocenza e la sua modestia si rivelano un inganno, si tratta di una prostituta, una “fanciulla libera” (cfr. *Cammino, e tutto è fugace...*); la sua dimora, che sembrava un tempio è un postribolo (cfr. in Blok: “Qui il ristorante, come i templi, è luminoso, / E il tempio è aperto, come un ristorante”, *Tu guardi negli occhi le albe chiare...*, II, 204).

Tuttavia, a differenza di quanto avviene nel caso delle ‘trasformazioni’ dei ‘nani’ e dei ‘diavoletti’, il mutamento di aspetto non elimina le prime impressioni suscitate dalla ‘sconosciuta’: anche nella caduta ella rimane bella e attraente (“la pietà non ci assale mai così violentemente come alla vista della

bellezza toccata dal soffio corruttore del vizio”⁶⁴, 3, 22; per Blok l'attrattiva delle ‘fanciulle cadute’ è uno dei motivi principali del ciclo). L'immagine femminile viene costruita sulla base non di caratteristiche fantastiche (‘incompatibili’), ma di quelle ossimoriche (contraddittorie, che coesistono con difficoltà). Per Gogol' la base di questa ‘ossimoricità’ è nell'antinomia tra ciò che è bello in modo innato e l'ambiente sociale ‘diabolicamente’ perverso. Blok tende a una rappresentazione più aderente alla realtà, anche se nel periodo 1904-1906 tale rappresentazione si rifrange sempre più spesso nel prisma del mito solov'ëviano dell'Eterno femminile che è tenuto prigioniero dal caos terreno in attesa di una futura liberazione. Tuttavia il modo in cui Blok tratteggia le contraddizioni della donna nella città odierna è vicino a Gogol' anche in alcuni dettagli (cfr. ad esempio gli ossimori “patetica sfrontatezza”⁶⁵, 3, 21 e “sfrontata modestia”, *Nočnaja fialka* [La violetta notturna, 1906], II, 28 *et al.*), e, soprattutto, nella concezione generale dell'immagine. La donna non è semplicemente un carattere contraddittorio, ma *la più chiara espressione delle contraddizioni della vita*: in potenza è il suo principio più bello e alto, nella realtà è la sua creatura ‘caduta’ più pietosa (cfr. in Gogol': “La donna, regina del mondo, vertice della creazione, si è tramutata in un essere strano e ambiguo”⁶⁶, 3, 21; in Blok:

Noi avevamo una conoscenza ineffabile
Della stessa identica altezza,
Insieme siamo caduti oltre la nebbia,
Lasciando traccia della deviazione.
Ma io ti ho trovata e ti ho incontrato
Alle porte non illuminate... (*Tvoe lico blednej, čem bylo...*
[Il tuo volto è più pallido di come era... , 1906]; II, 183)

Tuttavia, nonostante tutti i tratti significativi e la vicinanza tipologica e genetica a Gogol', la *Weltanschauung* artistica di Blok si differenzia per una serie di peculiarità importantissime.

Da un lato, in *La città* sono ancora ben visibili le tracce di una percezione mistica del mondo (anche se trasfigurata dall'interesse per la realtà) e il soggettivismo decadente. Essi determinano l'interesse

⁵⁹ Ivi, p. 49.

⁶⁰ Ivi, p. 51.

⁶¹ Ivi, p. 57.

⁶² Ivi, p. 77.

⁶³ Cfr. A. Blok, *Sobranie stichotvorenij. Kniga vtoraja. Nečajanaja radost'*, Moskva 1912, p. 37 [N.d.T.].

⁶⁴ N. Gogol', *Racconti*, op. cit., p. 61 [N.d.T.].

⁶⁵ Ivi, p. 59 [N.d.T.].

⁶⁶ Ivi, pp. 57-59 [N.d.T.].

selettivo verso il retaggio gogoliano (cfr. ad esempio la scarsa rilevanza delle *Anime morte* in questo periodo) e la sua interpretazione, talora alterata in senso simbolista e mistico (cfr. ad esempio l'interpretazione sostanzialmente diversa delle opposizioni vivo/morto, immobile/mutevole e altre in Gogol' e Blok). La serie di problemi sociali che turbano Blok è di gran lunga più limitata, la loro soluzione viene talvolta tracciata vagamente e alla lontana, smorzata da una 'totale accettazione' estetizzata di 'visioni magiche' della vita urbana che si apre davanti al personaggio. A differenza di quanto avviene in Gogol', con Blok non ci sono giudizi etici ben precisi su ciò che viene rappresentato.

Ma il ciclo *La città* e le altre poesie che sono collegate in un modo o nell'altro al retaggio di Gogol' hanno anche un altro tipo di specificità. La 'totale accettazione' decadente e l'indebolimento del *pathos* etico hanno accompagnato due fatti fondamentali della vita spirituale di Blok tra il 1903 e il 1906 e ne sono stati conseguenza: l'inizio dell'allontanamento dal 'solov'ëvismo' e l'interesse sentito per gli eventi della realtà rivoluzionaria. Perciò l'indebolimento del *pathos* critico, evidente rispetto ai *Racconti di Pietroburgo*, era legato non solo all'estetizzazione del male, ma anche, soprattutto, all'entusiasmo della ribellione che il poeta aveva visto nella vita urbana.

In effetti, la raffigurazione degli 'inganni allettanti' in Blok è resa in una chiave 'emozionale', totalmente diversa da quella gogoliana. Per Gogol' il punto principale è lo smascheramento dell'inganno (una via che conduce in ultima analisi allo 'strappare le maschere' tolstoiano). In Blok domina il senso di bellezza e splendore della vita 'menzognera'.

L'io lirico di *La città* non è affatto 'un Piskarëv', come ritiene Andrej Belyj. Più precisamente, siccome Blok si trova davvero sotto l'influsso delle immagini e delle situazioni della *Prospettiva Nevskij*, in lui appare perfino l'aspirazione a distinguere più o meno coscientemente il proprio punto di vista da quello di Piskarëv. E dunque, nelle prime varianti della poesia *Tu guardi negli occhi le albe chiare...*, sia con il titolo (*Naprasno* [Invano])⁶⁷, sia

nella situazione, sia nel rapporto con il personaggio maschile è stata creata una figura molto simile al 'sognatore' gogoliano, alla docile vittima del male urbano.

Dietro chi ti trascini, vagabondo?
Di chi è il mantello di fronte a te nella bruma?
A chi, a chi ancora, poveraccio,
Vuoi credere in questa terra? (II, 425-426)

Tuttavia, nella variante definitiva della poesia, sebbene ci sia il tema degli 'inganni senza via d'uscita', 'inutili', domina comunque l'affermazione della bellezza e della poeticità della vita urbana alla sera.

In altre poesie della produzione precedente questa distinzione è ancora più evidente. Il Piskarëv di Gogol' ha iniziato portando le proprie illusioni nella realtà oggettiva ed è morto a causa dell'eterno disaccordo tra sogno e realtà'. L'io lirico di Blok aveva iniziato (già entro i limiti di *La città*) dall'opposizione romantica 'voci di mondi altri'/'vane faccende mondane'. Scendendo nel mondo, egli sa già della sua natura cattiva, 'infernale'. Per l'io lirico di Blok, la critica del mondo e il rigetto romantico-massimalistico dello stesso erano sottintesi. La novità consisteva invece nel vedere un certo senso 'alto' della 'vanità'. E questo si ritrova (già nel periodo del 'realismo mistico') nella chiarezza e nella bellezza della vita, e soprattutto nel fatto che il mondo materiale è 'incarnato', esiste nella realtà e non in sogno e, essendo dotato di dinamicità e forza, risulta essere la garanzia del fatto che anche il 'sogno' può diventare 'sostanza' (cfr. l'inizio della poesia *Nelle bettole, nei vicoli, nelle svolte...*, il poema *L'arrivo di lei* e i versi sulla rivoluzione)⁶⁸.

Questa differenza si sostanzia nell'immagine muliebre, così importante per ambo gli autori. La scoperta dell'inganno, della sostanza triviale e corrotta della 'sconosciuta' è la fine – la morte – di Piskarëv. Per l'io lirico di *La città* la cosa principale è non vedere l'inganno' (esso è comunque chiaro), pren-

pubblicata col titolo *Invano* [N.d.T.].

⁶⁸ Cfr.: "L'artista gogoliano, ammaliato dalla propria visione, ha sentito ripugnanza per la realtà. [...] Su Blok, invece, 'il quotidiano e il reale' [N. Gogol', *Racconti*, op. cit., p. 73, N.d.T.] agiscono in questo periodo in modo completamente diverso [...] spariscono le tracce di un atteggiamento altezzoso nei confronti della vita ordinaria e, al contrario, essa diventa l'oggetto di un'attenzione interessata, velata di tristezza", A. Turkov, *Aleksandr Blok*, op. cit., p. 103.

⁶⁷ È nella raccolta *Zemlja v snegu* [Terra innevata, 1908] che questa poesia, datata "dicembre 1906" e completata nel 1907, viene

dendo invece coscienza del valore del mondo terreno, 'caduto', e vedendo anche in *ciò* il riflesso del 'mondo celeste' o un qualche nuovo senso elevato:

Ho misurato il tuo cammino nella tristezza,
Quando tu hai incominciato a cadere
[...]
E questo sguardo faceva luce
Come nelle altezze nebulose!

(*Il tuo volto è più pallido di come era...*; II, 183)

Guardo al di là del velo oscuro
E vedo il lido ammalante
E l'ammalante orizzonte...
(*La sconosciuta*; II, 186) ecc.

Per il Gogol' autore di epos l'addio al romanticismo delle *Veglie* era unito al tema della morte del 'sognatore'. Il Blok poeta lirico ha costretto il proprio 'sognatore' a rinascere interiormente, lo ha condotto sulla terra meravigliosa e 'dolorosa'. Per entrambi gli autori il cammino non si ferma qui (contrariamente a quanto affermato da Belyj!); al contrario, la morte o il superamento interiore del 'sognatore' rappresentava solo l'inizio.

Tracce relative alla ricezione dell'arte gogoliana sono evidenti in altre opere di Blok di questo periodo, sebbene appaiano con meno evidenza che in *La città*. Si distinguono soprattutto echi della *Prospettiva Nevskij*: il motivo della 'doppiezza' in Blok presenta una genesi davvero troppo ampia per poterla ricondurre proprio a Gogol': trovano posto i romantici tedeschi, Heine, la lirica russa, Dostoevskij... Ma la sottolineatura della 'doppiezza' nelle immagini contrapposte l'una all'altra dell'artista (del poeta) e del *pošljak*, lo svelamento di questo motivo in scene così dissimili esteriormente, eppure affini, legate al rapporto con la donna, è in gran parte vicino alla struttura della *Prospettiva Nevskij*, alle scene parallele e alle immagini di Piskarëv-Pirogov. Così, nella *Violetta notturna* il personaggio-sognatore "cammina lentamente" per la città, "e sembra che il mio amico sia con me" (II, 26). Gli amici vedono nella stessa situazione due cose totalmente diverse:

[...] estranei l'uno all'altro,
Abbiamo visto cose diverse (II, 26).

L'amico è il *pošljak*:

Egli ha visto le carrozze dei vetturini,
Dove bellimbusti giovani e calvi

Abbracciavano donne imbellettate.
E non gli erano nemmeno estranee
Le fanciulle che guardavano dalle finestre
Attraverso i gialli tageti... (II, 27)

Come Pirogov, egli è privo di illusioni riguardo alle "donne imbellettate" e alle "fanciulle", e proprio come lui va a caccia di una di queste belle (II, 27). L'io lirico è dotato della vista tipica del poeta: anche nella *pošlost'* della vita urbana gli sono "concesse delle visioni", e, come Piskarëv, egli cerca il suo "fiore quieto e puro" (II, 28) e gli va dietro⁶⁹.

Proprio queste due linee narrative che si sviluppano parallelamente determinano anche la composizione di *Neznakomka (liričeskaja drama)* [La sconosciuta (dramma lirico), 1906-1907]. La 'sconosciuta' di Gogol' "sembrava discesa dal cielo dritto sulla Prospettiva Nevskij"⁷⁰ (3, 16). Per la ricezione della prosa drammatica russa del XIX secolo da parte di Blok, in questi anni è assai caratteristica l'interpretazione delle metafore come simboli che hanno anche una 'seconda' realtà (una realtà 'mistica').

La sua "stella Maria" davvero "cade dal cielo" dritto in città, trovando là il proprio 'Pirogov' ("il signore con la bombetta") e Piskarëv ("il Poeta")⁷¹. È interessante notare che il successivo punto di svolta della trama è diverso da quello che si trova in Gogol', e addirittura presenta alcuni tratti polemici — sebbene espressi in modo niente affatto chiaro — sia con Gogol' che con Dostoevskij. Il fatto che la "stella Maria" non viene riconosciuta, ossia che viene compreso solo un lato della sua essenza (in 'stella caduta' si è prestato attenzione a 'caduta', ma non a 'stella'), diventa un rimprovero al personaggio 'mite',

⁶⁹ Come è noto, Blok aveva sognato la trama della *Violetta notturna*. Tuttavia è interessante che manca proprio la linea della 'doppiezza' nel modo in cui Blok aveva riportato il sogno (viene solo detto: "Di notte stavo andando [...] *da lei* (mi pare con qualcuno)", II, 386). Lo sviluppo della trama della *Violetta notturna* è legato a un ripensamento a noi noto della storia di Gogol'. Sebbene la "violetta notturna" abbia "cambiato aspetto", è diventata "una ragazza non bella con un volto anonimo" (II, 29), il personaggio di Blok non solo ha riconosciuto in lei un "fiore puro", ma è anche sicuro della sua nuova trasformazione futura: "[...] arriverà la Gioia inaspettata, / e sarà perfetta" (II, 34).

⁷⁰ N. Gogol', *Racconti*, op. cit., p. 49 [N.d.T.].

⁷¹ Riferimento ai versi del dramma *La sconosciuta* (da non confondere con l'omonima poesia), in cui, appunto, la "sconosciuta" dice al "signore con la bombetta": "Nel cielo, tra le stelle, / non avevo nome... / Ma qui, nella terra blu, / mi piace il nome 'Maria'... / 'Maria' mi puoi chiamare" [N.d.T.].

‘docile’ come Piskarëv, che solo nel sogno da ubriaco ha capito chi ha visto e chi ha perso⁷².

La questione riguardo all’influenza di Gogol’ sulla drammaturgia di Blok dovrà essere oggetto di uno studio a parte. Anzitutto bisogna considerare che per il Blok autore dei “drammi lirici” l’orientamento verso la tradizione gogoliana non è stato una coincidenza o un processo puramente intuitivo. Nella lettera a Valerij Brjusov del 25 aprile 1906 troviamo una riflessione ampia e molto importante sul ruolo del riso ‘gogoliano’ nella letteratura contemporanea: “Il mistero contemporaneo è un po’ un teatro delle marionette: trasuda riso e si esibisce in capriole. L’intento è quello di far ridere sempre di più (è proprio qui che nasce Gogol’) e perfino di far apparire un intero settore della letteratura che passi alla storia come: ‘il nuovo elemento della canzonatura bonaria’” (VIII, 153). La riflessione qui riportata è un esempio lampante dell’approccio generale del Blok di questi anni nei confronti dell’eredità drammaturgica di Gogol’. Qui troviamo anche l’evidente soggettività nel modo di comprendere i ‘principi gogoliani’ (la satira di Gogol’ è una “canzonatura bonaria”), e al contempo una tendenza alla tradizione. Blok accosta il riso gogoliano alla propria ironia del ‘secondo volume’, sebbene sia evidente la profonda diversità che separa la natura del comico nel teatro di Gogol’ e nella lirica e nei drammi di Blok. È rilevante, tuttavia, che il poeta colga i principi ‘liberatori’, ‘dedogmatizzanti’, del riso gogoliano (così importanti per lui stesso nel periodo di allontanamento dalla mistica ‘solov’ëviana’), e anche il suo carattere costruttivo.

In generale, la correlazione tra la drammaturgia di Gogol’ e quella di Blok come sistemi integrali è assai complessa. È evidente, da un lato, che i drammi lirici del 1906, con la loro ostentata convenzionalità, con il loro *byt* sempre assai avaro e sempre reso nei toni dell’ironia romantica, con la trama schematica formata da un’unica linea e con le loro immagini, sono lontani dal teatro di Gogol’. Non soltanto i predecessori più o meno diretti dei ‘drammi lirici’ (il teatro e la prosa del romanticismo tedesco, le ‘*pièce burlesche*’ di Vladimir Solov’ëv), ma anche opere come

Il convitato di pietra, *La rusalka*, *La donna di picche* o perfino le ‘commedie’ di Koz’ma Prutkov, senza dubbio, sono in generale più vicini a *Balagančik* [La baracca dei saltimbanchi, 1906] e a *Korol’ na ploščadi* [Il re sulla piazza, 1906] che non *Il revisore* (1835) di Gogol’ (per non parlare poi del *Matrimonio*, 1833-1835). D’altro canto, l’amore di Blok per la produzione gogoliana di cui ha una conoscenza approfondita, proprio come il ruolo di Gogol’ nello sviluppo generale della drammaturgia russa, rendono impossibile supporre che tale tradizione sia stata ignorata.

Piuttosto si tratta di un brusco ripensamento del sistema. Se non viene chiarito il ‘meccanismo’ alla base di tale ripensamento, tutti i parallelismi sembreranno una rozza forzatura. Abbiamo già notato alcune sue regole (la trasfigurazione delle metafore in simboli, il rafforzamento del loro senso ‘secondo’ – più generale –, l’interpretazione del tema del male sociale in Gogol’ come manifestazione particolare della ‘magia’, ecc.). Nella drammaturgia i ripensamenti sono molto più bruschi che nella lirica, poiché in Blok in questo caso è molto più evidente la tendenza alla convenzionalità. È come se Blok ‘non vedesse’ il colorito generale del *byt* e il vivo psicologismo delle commedie gogoliane, esumando da esse solo quei dettagli concreti e le situazioni in cui è più evidente l’elemento della convenzionalità (la “scena muta” del *Revisore*, il salto di Podkolesin dalla finestra ecc.). Ma anche queste scene, inserendosi nel nuovo contesto, cambiano fino a diventare irriconoscibili, perdendo qualsiasi motivazione ‘reale’ (sociale-quotidiana, psicologica, ecc.) e acquisendo solo un senso simbolico-generalizzato, peraltro assai lontano da tutta la gamma della problematica gogoliana. Tale è, ad esempio, la scena dell’ammutilamento dei mistici nella *Baracca dei saltimbanchi*, che è una variazione trasfigurata del finale del *Revisore*: “I mistici, atterriti, si abbandonarono all’indietro sulla sedia. A uno di loro penzola il piede senza che possa farci niente. Un altro produce strani movimenti con la mano. Un terzo strabuzza gli occhi” (IV, 12)⁷³.

⁷² Cfr.: P. Gromov, *Trilogija liričeskich dram 1906 g.*, in Idem, *Geroj i vremja*, Leningrad 1961, p. 59 et al.

⁷³ Cfr. l’analoga osservazione sulla scena che segue il salto di Arlecchino dalla finestra: IV, 20, A. Turkov, *Aleksandr Blok*, op. cit., p.

Così è la scena con Arlecchino che salta dalla finestrella in relazione alla fine del *Matrimonio*, ecc. Si possono supporre anche degli echi ancora più mediati della drammaturgia gogoliana, ad esempio l'interpretazione mistica e ironica della trama del *Matrimonio* come una situazione "travestita-capovolta", con la Fidanzata che aspetta il Fidanzato e che trova un sacco di 'fidanzati' tutt'altro che ideali. In questo modo la trama è vicina sia alla *Baracca dei saltimbanchi* (Colombina ↔ i mistici, Pierrot, Arlecchino), sia alla *Sconosciuta* (la "stella Maria" ↔ il poeta, l'astronomo, il signore con la bombetta)⁷⁴. Infine, una gamma assolutamente particolare di problemi può connettere le commedie di Gogol' e l'ironia della *Baracca dei saltimbanchi* (a tal proposito cfr. in parte *infra*). Sono questi gli aspetti più o meno frequenti del tema — generale e molto importante — che potremmo chiamare così: Gogol' e le vie dell'allontanamento di Blok dal 'misticismo del primo volume'⁷⁵.

* * *

Una serie di problemi e di ricerche creative completamente diversa lega Blok alla tradizione gogoliana negli anni 1907-1908 (più precisamente nel periodo che va dall'autunno del 1906 alla primavera del

1909). La passione per il 'realismo mistico' viene sostituita dall'interesse per l'arte degli scrittori-realisti, e l'epiteto 'mistico' viene abbandonato (l'articolo *O realistach* [Sui realisti, 1907], gli appunti sul taccuino del 1907, ecc.). L'attenzione precipua verso gli aspetti estetizzati della vita urbana contemporanea (e verso la 'politica' estetizzata) cede il posto a un'intensa ricerca di risposte alle questioni sociali, etico-sociali e storiche. È molto sentito il problema delle sorti nazionali e del carattere nazionale. Il Gogol' dei *Racconti di Pietroburgo* cede il posto al Gogol' delle *Anime morte*, così come al Gogol' delle *Veglie* e di *Mirgorod* (*Una terribile vendetta, Taras Bul'ba*) interpretati attraverso il prisma di questo 'poema'.

Il 'nuovo Gogol'' è più evidente che mai negli articoli di Blok (in cui per la prima volta troviamo anche influenze eminentemente stilistiche). Tuttavia, la ricezione dell'opera di Gogol' si riflette anche nella sua lirica, in particolare nel ciclo *Faina* [Faina, 1906-1908] e nei primi componimenti del ciclo *Rodina* [La patria, 1907] e nel teatro (*Canto del Destino* [1908]). Il nuovo avvicinamento a Gogol' era stato già 'preannunciato' negli articoli del 1905. Prima ancora che si rivolgesse agli scritti critici di Gogol', Blok si richiamava ad essi per molti pensieri sostanziali. Tale è l'idea riguardo all'enorme ruolo della pittura nell'evoluzione della cultura; questo ruolo, peraltro, consiste nella capacità di unire "il sensibile con lo spirituale"⁷⁶ (Gogol', 8, 11), di ricordare "della vicinanza alla natura reale" (Blok, V, 20). Tale è anche il rapporto di Blok con l'elemento dell'arte poetica popolare (*Poëzija zagovorov i zakli-nanij* [La poesia degli scongiuri e degli esorcismi, 1906]) che va letto in parallelo con le riflessioni di Gogol' sui canti popolari (*O malorossijskich pesnjach* [Sui canti della Piccola Russia, 1833]) e con la pratica letteraria delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* ecc.

Tuttavia l'inserimento diretto dei pensieri e delle immagini di Gogol' nella prosa critica di Blok inizia dall'articolo *Tempi calamitosi* (novembre 1906). Nell'articolo, il simbolismo complesso delle immagini, che sono solitamente di origine letteraria, è

94.

⁷⁴ Cfr. anche in Gogol' il famoso ragionamento di Agaf'ja Tichonovna: "Se si potessero mettere le labbra di Nikanor Ivanovič sotto il naso di Ivan Kuz'mič" [da *Il matrimonio*, in N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 733, N.d.T.], ecc. (5, 37), e il pensiero che i personaggi dei drammi lirici di Blok sono sempre dei doppi che esprimono "le diverse sfaccettature del carattere dell'uomo contemporaneo incompleto", P. Gromov, *Trilogija*, op. cit., p. 459. *Il matrimonio* può essere percepito anche come un abbassamento ironico riguardo al tema della ricerca dell'eroe 'sintetico'.

⁷⁵ Sono curiosi anche i riflessi nei drammi lirici della prosa gogoliana. Ad esempio, nel modo di tratteggiare "il vecchio ubriaco che sembra il ritratto di Verlaine" e "l'uomo pallido senza baffi, che sembra il ritratto di Hauptmann" (*La sconosciuta [dramma lirico]*, IV, 73) l'effetto comico viene creato dagli inaspettati conflitti semantici, di un tipo vicino a quello di Gogol': "Dinanzi a lui sedeva Schiller — non lo Schiller che ha scritto il *Guglielmo Tell* e *La storia della Guerra dei Trent'anni*, ma il famoso Schiller lattoniere di via Meščanskaja. Accanto a Schiller stava Hoffmann — non lo scrittore Hoffmann, ma un ciabattino piuttosto valente di via Oficerskaja [...]. Schiller era ubriaco" [N. Gogol', *Racconti*, op. cit., p. 93] (3, 37). Alla rappresentazione gogoliana del mondo della via Meščanskaja come di una via che ha il "proprio Schiller" e "il proprio Hoffmann" in Blok corrisponde al "proprio Verlaine", e al "proprio Hauptmann" nel mondo "degli ubriacconi con occhi di coniglio" [l'ultima citazione è tratta dalla poesia *La sconosciuta*, N.d.T.].

⁷⁶ N. Gogol', *Opere*, op. cit., I, p. 889 [N.d.T.].

determinato dal tentativo — intrapreso da Blok per la prima volta — di ristabilire il “legame dei tempi” che si è disintegrato per la coscienza “decadente”: tracciare le linee principali dell’affinità tra la letteratura contemporanea e l’eredità del realismo del XIX secolo⁷⁷, sebbene interpretato in quel momento in senso simbolista. Il nome e le immagini di Gogol’ hanno una grande importanza in questo articolo. E tuttavia, gli elementi gogoliani sono intrecciati così saldamente nel ‘rabesco’ generale delle immagini, che non è sempre facile capire il loro senso (e perfino individuarli).

Gogol’ viene nominato fra i “tre demoni” della letteratura russa del passato⁷⁸, tre scrittori che secondo Blok sono legati all’età contemporanea più direttamente di altri: “Dinanzi a me appaiono due demoni, che portano per mano un terzo, cieco e possente [...] Sono Lermontov, Gogol’ e Dostoevskij” (V, 76). La differenza principale tra i “demoni vedenti” e quello “cieco” consiste nel fatto che i primi non credevano nell’“incarnazione” istantanea dei loro alti ideali, separando in modo assai netto le “visioni” dalla realtà. Dostoevskij è un utopista che sogna l’avvento immediato dell’“armonia eterna” (V, 79). Ma *prematamente* non è possibile alcuna incarnazione (realizzazione): “Egli sognava dio, la Russia, il ritorno della giustizia nel mondo, la difesa degli umiliati e offesi e l’incarnazione del suo sogno. Egli credeva in quell’avvento, e aspettava. Ed ecco che davanti al suo personaggio [...] giunse veramente [...] il volto più terribile, l’incarnazione del caos e del nulla: il volto di Parfën Rogožin [...] Questo fu il risultato dell’incarnazione prematura: fu il nulla a incarnarsi” (V, 78-79). Alla fine non solo i personaggi di Dostoevskij, ma anche lui stesso, sono condannati a morire: “Dostoevskij sogna l’armonia eterna. Una volta sveglio, non riesce a ottenerla, per cui si dispera e trova la propria fine” (V, 79). I “demoni vedenti”,

l’opera dei quali appare come interiormente affine, non muoiono perché percepiscono il proprio tempo con l’istinto. Conoscono l’alito della follia — del “mal caduco” — per l’impossibilità di “dare corpo” al pensiero, ma possono anche separare dai pensieri sé stessi e l’essere, e così non periscono. “Lermontov e Gogol’ erano al corrente dell’arrivo di questa tromba d’aria, di questo mal caduco, ma si innalzavano sulle sommità o discendevano nel regno delle tenebre, facendo oscillare solo i loro doppi nella sfera del mal caduco; i doppi vorticavano e riducendosi in polvere riapparivano in un altro posto [...] E gli stregoni, con il sorriso dei savi, guardavano il turbinio della caligine⁷⁹, il mondo che girava” (V, 79). Nonostante la messa in evidenza — proveniente dalla critica simbolista — degli elementi romantici e ‘mistici’ nell’opera di Lermontov e di Gogol’ (tutte le immagini nella loro opera sono dei ‘sosa’ degli scrittori; lo scetticismo romantico nei confronti dell’“essere” si identifica con il sentimento realistico di un’“incarnazione” prematura, ecc.), il modo in cui Blok comprende l’opera di Gogol’ è molto interessante. È lui a porre per la prima volta la questione sul senso del tempo — in ultima analisi, della storia — e sulla differenza del realismo gogoliano dall’utopia di Dostoevskij.

Nell’articolo si nota l’interesse per alcuni nuovi aspetti del retaggio gogoliano: *I racconti di Pietroburgo* non vengono menzionati, mentre figurano ampiamente le immagini di *Mirgorod*, che collegano la sua opera alla natura ucraina (“Gogol’ si era immerso nelle erbe delle steppe ucraine”, “stava steso nell’erba e faceva un’unica lunga riflessione”, V, 77, 78), e dunque al suo popolo e alla sua storia. In primo piano troviamo ora le immagini della *Terribile vendetta* (cfr. il lungo passaggio, V, 77-78) e *Taras Bul’ba*. E se la prima di queste opere dà la possibilità di intendere i problemi storici e nazionali nel senso del ‘realismo mistico’, la seconda li espone in modo puro, in base al materiale della storia e del *byt*.

Sono molti gli echi di entrambe le *povesti* in *Tempi calamitosi*, e non sempre stanno sulla superficie. Così, Ivan Kruk⁸⁰ ha indicato il legame delle imma-

⁷⁷ Nelle riflessioni degli anni precedenti sul tema della genesi della ‘nuova’ arte (l’abbozzo di un articolo sulla poesia russa nel 1902, l’articolo *Tvorčestvo Vjač. Ivanova* [L’opera di Vjač. Ivanov] nel 1905 *et al.*) Blok non aveva mai dato un giudizio positivo sul ruolo del realismo del XIX secolo.

⁷⁸ L’immagine stessa dei grandi scrittori (Lermontov, Gogol’) come ‘demoni’ è ripresa dalla pubblicistica di Dostoevskij e polemizza con essa [si veda il saggio *Blok e Dostoevskij* in questo numero di eSamizdat, pp. 343-352, N.d.T].

⁷⁹ “Il turbinio della caligine” è la perifrasi di un verso di Vladimir Solov’ëv “Tutto, vorticando, sparisce nella caligine” [cfr. *supra* nel testo del saggio della Minc, N.d.T.].

⁸⁰ Si veda I. Kruk, *Blok i Gogol’*, “Russkaja literatura”, 1961, 1, p.

gini blokiane con la scena della danza della *pani Katerina* impazzita. Anche la descrizione del Dnepr deriva dalla *Terribile vendetta* (V, 77), e da *Taras Bul'ba* deriva un'immagine poligenetica: "La madre cosacca sbatte contro la staffa del figlio" (V, 77; cfr. "[La madre] lo afferrò [Andrej] per la staffa [...] e con la disperazione negli occhi non lo voleva più lasciare"⁸¹, 2, 52), ecc. Ci sono anche altri motivi, non tanto derivanti da singoli testi di Gogol', quanto importanti per la sua opera in generale, e in particolare per le *Anime morte*. Di maggiore rilievo per l'evoluzione futura di Blok risultano essere tre tipi di queste immagini.

1. Immagini dello 'spazio', dell' 'orizzonte'. Sia in Gogol' che in Blok queste immagini sono inseparabili dai tratti distintivi della Russia: enorme, infinita. Si sottolineano le *pianure* che rafforzano questo senso di infinito (Gogol': "Tutto in te è aperto, *deserto e piatto*"⁸², 6, 220; Blok: "pianura infinita", *Tempi calamitosi*, V, 72), la povertà esteriore e la miseria degli spazi (Gogol': "Nulla seduce e incanta lo sguardo"⁸³, 6, 220; Blok: "per le vie della misera Russia", le persone "si impoverivano proprio come la *grande vastità* che *si spogliava intorno* a loro", *Tempi calamitosi*, V, 74) e al contempo la sua grandiosità⁸⁴. La grandiosità è già determinata dalle dimensioni geografiche della patria (Gogol': "*Sconfinata vastità*"⁸⁵, 6, 221; Blok: "infinita", "sconfinata", "non c'è fine, né confine", *Tempi calamitosi*, V, 73). Blok segue intuitivamente il 'materialismo geografico' del pensiero gogoliano (cfr. ad esempio gli articoli da *Arabeschi: Pensieri sulla geografia* e *Sull'insegnamento della storia universale*⁸⁶, 8, 28, e anche la messa in luce di queste idee in *Taras Bul'ba*, *Le anime morte* ecc.). Se l'uomo viene formato dall'ambiente, allora le gigantesche vastità della Russia devono generare il carattere da *bogatyr'* che a es-

sa si confà (Gogol': "... e ammutolisce il pensiero dinanzi alla tua vastità. Che cosa annuncia questa sconfinata vastità? Forse qui, forse in *te nascerà un pensiero sconfinato, giacché tu stessa sei senza fine?* Forse apparirà qui un *bogatyr'*, *qui dove c'è lo spazio in cui si possa sviluppare e muovere?*"⁸⁷, 6, 221; Blok: "Lo sguardo [...] si sparse nello spazio", dove "vagano" "i russi [...], discendenti dei *bogatyri*", *Tempi calamitosi*, V, 73).

Rileviamo come siano comuni a Gogol' e a Blok anche lo stesso termine prosaico 'spazio' e il suo contenuto poetico-emozionale⁸⁸. Infine, le vastità della patria in *Tempi calamitosi* hanno gli stessi connotati di quelle in Gogol', ormai non più spaziali *stricto sensu*. Così, in entrambi gli autori l'immagine della vastità è sempre legata al canto (Gogol': "... s'ode e risuona incessante nelle orecchie la tua *canzone malinconica*, che si diffonde per tutta la tua estensione e la tua ampiezza, da un mare all'altro"⁸⁹, 6, 221; "il vetturino [...] intona un canto"⁹⁰, 6, 247; Blok: i russi "hanno inteso la canzone sulla rotazione eterna", V, 72, "Danza la Russia sotto i suoni di *una canzone malinconica* e lungo", V, 74). Talvolta si tratta del canto del campanellino, la cui raffigurazione in Blok corrisponde quasi alla lettera a quella di Gogol' (cfr.: "Con suono stupendo si diffonde lo scampanello"⁹¹, 6, 247; "da qualche parte in lontananza si spande il suono della voce o del campanellino", V, 74), altre volte si tratta delle canzoni del vento, della tempesta di neve, ecc. L'elencazione stessa di questi motivi ('la canzone' — la musica —, 'il vento', 'la lontananza') già permette di affermare che si tratta di idee poetiche tra le più decisive per il Blok degli ultimi anni.

2. Immagini della via. Nell'opera di Blok il loro ruolo è oltremodo importante⁹². Ma anche di Go-

88.

⁸¹ N. Gogol', *Opere*, op. cit., I, p. 340 [N.d.T.].⁸² Ivi, II, p. 289 [N.d.T.].⁸³ Ibidem [N.d.T.].⁸⁴ Le immagini della 'misera Russia' e della sua misera natura, come è stato indicato più volte dai ricercatori, sono molto vicine alla lirica di Tjutčev. Tuttavia, l'interesse proprio per il lato 'spaziale' della Russia e la trasformazione del tema dello spazio in tema autonomo sono legati soprattutto a Gogol'.⁸⁵ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 289 [N.d.T.].⁸⁶ Ivi, I, pp. 908, 1005 [N.d.T.].⁸⁷ Ivi, II, p. 289 [N.d.T.].⁸⁸ Si veda Ju. Lotman, *Problema chudožestvennogo prostranstva v tvorčestve Gogolja*, "Učen. zap. Tartuskogo gos. un.-ta", 209, 1968 (e anche Idem, *O russskoj literature*, Sankt-Peterburg, 1997, N.d.R. dell'edizione originale).⁸⁹ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 289 [N.d.T.].⁹⁰ Ivi, p. 325 [N.d.T.].⁹¹ Ivi, p. 326 [N.d.T.].⁹² Si veda: D. Maksimov, *Ideja puti v poëtičeskom soznanii Al. Bloka*, in *Blokovskij Sbornik*, 2, a cura di Z. Minc, Tartu 1972, pp. 25-121.

gol', specialmente del Gogol' delle *Anime morte*, si può dire la stessa cosa. In entrambi gli autori la via è legata al concetto dello *scopo* (del senso dell'esistenza), per loro importantissimo. Da qui derivano le opposizioni già messe in luce dalla tradizione critica: 'via' vs. 'assenza di movimento' e 'via verso uno scopo' vs. 'via senza uno scopo'⁹³. Nel complesso, tuttavia, le immagini della 'via' e della 'strada', sono connotate, sia in Blok che in Gogol', da emozioni positive (Gogol': "Quanto c'è di strano, e seducente, e trascinate, e meraviglioso nella parola: strada!"⁹⁴, 6, 221; "Dio mio! Come sei bella a volte, lunga, *lunghissima strada!*", 6, 222; Blok: "La via [...] solita, che corre via lontano", la strada "degli esseri beati", che procedono, "scegliendo di diventare orfani", lungo "le vie eterne" della patria [*Tempi calamitosi*, V, 73]). Va detto che il finale di *Tempi calamitosi* dà una nuova svolta al tema; tuttavia, sia adesso che in seguito, questa immagine mantiene un'affinità con quella di Gogol'.

3. Immagini del tempo. La loro affinità con quelle di Gogol' si manifesta, in linea generale, più tardi; per il momento esse sono soprattutto legate sia alle citazioni, sia al ripensamento polemico del tema apocalittico: "Non vi sarà più tempo" (cfr. in *Tempi calamitosi*: "Il tempo non c'è più", V, 70 e 75; "non ci sono né tempo, né spazi", V, 74, e anche la simbologia del titolo). Tuttavia, l'idea che il tempo stesso possa diventare oggetto di raffigurazione artistica — o pubblicistica e artistica simultaneamente — è stata senz'altro influenzata anche dalla pubblicistica di Gogol', ben nota a Blok.

Tutte queste serie di immagini hanno una particolarità in comune, come è facile notare. Pur non essendo in sostanza delle metafore, delle personificazioni (le 'vastità' e le 'lontananze' di Gogol' sono legate al volto visibile della patria, con le sue caratteristiche reali), esse sono vicine alle personificazioni, poiché rispecchiano in una forma concreta — riguardante una percezione sensitiva — concetti e categorie abbastanza astratti ('spazio', 'tempo', 'scopo',

ecc.). È proprio l'unione dell'aspetto globale e generalizzato, delle categorie quasi filosofiche (a essere più precisi, delle 'categorie-simbolo filosofiche')⁹⁵, e dell'aspetto concreto e visibile che è particolarmente affine a Blok, il quale va dal mito 'universale', tipico dei giovani simbolisti, verso la realtà e la storia, ma cercando sempre nei 'fenomeni' il loro senso generale.

Contemporaneamente sia le 'vastità', sia le 'vie', sebbene siano delle immagini indipendenti in entrambi gli scrittori, rientrano, come già detto, in un'immagine unitaria di patria molto importante per Gogol' e Blok. Va riconosciuto che in *Tempi calamitosi* questa immagine non si rivela con quella compiutezza gogoliana, come sarà invece negli articoli sul popolo e sull'*intelligencija* del ciclo *La patria*. Tuttavia, il problema dei 'tempi calamitosi' è, in sostanza, la questione sul destino storico della Russia. Ma anche la "Russia dai *mille occhi*" di Blok (V, 74; cfr.: "... *tutto ciò che è in te* ha rivolto verso di me *gli occhi*"⁹⁶, 6, 221), la "misera Russia" di questo articolo è già affine alla 'Russia' gogoliana.

È molto importante per la problematica di *Tempi calamitosi* l'immagine finale, anch'essa correlata in modo complesso a Gogol'. Si tratta del "cavaliere sul cavallo stanco che si è smarrito tra le paludi di notte" (V, 75), "Sommessamente scorre la felicità del cavaliere" (V, 82) cullato dalla melma notturna. Ma Blok vede sia la felicità, sia il terrore della rotazione perpetua, che diventa l'ultima caratteristica dei 'tempi calamitosi' [in russo, alla lettera: 'assenza di tempo'], la sua assenza di prospettiva. E il poeta dice a questi 'tempi calamitosi' il suo distinto 'no': "Ma non sarà così".

Ma perché a simboleggiare i 'tempi calamitosi' c'è proprio questo 'cavaliere'? Nell'articolo in sé l'immagine quasi non viene rivelata, tuttavia la comprensione della sua genesi, dei suoi significati inseriti nel testo, spiega molte cose.

'Il cavaliere' è una delle immagini 'poligenetiche' di Blok espresse con maggiore chiarezza. Inoltre ognuna delle linee genetiche mette in luce alcuni aspetti importanti dell'immagine, la cui fonte prin-

⁹³ Si veda Ivi, p. 54 e seguenti., e anche Ju. Lotman, *Problema*, op. cit. (si veda anche Idem, *O russkoj literature*, op. cit., pp. 621-658, N.d.R. dell'edizione originale).

⁹⁴ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 290 [N.d.T.].

⁹⁵ Si veda D. Maksimov, *Kritičeskaja proza*, op. cit., p. 44.

⁹⁶ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 289 [N.d.T.].

cipale è il personaggio dell'opera scritta da Evgenij Ivanov, amico di Blok, *Vsadnik. Nečto o gorode Peterburge* [Il cavaliere. Qualcosa sulla città di Pietroburgo, 1907]. Proprio questo Cavaliere si smarrisì “e si fermò per caso nel folto di un bosco ignoto, tra muscose, acquitrinose rive”⁹⁷. E “sulle muscose, acquitrinose rive”, nel “bosco, ignoto ai raggi”, si era fermato Pietro I nel *Cavaliere di bronzo*⁹⁸. Ma anche il protagonista di Evgenij Ivanov è definito ‘Cavaliere di Bronzo’. Così, nell'articolo *Tempi calamitosi* troviamo il tema della struttura statale russa e il suo rapporto con la “grama Russia finnica”. Ma che senso ha raffigurare il Cavaliere di bronzo nell'atto di smarrirsi tra gli acquitrini? È evidente che per Ivanov e Blok questa immagine rappresenta una reminiscenza dostoevskiana. Nell'*Adolescente*, romanzo che Blok amava, leggiamo: “Ebbene, se questa nebbia si dissolvesse e salisse, forse se n'andrebbe insieme ad essa tutta questa putrida città umida, s'innalzerebbe con la nebbia, sparirebbe come il fumo e rimarrebbe il pantano finnico dei tempi passati, e in mezzo ad esso, come se fosse là per bellezza, s'innalzerebbe il cavaliere di bronzo sul suo cavallo ansante e stanco?”⁹⁹. Qui l'immagine del Cavaliere è unita al giudizio su di lui e sulla sua città: sono esseri ‘fantastici’, spettrali, interiormente estranei alla Russia e quindi possono sparire da un momento all'altro, come un sogno. Ma anche la scomparsa delle città e della civilizzazione — cosa che in *Tempi calamitosi* è raffigurata come già compiuta (“la città non c'è più”), o perlomeno come inevitabile — non sembra a Blok l'ultimo ideale, quello definitivo. Le idee patriarcali tolstoiane, le quali hanno avuto una grande importanza nella formazione del democratismo di Blok, non furono mai per lui del tutto accettabili. Ecco perché il Cavaliere — che è già

senza ‘città!’ — ha i tratti dell'orrendo stregone della *Terribile vendetta* e quelli del suo terrificante vendicatore, e l'ultimo tormento è il Cavaliere che gira intorno all'acquitrino. Ha smarrito la strada proprio come lo stregone, e vede solo una stella che corre insieme a lui (“le stelle parevan corrergli dinanzi”¹⁰⁰, I, 276; “E la stella si muove insieme al cavallo”, V, 75). Come il Pietro gogoliano, egli deve rimanere “eternamente... sul [suo] cavallo”¹⁰¹ (I, 282; cfr. in Blok: “Che eternamente... scorra la felicità del cavaliere”, V, 82). Quindi, i tratti ‘gogoliani’ del cavaliere aiutano Blok a definire più precisamente il tono generale di *Tempi calamitosi*: la scomparsa delle città non è un evento felice (anche il ‘silenzio’, come viene detto nello stesso punto, può essere intessuto da “una grassa femmina di ragno” dostoevskiana). Non è meno orribile il cavaliere che ha perso la città e combina in sé un terribile sacrificio e una terribile nemesi: “Ma non sarà così” (V, 82).

La pubblicistica di Blok tra *Tempi calamitosi* (ottobre 1906) e l'articolo seguente, per molti aspetti ‘gogoliano’, *Narod i intelligencija* [Il popolo e l'intelligencija] (novembre 1908) indica anzitutto il costante convergere delle posizioni generali e delle direzioni di ricerca, la crescita di quell'unica affinità tipologica che può stimolare anche dei legami genetici. La menzione del nome di Gogol' — così come gli echi diretti delle immagini, riconoscibili ora in un articolo, ora in un altro — è interessante qui non tanto per sé stessa, quanto come segno di questa crescente affinità interiore. Il principio fondamentale che unisce l'opera di Gogol' alla pubblicistica di Blok è, come in *Tempi calamitosi*, l'interesse sempre più profondo per il carattere nazionale russo, la sua specificità, il suo destino e il suo ruolo nella storia. Nell'articolo *Devuška rozovoj kalitki i murav'inyj car'* [La ragazza del cancelletto rosa e il re delle formiche], anch'esso scritto alla fine del 1906, per la prima volta risuona distintamente la contrapposizione ‘slavofila’, come dirà poi lo stesso Blok, tra Occidente e Russia¹⁰². Le fonti di questa

⁹⁷ E. Ivanov, *Vsadnik. Nečto o gorode Peterburge*, in *Belye noči. Peterburgskij al'manach*, Sankt-Peterburg 1907, p. 78.

⁹⁸ A. Puškin, *Il cavaliere di bronzo*, in Idem, *Opere*, Milano 1990, p. 313 [N.d.T.].

⁹⁹ F. Dostoevskij, *L'adolescente*, trad. it. di E. Kühn-Amendola — F. Tosti, Torino 2017, p. 138. Questo brano dell'*Adolescente* è citato quasi letteralmente nel romanzo di Dmitrij Merežkovskij *Pëtr i Aleksej* [Pietro e Aleksej], “Novyj put'”, I, 1904, p. 91: “A volte nei mattini nuvolosi, avvolti da una foschia gialla e sporca, gli sembrava che tutta questa città si sollevasse insieme alla nebbia e svanisse come un sogno”.

¹⁰⁰ N. Gogol', *Opere*, op. cit., I, p. 238 [N.d.T.].

¹⁰¹ Ivi, p. 246 [N.d.T.].

¹⁰² Prima di allora la ‘poesia religiosa-slavofila’, in cui si inserivano sia Chomjakov, che Tjutčev e Vladimir Solov'ëv, era stata menzionata positivamente, ma *en passant* e in relazione con qualcos'altro,

sorta di ‘slavofilismo’ risiedono anzitutto nello spirito antiborghese di Blok (è sufficiente confrontare la poesia di Blok e Chomjakov per vedere la differenza che si fa sempre maggiore tra i loro principi estetici). Dopo aver visto “la grandiosa bettola della cultura europea contemporanea” (V, 89)¹⁰³, Blok cerca un antidoto nelle fondamenta nazionali e patriarcali della vita contadina russa. Questo ovviamente lo avvicina a molti scrittori del XIX secolo che hanno gravitato in un modo o nell’altro intorno allo slavofilismo (Gogol’, Tjutčev), e con il *počvenničestvo*¹⁰⁴ di Dostoevskij. Ma quelle ricerche conducono Blok anche al non ‘slavofilo’ Tolstoj, lasciandolo al contempo indifferente ai veri e propri fondamenti della pubblicistica slavofila sotto molti aspetti.

La composizione e il sistema di immagini di *La ragazza del cancelletto rosa...* è subordinata alla contrapposizione centrale tra “il cavaliere immobile, l’Occidente” (V, 89) e “il contadinaccio” russo, “rozzo e furbacchione” (V, 91), che mette insieme in modo tipico i tratti distintivi geografico-nazionali (Germania vs. Russia, Occidente vs. Oriente) e quelli sociali (il cavaliere e il borghese vs. “il contadinaccio”). Di tutta questa serie di antitesi, le seguenti appaiono particolarmente gogoliane:

1. La vita occidentale è il dominio esteriore della bellezza e dell’armonia (“non ci sono fiori migliori delle rose e delle dalie: com’è bella la vita tra questi fiori!”, V, 86), ma interiormente essa è morta (“ha già cantato la canzone della sua vita”, V, 92). La vita russa, al contrario, appare misera e squallida (la Russia “nel passato ha una storia così orrenda”, V, 90; e anche adesso “basta guardare questo cielo, grigio come il *tulup* di un contadino, senza squarci di azzurro, senza le rose del cielo”, dove da un capo all’altro non ci sono che cespugli tisiaci”, V, 91); ma essa è bella nella propria essenza (“l’oro, l’oro canta nel profondo”, V, 91). Questo modo di intendere la Russia è straordinariamente vicino al Gogol’ delle

Anime morte, e le concezioni del ‘principio occidentale’ sono affini alla pubblicistica di Gogol’, e – forse, sopra ogni cosa – alla raffigurazione della Francia in *Roma*.

2. L’Occidente cerca “la bellezza perfetta, irraggiungibile” (V, 88), e queste ricerche generano continuamente “mucchi sfavillanti di idee astratte” (V, 89). Quello russo non è un ideale celeste, ma un ideale assolutamente raggiungibile, incarnato, terreno (ed è simboleggiato da una “radice”, V, 91). Anche questa contrapposizione è tipologicamente molto vicina a Gogol’: anche lui vede nel ‘carattere ideale’ dell’Occidente un’astrattezza priva di vita – il “terribile imperio delle parole, e non dei fatti”¹⁰⁵ (3, 227) –, mentre nella vita russa è incline a sottolineare in tutti i modi la ‘realtà’ dell’ideale, che allo stesso tempo non perde il proprio carattere elevato. Tutto ciò che è autenticamente nazionale – dalle canzoni popolari¹⁰⁶ all’attività di Kostanžoglo e Murazov¹⁰⁷ – è legato proprio a questo ideale di attività reale, ‘terrena’, dove all’inizio “non si vede nemmeno il cielo”.

In generale, nell’articolo in esame il concetto di ideale poetico – così importante per Blok – assume un aspetto ‘gogoliano’ che si differenzia nettamente sia dal romanticismo dei *Versi sulla Bellissima Dama*, sia dall’‘anormatività’ di molte opere del periodo 1904-1906. L’arte è impossibile al di fuori di una norma elevata; ma un ideale autentico trovato nella vita nazionale non è qualcosa di incorporeo, bensì il *pathos* della ‘realtà’, della terra, della ‘radice’ (cfr. in *Arabeschi* di Gogol’ la critica alla “idealità astratta”, interpretata come “preponderanza del pensiero”¹⁰⁸ – 8, 112 –, e i “mucchi di idee astratte” di Blok; cfr. Ivi, l’esaltazione di ciò che è terreno e al contempo sublime: “ciò che temiamo di perdere noi, è [...] la nostra diletta vita dei sensi, ciò che temiamo di perdere è la nostra bellissima terra”¹⁰⁹ – 8, 112 – e la ‘terra’ e il ‘contadinaccio’ di Blok).

nell’articolo *Tvorčestvo Vjačeslava Ivanova* [L’opera di Vjačeslav Ivanov] (1905; V, 12).

¹⁰³ Cfr. la “fiera d’Europa” in Gogol’ (3, 223) [trad. it. N. Gogol’, *Opere*, op. cit., I, p. 836, N.d.T.].

¹⁰⁴ Corrente di pensiero che, superando lo slavofilismo antioccidentale, si fondava sull’assunto che il suolo (*počva*) russo fosse ‘fertile’ per attuare una conciliazione tra le varie idee nazionali europee e la ‘verità’ del popolo russo [N.d.T.].

¹⁰⁵ N. Gogol’, *Opere*, op. cit., I, p. 841.

¹⁰⁶ Cfr. in *Arabeschi* i canti della Piccola Russia che “neppure per un istante essi si distolgono mai dalla vita” (8, 91) [trad. it. in N. Gogol’, *Opere*, op. cit., I, p. 995, N.d.T.].

¹⁰⁷ Personaggi del secondo volume delle *Anime morte* [N.d.T.].

¹⁰⁸ N. Gogol’, *Opere*, op. cit., I, p. 1023 [N.d.T.].

¹⁰⁹ *Ibidem* [N.d.T.].

3. La vita occidentale, interiormente morta, è rivolta al passato; all'immagine della Russia sono legati anche pensieri sull'eternità e sul futuro. Da un lato, "la povera leggenda russa si sviluppa incessantemente" (V, 92); per essa, come in *Tempi calamitosi* [letteralmente in russo 'assenza di tempo', cfr. *supra*] "il tempo stesso si è fermato" (V, 93). Dall'altro, questa leggenda "crea la vita" (V, 92) e le persone del futuro: "Un giorno verranno e parleranno in una lingua nuova" (V, 94). È del tutto evidente il legame di questo ideale della Russia futura con il *pathos* positivo che caratterizza in generale le *Anime morte*.

Tuttavia già qui si rileva una serie di differenze sostanziali nella posizione generale dei due autori, anzitutto in relazione alla concezione della storia occidentale e di quella russa. Avendo visto la 'fiera' della cultura europea borghese a lui contemporanea, Gogol' tendeva — specialmente nel periodo di *Arabeschi* — a contrapporla al medioevo sia russo, sia europeo (*O srednich vekach* [Sul medioevo], *O dviženie narodov v konce V veka* [Sul moto dei popoli alla fine del V secolo], *Vzgljad na sostavlenie Malorossii* [Uno sguardo sul formarsi della Piccola Russia] ecc. Cfr. anche *Taras Bul'ba* e *Roma*). Questo sguardo che trae origine dal modo in cui i romantici intendevano il medioevo (un modo tutt'altro che appropriato) è estraneo al Blok del 'secondo volume'. È di gran lungo più vicina a lui la negazione del medioevo tardoromantica e postromantica (cfr., ad esempio, il discorso di Vladimir Solov'ëv che all'epoca fece molto scalpore *Ob upadke sredne-vekovogo mirosozercanija* [Sulla decadenza della *Weltanschauung* medievale], e anche il complesso rapporto con il 'medioevo' e le sue apologie romantiche in Dostoevskij). Da qui deriva anche il diverso approccio all'immagine del 'cavaliere' e alla percezione 'cavalleresca' del mondo. Per Gogol' essi sono per sempre sinonimi della poeticità, della vivida fioritura da *bogatyr*' della personalità ("una colossità gigantesca, quasi prodigiosa, [...] un'audacia"¹¹⁰, 8, 17), della cavalleria e del servizio altruistico a un ideale. Blok sentiva molto vicina la poesia cavalleresca (incarnata perfettamente per lui dal *Cavaliere povero*

puškiniano), e le aveva reso omaggio nelle ultime sezioni dei *Versi alla Bellissima Dama*. Negli anni 1904-1908 questa immagine non era per lui solo una 'tappa superata', era anche oggetto di parodia sottile e ironica. La poeticità del romanticismo cavalleresco, indubbia pure per il Blok del periodo dell'antitesi', viene interpretata adesso come un servizio alla "fiaba antica" (II, 176), a un ideale interiormente morto. Ma anche il 'cavaliere' stesso è già morto da tempo (*La ragazza del cancelletto rosa...*); egli ha perso tutti gli attributi della cavalleria: spada e scudo (*La violetta notturna*); dorme e forse lui stesso "non è altro che un sogno" (*Snežnaja maska* [La maschera di neve, 1907]).

Un diverso rapporto con il 'cavaliere' si è manifestato anche sotto un altro aspetto. I 'cavalieri' di Gogol' sono sempre contrapposti direttamente o indirettamente alle persone di mentalità mercantile (cfr. *Taras Bul'ba*). Per il Blok degli anni 1904-1908 il 'cavaliere' può essere anche la semplice maschera di un personaggio di tipo piccolo borghese. Perlomeno, il 'paggetto' romantico che cerca "das Ewig-Weibliche" [l'eterno femminile] compie un'evoluzione piuttosto caratteristica, allorché scambia per la "bellissima Elena" la figlia del portinaio (V, 88) e dopo averla sposata apre una panetteria sulla Bürgerstraße¹¹¹. Come vedremo in seguito, questo diverso rapporto con il medioevo determinerà in gran parte la differenza che intercorre tra Gogol' e Blok non solo per le concezioni etiche, ma perfino per quelle politiche.

Un'altra differenza importante consiste nel comprendere l'essenza dell'ideale 'terreno' e le vie per realizzarlo. Da una parte, il Gogol'-realista sente in modo molto più acuto e concreto il battito della vita circostante. La "diletta vita dei sensi" non è per lui

¹¹¹ L'immagine allegorica della Bürgerstraße — chiaramente simbolica, allegorica nella sua sostanza — è legata allo stile generale di *La ragazza del cancelletto rosa...*, ossia al procedimento di includere i barbarismi che contrastano ironicamente con il contesto russo. ("Un certo Brunnen"; "Viertelstunde [Un quarto d'ora] di camminata", V, 85, 89 ecc.). Tuttavia questo nome non è allo stesso tempo anche l'immagine riflessa di quella 'via Meščanskaja' [letteralmente in russo 'Via piccolo borghese', N.d.T.] in cui vivevano gli artigiani tedeschi in *La prospettiva Nevskij?* Le immagini dei tedeschi, abitanti della via Meščanskaja, sono in generale molto frequenti in Gogol': lui stesso aveva vissuto abbastanza a lungo in questa via a Pietroburgo.

¹¹⁰ Ivi, p. 895 [N.d.T.].

un simbolo estetico-filosofico e astratto; l'‘elemento terreno’ viene colto in tutta la sua varietà di manifestazioni, ben distinguibili sotto l'aspetto quotidiano, sociale, ecc. Per il Blok del ‘secondo volume’ spesso l'‘elemento terreno’ è ancora connesso alla sfera emotiva piuttosto che alle attente osservazioni dell'artista. Perciò i vari aspetti dell'‘elemento terreno’ possono essere raffigurati in simboli evidenti (tipo ‘la radice’ o ‘il contadinaccio’), ma si presentano con relativa rarità sotto forma di ‘quadri’ oggettivi e particolareggiati della realtà.

Allo stesso tempo, tuttavia, questa indubbia supremazia dello scrittore-realista per l'ultimo Gogol' si tramuta paradossalmente nella sua debolezza. Il Gogol' del secondo volume delle *Anime morte*, e dei *Passi scelti dalla corrispondenza con gli amici* tenterà di rappresentare nei toni ‘reali’ caratteristici di una descrizione dettagliata pura l'ideale utopico del perfezionamento etico-morale, le ricette della ‘realtà pratica’. La tendenza all'analisi dettagliata qui non farà che rafforzare gli orientamenti utopici e reazionari. Blok non tende a vedere nei dettagli il proprio ideale popolare ‘terreno’ e le vie per realizzarlo, ma lo abbozza solo nei suoi tratti sommari, le domande che pone sono in numero maggiore rispetto alle risposte che dà. E proprio questo in seguito lo libererà dall'influenza diretta dell'utopismo dei *Passi scelti*...

Lo stesso dicasi per gli altri articoli degli anni 1906-1907. L'interesse verso i problemi del carattere nazionale russo in Blok cresce ininterrottamente, manifestandosi sia nella critica sempre più aspra alla vita europea ‘mediocre’ e ai personaggi da essa generati (V, 195), sia nelle riflessioni sulle particolarità nazionali della letteratura e dell'arte russa, sulla loro ‘vitalità’ inaccessibile all'Europa, sulla tendenza a trasformare la parola in vita (*O teatro* [Sul teatro, 1908], V, 247 ecc.), sia nell'analisi della storia della cultura russa dal punto di vista della questione ‘nazionale’ — una delle più “essenziali ai giorni nostri” (*Pis'ma o poëzii* [Lettere sulla poesia, 1908], V, 294). Ovunque nell'impostazione di tale ‘questione essenziale’ si notano echi, se non di un'influenza gogoliana diretta, perlomeno di meditazioni tormentose sui temi che si presentano già nell'opera

di Gogol'.

Blok si avvicina alla serie di ‘questioni gogoliane’ anche da altre prospettive. Si tratta anzitutto dell'attenzione sempre maggiore al realismo, del suo ruolo nella storia e nello sviluppo contemporaneo della cultura russa. Il realismo suscita in Blok una nuova serie di riflessioni che sono assai affini alla pubblicitaria e alla produzione artistica di Gogol' (sul punto di vista umanitario nei confronti dell'uomo e dei problemi sociali, cfr. Z. k., 94¹¹²; sulla correlazione tra ambiente e carattere, si veda V, 125-126; sull'‘utilità’, sul ruolo sociale attivo dell'arte cfr. l'articolo *Tri voprosa* [Tre questioni, 1] ecc.). Per una simile interpretazione del realismo non è più necessario l'epiteto ‘mistico’: esso si concentra su dei fenomeni del tutto ‘terreni’, concreti sotto il profilo storico e nazionale.

È naturale che negli articoli di questi anni Blok si rivolga molto spesso sia alle immagini gogoliane, sia ai pensieri sulla sua arte. Così è, ad esempio, l'importante riflessione sulla passività dell'intellettuale contemporaneo, sulla sua incapacità di lottare. Tratteggiando ironicamente nell'articolo *Sui realisti* l'immagine dell'‘uomo di cultura’ intimorito dalla vita reale, Blok scrive ‘a nome suo’: “Prova a manifestare le tue capacità in una cosa qualsiasi: diventa un cafone, un lacchè, un Chlestakov, e tutto intorno sprofonderà e da ogni parte si vedranno solo ‘grugni di porco’” (V, 118). Dietro la menzione di Chlestakov e la citazione dal finale del *Revisore* (“Invece delle vostre facce [...] grugni di porco”¹¹³, 4, 93) si trova il pensiero veramente gogoliano sui due tipi di realtà: ‘fantastica’ e autentica. Iniziano a baluginare anche l'immagine gogoliana della *trojka* (V, 111) e altre che in seguito saranno così importanti per i versi sulla Russia.

Spesso viene menzionato anche il nome dello scrittore. Così, nell'articolo *Literaturnye itogi 1907 goda* [Risultati letterari del 1907, 1907] Blok consiglia ai lettori, tra le più importanti edizioni contemporanee, “libri che meritano l'attenzione generale”

¹¹² Con questa sigla qui e in seguito si intende il volume A. Blok, *Zapisnye knižki. 1901-1920*, Moskva 1965. Le cifre indicano il numero di pagina [N.d.T.].

¹¹³ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 594 [N.d.T.].

come *Očerki po istorii ruskoj literatury* [Saggi sulla storia della letteratura russa, 1907] di Semën Vengerov, che comprende un articolo su Gogol', e la monografia di Dmitrij Ovsjanko-Kulikovskij *Gogol'* (si veda V, 218). È curioso a questo proposito il giudizio favorevole sulla scienza 'accademica', che non aveva attratto Blok prima di allora, e sulle ricerche di indirizzo apertamente democratico, che in precedenza egli aveva liquidato come "liberali".

Blok scrive anche riguardo alla risonanza dell'opera di Gogol' sulla letteratura contemporanea, notando l'influenza del linguaggio e della satira gogoliani su Fëdor Sologub (V, 160, 285). Soprattutto, Blok ritiene che le opere di Gogol' siano vive ancora adesso, e presso il pubblico più caro per l'autore, quello popolare. Citando all'inizio dell'articolo *Sul teatro* (febbraio-marzo 1908) *L'uragano* di Ostrovskij e *Il matrimonio* di Gogol' come modelli della letteratura "antica" (V, 256), Blok parla poi del successo di queste *pièce* nei teatri popolari (si veda V, 273). Dietro le riflessioni su questo tema sorge con insistenza il pensiero che l'arte "antica" (così viene ironicamente indicata l'arte del XIX secolo dalla prospettiva di un 'intellettuale' benpensante) adesso è molto più importante e preziosa di quella "nuova" (decadente).

Così Blok si avvicina agli articoli su popolo e *intelligencija*, dove i pensieri e le immagini di Gogol' diventano una delle 'componenti' più importanti. Variando a più riprese, apparendo sotto forma ora di citazioni dirette, ora di riassunto, ora di echi tematici e stilistici talvolta mediati, tali pensieri e immagini costituiscono aspetti importanti della *Weltanschauung* blokiana.

Bisogna ricordare che l'arte e la pubblicistica del XIX secolo in generale non erano mai state così vicine a Blok come nel periodo tra la fine del 1907 e l'inizio del 1909. "Aprite adesso una qualsiasi pagina di storia della nostra letteratura del XIX secolo, che sia di Gogol', Lermontov, Tolstoj, Turgenev, di Čerņyševskij e Dobroljubov, di una circolare del ministro dell'istruzione pubblica nell'epoca del 'terrore censorio' (anni Cinquanta), una pagina di una lettera di un letterato a un altro [...] e tutto vi apparirà interessante, essenziale e palpitante di vita; poiché non c'è adesso, non c'è proprio, nemmeno una questio-

ne tra quelle sollevate dalla grande letteratura russa del secolo scorso per la quale noi non arderemmo" (V, 334-335; la sottolineatura è di Blok). Ora messe a confronto con l'epoca contemporanea, ora contrapposte ad essa secondo il principio del maggiore spirito civico e della loro efficacia (cfr. V, 307-308 *et al.*), le idee e le immagini dell'arte del XIX secolo non spariscono mai dalle pagine degli articoli di Blok tra la fine degli 1908 e l'inizio del 1909.

Il diciannovesimo secolo non si presenta affatto agli occhi di Blok come tutt'uno amorfo. Prova incontestabile ne è la *nuova* (sebbene fosse in preparazione da tempo) selezione di nomi, la decisa preferenza per la prosa e il dramma rispetto alla lirica, l'interesse costante per gli scrittori realisti e la pubblicistica democratico-rivoluzionaria, la netta riduzione nei riferimenti a poeti romantici e ai lirici della metà del XIX secolo che aveva amato così tanto in precedenza. Ma non si tratta solo di questo; secondo Blok, l'arte democratica e realistica del secolo precedente non è un conglomerato, bensì un sistema complesso in cui ognuno dei grandi artisti svolge un ruolo particolare (inoltre, ovviamente, le funzioni e i 'ruoli' possono pure sovrapporsi). Talvolta la delimitazione delle funzioni viene effettuata per genere (cfr., ad esempio, la comparazione dell'arte e della pubblicistica: "Se su qualsiasi pagina di Gogol' la vostra anima divampa *della fiamma dell'ispirazione*, su qualsiasi pagina di Dobroljubov affoga per *l'onda di pensieri* che irrompe", V, 335). Più spesso, tuttavia, si tratta di delimitazioni che riguardano puramente il piano del contenuto.

In cosa è racchiusa per Blok la funzione particolare — individuale — del principio 'gogoliano' nell'arte realistica e democratica del XIX secolo? Pare che la sua specificità possa rivelarsi in due serie di contrapposizioni.

Il retaggio del passato attraeva Blok per il suo rivolgersi ai problemi sociali 'scottanti', per la critica acuta ai 'fondamenti' della vita contemporanea, per la lotta con essi. Ma questa critica è di due tipi: ai nomi di Tolstoj e dei democratici rivoluzionari si unisce sovente in Blok un insieme di idee sociali e politiche dirette alla lotta contro le classi reazio-

narie, contro lati ‘feudali’ della vita russa, contro la chiesa e il governo; Gogol’ e Dostoevskij sono invece percepiti da Blok dall’altro lato, come critici dell’‘europeismo’, dello spirito borghese e del suo portatore, l’*intelligencija* liberale che si è staccata dal popolo e dalle tradizioni nazionali¹¹⁴. Entrambi gli orientamenti della critica sono ugualmente importanti, ma l’impostazione del problema sul popolo e sull’*intelligencija* spesso costringe Blok ad accentuare la linea Gogol’-Dostoevskij.

Tuttavia la critica per Blok ha senso solo come parte di un programma positivo. Gli ideali positivi della letteratura russa del secolo precedente formano per Blok un sistema complesso e sfaccettato. Così, in lui i nomi di Tolstoj e dei democratici rivoluzionari¹¹⁵ sono legati all’ideale della ‘norma antropologica’, dell’essenza bella e *semplice* (naturale) dell’uomo. Questa ‘natura dell’uomo’ è sostanzialmente una sola: tutte le complicazioni, così come tutte le *concretizzazioni* del carattere umano, sono prodotti della storia, della civiltà, del travisamento della ‘norma’ e della deviazione da essa. Gogol’, Dostoevskij e Puškin sono uniti nella coscienza di Blok perché danno un’altra soluzione alla questione. Il loro ideale nella vita (e nell’arte) è un ideale di elevata complessità.

Esso può tramutarsi sia nell’‘armonia’ puškiniana, sia nelle contraddizioni tormentose ma ‘vive’ di Dostoevskij, sia nella tendenza a combinare le evidenti contraddizioni in una certa unità. Una simile impostazione del problema ha portato Blok allo storicismo, all’interesse per la complessità della vita, per le sue contraddizioni e per il tratto specifico concreto non solo come ‘errori’ della civiltà, ma anche come anticipazioni – come ‘assaggi’ – del futuro.

Entrambe le concezioni risultano assai feconde per Blok, che spesso esita tra l’una e l’altra o cerca di combinarle. Nel periodo in esame è *molto* affine a Blok l’aspirazione tolstoiana e democratico-

rivoluzionaria alla semplicità e alla ‘naturalità’. Essa talvolta arriva al punto che la “distruzione dell’etica” (V, 261 *et al.*) è sentita come giusta, come una delle forme dell’essere che ha deviato dalle ‘norme’. Per questa stessa ragione il Blok degli anni 1907-1908 si rivolge all’eredità di Puškin raramente, mentre sarà più rilevante il ruolo che essa inizierà ad avere nella sua opera dalla metà del 1909. Al momento non lo attira molto nemmeno la complessità psicologica di Dostoevskij. Solo in un’area l’ideale antropologico e democratico di Blok tende alla concretizzazione, alla combinazione di ‘norma’ e di specificità irripetibile: si tratta della sfera ‘dell’elemento nazionale’. In questi anni le sue riflessioni sulla ‘norma’ della vita e sul futuro hanno un carattere sia democratico-normativo, sia chiaramente nazionale. A questo proposito nella coscienza di Blok abbiamo di nuovo in primo piano l’opera di Gogol’ con la sua evidente tinta nazionale e l’interesse costante al carattere russo.

Gli articoli sul popolo e l’*intelligencija* sono legati soprattutto all’ultimo Gogol’ (alle *Anime morte* e ai *Passi scelti...*). La ricezione blokiana delle *Anime morte*, l’immagine della *trojka*-Russia hanno attirato più volte l’attenzione dei ricercatori. Invece i collegamenti con i *Passi scelti...* venivano taciuti oppure esaminati, ma a campione, non nella loro interezza (Ivan Kruk), mentre non sono meno importanti degli echi delle *Anime morte*.

Siamo di fronte a un evidente paradosso, a un enigma: l’opera più reazionaria di Gogol’ fornisce un numero significativo di temi e immagini per gli articoli più rivoluzionari di Blok del periodo precedente all’ottobre 1917. Sarebbe ingenuo supporre che il chiarimento di tale questione sia legato alla ‘riabilitazione’ dei *Passi scelti...* (anche se gli studiosi sovietici già negli anni Trenta hanno giustamente posto la questione della necessità di studiare *integralmente* questa opera e la sua natura sociale)¹¹⁶. Sarebbe altrettanto infondato il timore che

¹¹⁴ Una tale contrapposizione, si intende, non è affatto adeguata al punto di vista attuale sull’opera degli autori citati. A noi interessa solo indicare le ‘antinomie’ della *Weltanschauung* blokiana.

¹¹⁵ Ovviamente, tra il ‘Tolstoj blokiano’ e il ‘Dobroljubov blokiano’ c’erano anche delle differenze sostanziali (si veda anche l’articolo di Z. Minc *Blok i Tolstoj* [Blok e Tolstoj, 1962], N.d.R. dell’edizione originale).

¹¹⁶ Cfr.: “L’utopia feudale di Gogol’ recava in sé i tratti indiscutibili di un ‘socialismo cristiano’ utopico *sui generis* alla maniera di Dostoevskij, mentre la sua aspirazione al ‘mondo patriarcale’, alla pace e al silenzio [...] è come se desse la mano a Lev Tolstoj alcuni decenni dopo”, V. Desnickij, *Zadači izučeniija žizni i tvorčestva Gogolja*, in *N. V. Gogol’. Materialy i issledovanija*, a cura di V.

l'individuazione di legami con l'opera tarda di Gogol' attestasse il 'reazionismo' di Blok (sebbene una simile opinione, intesa come reazione polemica a uno stato emotivo, fosse stata dichiarata e se ne possa capire l'origine)¹¹⁷. Il punto è proprio spiegare come potesse verificarsi l'inclinazione di Blok per un'opera così estranea a lui sul piano politico e per altri aspetti non meno importanti.

Si tratta di un caso assai particolare della piena 'ridistribuzione del sistema' (abbiamo osservato qualcosa di simile sul rapporto della drammaturgia di Blok con quella di Gogol').

Blok rigetta – in quanto *per lui* non essenziali – alcuni aspetti importantissimi del pensiero di Gogol', come il monarchismo, l'alta stima dell'ortodossia e perfino della chiesa ufficiale, l'idealizzazione della pratica dei proprietari terrieri, l'affermazione di un'unità di intenti della nobiltà e del popolo, ecc. Al contempo, ignorare i punti di vista sociali e politici di Gogol' non significa affatto che Blok abbia tendenze 'apolitiche' o 'asociali': è sufficiente un'occhiata *en passant* agli articoli su popolo e *intelligencija* per capire che Blok prima di allora non aveva ancora dato definizioni così precise – sebbene fossero più emotive che logiche – alle proprie simpatie e antipatie politico-sociali.

La soluzione, evidentemente, è nella già citata circostanza secondo cui Gogol' (e tanto più i suoi *Passi scelti...*) per il Blok degli anni 1907-1908 non è un oggetto autonomo e isolato di analisi critica, bensì una parte di un unico sistema complesso, la 'cultura progressista del XIX secolo'. In questo sistema gli aspetti politico-sociali della sua *Weltanschauung* sono rappresentati, in generale, *non da Gogol'*, bensì *poiché in Gogol'* essi possono essere visti come 'secondari', 'non essenziali' (un pensiero assurdo se si segue un altro approccio, quello per noi più consueto: porre in qualità di oggetto di analisi l'arte di Gogol' o le sue singole opere, come nella famosa lettera di Belinskij). Secondo Blok in Gogol'

sono invece incarnati in modo irripetibile altri aspetti della cultura democratica del XIX secolo: la *narodnost*¹¹⁸, il carattere nazionale dell'ideale. Li cerca 'senza vedere' gli altri (che non considera 'elementi significativi del sistema'), allo stesso modo in cui non gli interessano, ad esempio, in Dobroljubov le varie soluzioni al problema del carattere nazionale.

È assolutamente chiaro che questo approccio ai *Passi scelti...*, inteso come metodo scientifico, è infondato, ma Blok non vi aspira affatto. È anche chiaro che questo punto di vista non contraddice (nel senso proprio della parola) le idee di Belinskij, ma anzi non si presta a una comparazione: gli oggetti di analisi in Blok sono diversi da quelli in Belinskij.

Che cosa nella pubblicistica dell'ultimo Gogol' attrae concretamente Blok e come la richiama?

Anzitutto, la profonda insoddisfazione della vita contemporanea, quella "sollecitudine"¹¹⁹ (8, 227) che arriva talvolta al senso della catastrofe: "E di una angoscia incomprensibile divampa già la terra; sempre più arida diviene la vita; tutto diventa meschino e si arena, e cresce soltanto, sotto gli occhi di tutti, l'immagine gigantesca della noia, raggiungendo di giorno in giorno una statura sempre più smisurata"¹²⁰. Tutto è sordo, una tomba ovunque. Dio! Vuoto e terribile diventa tutto, nel Tuo mondo!"¹²¹ (8, 416). Il brano citato dai *Passi scelti...* viene riportato non a caso nel primo articolo del ciclo in esame, *Il popolo e l'intelligencija* (novembre 1908, V, 326; commento: V, 745). Esso è in massimo grado conforme al senso blokiano di rovina, della "tragedia della Russia" (V, 324) del quale sono pervasi tutti gli articoli del periodo tra il 1908 e l'inizio del 1909. Alla frase di Gogol' "Tutto è sordo, una tomba

¹¹⁸ Da *narod* [popolo]: si intende qui probabilmente l'orientamento alla rappresentazione degli aspetti tipici della vita popolare russa in arte, piuttosto che l'idea xenofoba della politica di Nicola I che rientrava nella nota 'trinità' del suo ministro dell'istruzione 'autocrazia-ortodossia-*narodnost*' [N.d.T.].

¹¹⁹ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 918 [N.d.T.].

¹²⁰ Troviamo un'immagine molto affine a questa nel già analizzato *Tempi calamitosi*. A dire il vero, in tale articolo essa ricorda anzitutto l'immagine della 'femmina di ragno' dostoevskiana ("Dalle usanze buone e pure della famiglia russa è saltata fuori la sconfinata femmina di ragno della noia", V, 67), ma il segno della 'sconfinatezza' – considerata la tendenza generale di Blok a creare immagini poligenetiche – rende plausibile il suo collegamento a Gogol'.

¹²¹ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 1192 [N.d.T.].

Gippius, Moskva – Leningrad 1936, pp. 89, 84.

¹¹⁷ Lo stesso Blok considerava proprio queste dichiarazioni le più ingiuste e non era d'accordo con esse: "Passi che il mio intervento sia ingenuo dal punto di vista scientifico, sociologico, politico; non accetto soltanto due rimproveri: quello di essere un 'empio reazionario' e di odiare Belinskij" (Z. k., 126).

ovunque” corrisponde sul piano emotivo quella di Blok “Intorno già regna la tenebra” (V, 328). Blok sente l’“orrido” (*žutkoe*) nella vita contemporanea (si veda: V, 319 *et al.*) con più chiarezza e costanza di Gogol’.

L’‘escatologia’ di Gogol’ conosce, tuttavia, un’ulteriore svolta. Non è soltanto l’orrore del presente, ma anche la convinzione che il passaggio al futuro è inevitabilmente collegato a grandi e spaventosi cataclismi. Sono questi che il Gogol’ dei *Passi scelti*... teme nella maggior parte dei casi. Ma lui stesso, paradossalmente, ripone in essi anche delle speranze segrete, vedendo negli ‘scossoni’ la natura da *bogatyř* della Russia che contrappone così all’andamento dolce ‘piccolo borghese’ della storia europea. La storia russa, scrive Gogol’, si è sviluppata “non già da un normale e graduale succedersi degli eventi, né da un’importazione giudiziosamente lenta delle consuetudini europee”, bensì “da quello *scossone* da *bogatyř*”¹²² (8, 369). Siamo di fronte all’ennesima revisione. Per Blok non è importante che con queste parole l’autore dei *Passi scelti*... caratterizzi l’attività dello “zar-tramutatore”¹²³ (8, 369), ma l’idea stessa del grande scossone e la sua ipostasi nelle forze naturali (“Il fuoco sprizzò dal popolo, d’un tratto”¹²⁴, 8, 370) diventano per il poeta le forme visibili delle ‘ribellioni straordinarie’ della rivoluzione. L’immagine del ‘fuoco’ era apparsa in Blok già prima e veniva collegata ad *altro* (cfr. nell’articolo *Michail Aleksandrovič Bakunin*, luglio 1906: “Prenderemo il fuoco a Bakunin! Solo nel fuoco si fonderà il dolore, solo con il fulmine si manifesterà la tempesta!”, V, 34). Negli articoli sul popolo e l’*intelligencija* si tratta di una delle immagini principali che conferiscono loro un’aura ‘profetica’. Stabilendo delle associazioni con il terremoto in Calabria e Sicilia (15 dicembre 1908), egli definisce il sistema di simboli dell’articolo *Stichija i kul’tura* [Le forze della natura e la cultura, 1908] come naturale (‘sottterraneo’) e popolare (‘terreno’), che sono le immagini di due forze naturali affini: “Sotto di noi c’è una montagna rimbombante e ignivoma”, la fiamma che porta,

forse, una catarsi, o forse la morte; e il *fuoco* “è impaziente di uscire fuori da sotto la ‘lava che si è fatta teschio” (V, 359).

La contrapposizione gogoliana tra le vie storiche, quella europea e quella russa, per Blok è ancora più importante: essa si fa sentire non solo negli articoli sul popolo e l’*intelligencija*, ma anche nella pubblicistica più tarda (fino al 1918-1919), assumendo l’aspetto di una critica al liberalismo ‘europeo’ e di un’apologia alla via russa come via della rivoluzione.

Tra le immagini oggetto degli ‘smascheramenti’ più severi e amari dell’ultimo Gogol’ spicca quella del ‘diciannovesimo secolo’. La critica alla limitatezza dell’“orgogliosa intelligenza” “dell’uomo del diciannovesimo secolo”¹²⁵ (8, 414, 413) nei *Passi scelti*... è profondamente affine anche a Gogol’ (si veda a proposito “dell’‘uomo del diciannovesimo secolo’ su cui ha scritto Gogol’”, V, 326). Tuttavia, si deve subito notare che la critica del ‘secolo’ — anche negli aspetti assai più importanti per Blok — si trova pure in altre opere di Gogol’ non marchiate di reazionarismo. Tale è ad esempio l’immagine del ‘secolo’ nell’articolo *Skul’ptura, živopis’ i muzyka* [La scultura, la pittura e la musica, 1835] da *Ara-beschi*. Qui essa ha un carattere apertamente anti-borghese ed è costruita sulla contrapposizione tra l’anima umana viva, i sentimenti, e lo ‘spirito mercantile’. Nel “nostro XIX secolo” “tutto prepara una congiura contro di noi; tutta questa catena tentatrice di raffinate invenzioni del lusso”, “la minutaglia dei nostri ticchi e godimenti” che genera “anime mercantili”, “questo egoismo gelidamente spaventoso, che si industria di dominare il nostro mondo”¹²⁶ (8, 12). Anche in una *povest’*, *Roma*, ci imbattiamo nei pensieri sul “vile [...] sfarzo del secolo XIX”¹²⁷ (3, 235), sul suo “mercantile, vile tornaconto” e ciò che ne consegue: “il precoce ottundersi dei sentimenti prima ancora che abbian modo di svilupparsi e d’apparire”¹²⁸ (3, 236).

È del tutto evidente che tutte queste caratteristiche trovano posto in Blok, e che per lui quello

¹²² Ivi, p. 1127 [N.d.T.].

¹²³ Ibidem [N.d.T.].

¹²⁴ Ibidem [N.d.T.].

¹²⁵ Ivi, pp. 1190, 1188 [N.d.T.].

¹²⁶ Ivi, I, p. 890 [N.d.T.].

¹²⁷ Ivi, p. 852 [N.d.T.].

¹²⁸ Ivi, p. 853 [N.d.T.].

che conta di più è il *pathos* antiborghese. Un ruolo decisivo verrà svolto dall'immagine del 'secolo' nel poema *La nemesi* (si veda *infra*, p. 75).

In Blok sono due i 'simboli-categorie' – ambedue affini a quelli di Gogol' – utilizzati per indicare l'insensibilità individualistica del 'secolo' verso i bisogni della vita viva, così come il distacco dal popolo e dalla storia: l'ironia e il 'sonno'.

All'ironia è dedicato un articolo specifico [Ironia, 1908], in cui la 'provocatoria' derisione di tutto, la perdita dei criteri del bene e del male vengono esaminati come prodotto dell'individualismo' (V, 349). Blok vede la cura di questa "malattia dello spirito" nella "sacra formula" della "rinuncia all'egoismo", così come si trova in Gogol', Ibsen e Solov'ëv. Ma anche l'immagine stessa dell'ironia *pervertitrice*, contrapposta coscientemente al riso (il quale poggia sulla *Weltanschauung* popolare russa), deriva in gran parte da Gogol' (cfr. *All'uscita da teatro... e Lo scioglimento del Revisore*, da una parte, le immagini del riso generato "dalla bile, da un temperamento morboso" e "il riso leggero, che serve da diletto"¹²⁹ – 5, 169 – dall'altra, il riso caratteristico per la "terra russa"¹³⁰ – 4, 132 – "costruttivo, che scaturisce dalla luminosa natura dell'uomo"¹³¹ e che è fondato sull'odio del male, 5, 169).

L'immagine del sonno in cui si trova l'*intelligencija* dell'epoca incapace di fiutare l'avvicinamento della nemesi storica è poligenetica. La fonte dell'epiteto "apollineo" viene indicata da Blok stesso in Nietzsche (V, 353), ma, a giudicare dal contenuto, questa immagine è molto vicina a quella gogoliana del "sonno letargico"¹³² che cala sulla cultura destinata a soccombere (8, 32), il "sonno del *bogatyř*" in cui si trova il 'secolo', e così via.

La critica del 'secolo' in Gogol' è parte integrante del suo programma generale 'antioccidentalista' vicino allo slavofilismo. Esso arriva sia a negare i principi borghesi della vita europea, sia a rimproverare l'*intelligencija* russa di 'europeismo' e di essere staccata dal popolo. E qui di nuovo abbiamo la ca-

ratteristica revisione di Blok: i rimproveri di Gogol' all'opinione pubblica democratica progressista non si riflettono affatto nell'alta considerazione che Blok ha per i democratici rivoluzionari (si veda: V, 334-335, 337-338 *et al.*). Conservando tutta la propria forza, essi sono *reindirizzati all'intelligencija liberale di inizio XX secolo*, ai frequentatori dei circoli filosofico-religiosi, ai partecipanti delle fittizie "Conversazioni degli amanti del verbo intellettuale" (V, 334), i quali affogano in un mare di discorsi le sofferenze reali e i tormentosi problemi della vita russa. Inoltre a Blok, come a Gogol', è generalmente estraneo l'aspetto teorico dei programmi slavofili, ma è molto affine la critica all'"occidentalismo". I principi 'occidentali', che in Russia si erano riflessi nella vita, nella scienza, nell'arte, ecc., sono intesi da Gogol' e Blok in modo quasi identico. La critica all'aspirazione (piccolo) borghese al 'lato materiale' si tramuta in entrambi nella paura del materialismo (Blok sviluppa qui in egual misura le idee sia di Dostoevskij che di Vladimir Solov'ëv). Il materialismo si identifica con la volgarizzante "riduzione della storia all'economia politica" (V, 351). Il razionalismo derivante dall'illuminismo del XVIII secolo viene accusato di schematismo e di banalizzazione delle verità primitive della 'nuda ragione': a essa vengono contrapposti l'apologia dell'"anima", degli aspetti emotivi della vita e il *pathos* della complessità 'organica', delle antinomie dialettiche (cfr., ad esempio, l'elogio delle contraddizioni in Gogol' e la sua capacità di riconoscerle: "Guardate a ciascuna cosa secondo ragione, e rammentate che in essa si possono trovare due aspetti perfettamente contrapposti"¹³³ – 8, 277 – e l'articolo di Blok dall'eloquente titolo *Protivorečija* [Contraddizioni, 1910]). Il rapporto con il pensiero scientifico, i sogni della conoscenza 'organica' in Blok si svilupperanno sotto l'evidente influsso di Gogol' (così come di Dostoevskij e, più tardi, di Apollon Grigor'ev). E quelle concezioni filosofiche che sono in misura maggiore affini alla pubblicistica di Gogol' – l'idealismo e la dialettica dell'hegelismo, il panteismo dello 'Schelling russo' – sono le più vicine anche a Blok, pur con la sua idiosincrasia per i sistemi filosofici in generale e nonostante le 'stratificazioni'

¹²⁹ Ivi, II, p. 690 [N.d.T.].

¹³⁰ Ivi, p. 641 [N.d.T.].

¹³¹ Ivi, p. 690 [N.d.T.].

¹³² Ivi, I, p. 916 [N.d.T.].

¹³³ Ivi, II, p. 992 [N.d.T.].

più tarde (il ‘solov’ëvismo’, ecc.).

La critica dei ‘principi occidentali’ permette di vedere una certa convergenza nelle concezioni etiche dei due autori. Se la condanna delle ‘aspirazioni materiali’ conduce all’apologia della vita emotiva, allora l’egoismo evidente del mondo borghese genera pensieri sull’altruismo e sull’‘anti-individualismo’ del carattere nazionale russo. Questo stesso carattere verrà inteso da entrambi gli autori in vario modo, ma l’egoismo dell’Europa e dell’*intelligencija* russa europeizzata, il tragico vicolo cieco dell’individualismo, è giudicato da Blok à la Gogol’.

Tuttavia, come è già stato notato, Blok cerca non solo di descrivere la malattia, ma di indicare anche — per quanto sommariamente — la cura. Siamo di fronte a una nuova catena di richiami e a una nuova serie di revisioni riguardo alle idee dell’ultimo Gogol’.

Nella *pars construens* dei *Passi scelti...* Blok è attirato da poche cose, ma si tratta di idee forti, coerentemente connesse tra loro. Anzitutto, l’idea dell’iniziazione dell’*intelligencija* alla Russia e al popolo russo: “‘Bisogna amare la Russia, bisogna viaggiare attraverso la Russia’, scrisse Gogol’ prima di morire” (V, 325). Le lettere *Bisogna amare la Russia e Bisogna viaggiare attraverso la Russia*¹³⁴ sono citate abbondantemente in *Il popolo e l’intelligencija* (V, 325-326)¹³⁵. L’iniziazione alla Russia viene vista da lui in uno spirito polemico nei confronti dell’*amor populi* liberale, che “dai tempi di Caterina si è risvegliato nell’intellettuale russo” “e da allora non è scemato” (V, 322). Al contempo, il senso delle contrapposizioni di Blok all’*amor populi* e all’autentico amore per la patria non è tanto gogoliano, quanto affine a Dobroljubov (è particolarmente importante per Gogol’ il lavoro *Russkaja satira v*

vek Ekateriny [La satira russa al tempo di Caterina, 1859] e Černyševskij (soprattutto *Ne načalo li peremeny?* [Non è forse l’inizio dei cambiamenti?, 1861]). L’idea è che il popolo non è un oggetto passivo, bensì un soggetto della storia, che il contatto con esso non può essere fondato sulla compassione e la ‘totale accettazione’ (“Capire tutto e amare tutto, perfino ciò che è ostile, perfino ciò che richiede il rifiuto di quel che è per noi più caro, non significa forse questo non capire niente e non amare niente?”, V, 322; la sottolineatura è di Blok). Proprio su questa base, assai lontana dai *Passi scelti...*, si innesta il pensiero di Gogol’, secondo cui all’unione con il popolo è interessata anzitutto l’*intelligencija* stessa. Essa muore nell’atmosfera dell’individualismo e può salvarsi dall’inevitabile morte solo avvicinandosi al popolo, che al contrario è portatore di un’indistruttibile “volontà di vivere” (V, 327). Nello stesso modo vengono interpretate anche le parole di Gogol’ ripetute due volte secondo cui l’uomo moderno deve “uccidere tutto sé stesso *per sé stesso ma non per essa* [la patria]” (V, 326; lo stesso nell’articolo *Ironia*, V, 349, commento: V, 747). “Uccidere sé stesso”, rinascere dopo aver superato l’individualismo, è l’unica via che, se intrapresa, può farci sperare di essere utili al popolo. Ma, lo ripetiamo, negli articoli del periodo dal 1907 all’inizio del 1909 Blok è soprattutto preoccupato per un altro aspetto della questione: il fatto che solo la vicinanza al popolo può salvare la ‘cultura’.

La seconda svolta del tema “le vie dell’ideale” adottata da Blok riguarda il già citato *pathos* dell’attività pratica immediata. Anche in questo caso la maggioranza delle ‘ricette’ non lo attrae: Blok è assolutamente privo della passione gogoliana per i piccoli progressi amministrativi, per le idee di miglioramento nelle relazioni tra il proprietario terriero e i contadini, ecc. Il massimalismo spirituale e sociale di cui sono intrisi gli articoli su popolo e *intelligencija*, in sostanza, è ostile al conservatorismo dell’ideale gogoliano del ‘servizio’ (cfr. 8, 301 *et al.*)¹³⁶. Il poeta è interessato solo a due pensieri di Gogol’: anzitutto il pensiero della necessità che l’intellettuale russo ha

¹³⁴ Da *Passi scelti...*, cfr. Ivi, pp. 1025, 1028 [N.d.T.].

¹³⁵ Le due citazioni da *Bisogna viaggiare attraverso la Russia* sono segnalate graficamente nel testo e indicate in nota dai commentatori (si veda: V, 745, note 7 e 8). La citazione da *Bisogna amare la Russia* (da “Come amare i vostri fratelli...” fino a “... e la compassione è già un principio d’amore”, V, 325-326, si veda N. Gogol’, *Opere*, op. cit., II, pp. 1025-1026 — versione originale: 8, 300), invece, non è segnalata (si tratta senz’altro di un refuso) e, non essendo stata commentata, sembra che si tratti delle parole di Blok. È evidente che bisogna inserire tra parentesi anche le parole ‘Bisogna amare la Russia’ (inizio dell’ultimo paragrafo, V, 325); la fine della citazione da noi esaminata, “il principio dell’amore” (V, 326) è per contro riportata senza virgolette in Gogol’.

¹³⁶ Riferimento all’inizio di *Bisogna viaggiare attraverso la Russia* da *Passi scelti...*, cfr. N. Gogol., *Opere*, op. cit., II, p. 1028 [N.d.T.].

di cambiare in senso morale, prendendo la via della 'dieta spirituale'. Abbiamo già avuto modo di dire che Blok ora sente vicini a sé due sistemi etici che sono in sostanza opposti: l'etica del 'ripudio' e dell'autolimitazione vs. l'esaltazione della personalità poliedrica e brillante. La prima è connessa al tema delle vie che l'intellettuale ha a disposizione per arrivare al popolo ed è più vicina al Gogol' dei *Passi scelti*... e all'ultimo Tolstoj; la seconda rimanda all'immagine del popolo stesso. In questo caso Blok gira al largo dall'ascetismo 'tolstoiano' e dalle sue idee sulla 'normale' semplicità del carattere popolare. Le immagini delle persone del popolo sono caratterizzate da un'evidente stranezza, da una complessa contraddittorietà e forza. A questo proposito è possibile trovare un noto parallelo nei pensieri di Gogol' sulla natura 'da *bogatyr*' del carattere nazionale russo ("Forse apparirà qui un *bogatyr*"¹³⁷, 6, 221) e sulla Russia pronta a compiere un atto eroico ("In Russia, oggi, si può divenire *bogatyr*' a ogni piè sospinto"¹³⁸, 8, 291 *et al.*).

A ciò è anche legata la complessità nell'impostazione del problema sull'amore *autentico* per il popolo. Blok ritiene che l'amore 'per tutto' non sia un autentico amore, ma solo l'*amor populi* dell'*intelligencija*. Gli uomini del popolo (ad esempio, Gor'kij) amano il popolo e la Patria in modo diverso: lo amano di un amore "delimitato", "in modo esigente e rigoroso", "senza idolatrare" (V, 321). Ma può amare così solo chi è *già arrivato* al popolo. All'intellettuale contemporaneo Blok può invece inviare parole di Gogol' del tutto diverse: "Non appena il russo si mette ad amare la Russia, ama anche *tutto ciò che non c'è in Russia*". Si tratta di parole "sulla compassione come principio di amore", dell'amore cristiano a cui "conduce dio" attraverso un "monastero" spirituale (V, 324-326), cioè tramite quello stesso *amor populi* da lui criticato. La contraddizione tra i due tipi di amore (e, per estensione, tra due tipi di etica) viene risolta nell'antitesi tra la via e lo scopo che mira alla Russia dell'*intelligencija* e alla Russia popolare. In un certo senso questa contraddizione deriva da Gogol', con il suo tendere

sia all'ascetismo che alle qualità del *bogatyr*¹³⁹. In Blok tuttavia essa assume un senso del tutto diverso, e le qualità del *bogatyr*' per lui risiedono nelle potenzialità rivoluzionarie del popolo.

Una variante dell'idea della 'dieta spirituale' è il pensiero del dovere sociale dell'artista. Respingendo, come di consueto, le interpretazioni monarchiche e clericali di Gogol', Blok si ispira al suo ardente desiderio di mettere in pratica la parola (Gogol': "È pericoloso per uno scrittore scherzare con la parola"¹⁴⁰, 8, 232; Blok: "Tutti noi abbiamo una segreta speranza che non sia eterno il baratro tra le parole e le azioni, ossia la parola che si fa azione", V, 319)¹⁴¹. Ovviamente, Blok è attirato anche dall'idea che il patriottismo sia una delle questioni principali riscontrabili nella letteratura russa (cfr. 8, 250¹⁴²). È del tutto probabile, infine, che Blok si ispirasse all'esempio di Gogol' e Tolstoj: due grandi artisti che si sono rivolti alla pubblicistica nel tentativo di agire direttamente sui loro contemporanei.

Infine, parlando della correlazione dei programmi positivi dei *Passi scelti*... e della pubblicistica di Blok, non si può non notare un tratto che è molto importante. L'auspicato mondo 'del domani', ovvero il mondo dell'ideale già raggiunto, è il mondo patriarcale che accomuna Gogol' e Blok alle utopie di Tolstoj¹⁴³. Del resto, come abbiamo già notato, l'idealizzazione dei rapporti patriarcali non era mai stata del tutto ammissibile per Blok, che è poco propenso a cercare in Gogol' le risposte alle domande relative all'aspetto sociale della *Weltanschauung*.

Così, l'utopia reazionaria di Gogol' (intesa attra-

¹³⁹ Che sono solitamente la forza fisica e una sconfinata audacia [N.d.T.].

¹⁴⁰ N. Gogol., *Opere*, op. cit., II, p. 925.

¹⁴¹ Da qui deriva l'interesse sia di Gogol' che di Blok per lo shakespeariano "Words, words, words" (passato, con tutta probabilità, attraverso l'immagine biblica della parola e da *Dal Pindemonte* [1836] di Puškin). Cfr. Gogol' sull'Europa: "il terribile imperio delle parole, e non dei fatti" (3, 227 [N. Gogol', *Opere*, op. cit., I, p. 841, già citato *supra* nel testo dell'articolo, N.d.T.]) e Blok: "Lasci che Le dica che tutto quel che scrivo sono parole, parole, parole. Ma, mi creda, non avrei scritto se queste fossero state solo parole" (lettera ad Andrej Belyj, 15-17 agosto 1907; VIII, 201. La sottolineatura è di Blok).

¹⁴² Riferimento a una pagina di *Sul lirismo dei nostri poeti* (da *Passi scelti*...), grosso modo corrispondente nell'edizione italiana a N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 953 [N.d.T.].

¹⁴³ Si veda al riguardo: V. Desnickij, *Zadači*, op. cit., p. 84.

¹³⁷ Ivi, p. 289 [N.d.T.].

¹³⁸ Ivi, p. 1013 [N.d.T.].

verso il prisma delle idee utopiche di Dostoevskij e Tolstoj) paradossalmente forma lo spirito rivoluzionario di Blok e la sua aspirazione alla democrazia: nei suoi articoli non solo si perde il reazionarismo, ma anche l'elemento utopico quasi scompare. Da 'programma di azione' essa si trasforma in riflessioni inquiete sull' 'oggi' tragico e sulle vie più generiche del 'domani'.

L'ultima differenza dai *Passi scelti*... è, con tutta probabilità, quella che Blok sentiva più acutamente. Il *pathos* dei *Passi scelti*... in generale è per lui troppo bonario e standardizzato. E non è un caso che nei punti più drammatici delle sue meditazioni egli si rivolga non al Gogol'-pubblicista, bensì al Gogol'-artista.

Le *Anime morte* figurano nel modo più evidente con la citata immagine della *trojka* che si ripete cinque volte: nel finale di *Il popolo e l'intelligencija*, nel capitoletto finale dell'articolo *Voprosy, voprosy i voprosy* [Domande, domande e domande, 1908] dal titolo *Trojka*, in *Ironia* – con il caratteristico rimando alla trattazione democratico-rivoluzionaria dell'immagine –, in *Le forze della natura e la cultura*, in cui l'immagine è da intendere anche nel senso suggerito da Gleb Uspenskij ("La Russia è la *trojka* di Gogol' che incombe", V, 353) e, infine, nell'articolo *Il figlio di Gogol'*, uno di quelli che conclude il ciclo.

Bisogna notare che questa immagine è complessa, e tale complessità si vede già nel suo carattere 'poligenetico'. Sembrerebbe puramente 'gogoliano', ma ha dei tratti di somiglianza, anzitutto, con il *Cavaliere di bronzo* (cfr., ad esempio, "Su di noi [...] sono pronti ad abbassarsi i pesanti zoccoli", V, 328, e

Dove balzi, superbo cavallo,
E dove abbasserai gli zoccoli?¹⁴⁴).

Si ottiene così la sovrapposizione di altre tendenze, più tragiche, sull'immagine gogoliana terribile ma soprattutto piena di vive speranze per il futuro. Da un lato, avvertendo la 'nemesi' inevitabile e meritata provocata dalla *trojka*-Russia nei confronti della 'cultura' che da essa si è separata, Blok non

può non sentire la drammaticità della sua (e della propria) morte ("nel gettarci sul popolo, ci gettiamo dritti sotto i piedi della rabbiosa *trojka*, decretando così la nostra morte certa", V, 328). Dall'altro, questa stessa *trojka* risulta essere permeata da forze non solo benefiche, ma anche oscure. Sono particolarmente significativi gli appunti di Blok considerati da Vladimir Orlov la prima variante di *Domande, domande e domande*; il "volo" della *trojka* è un volo "nell'abisso", e la salvezza della Russia è legata a colui che "con parola mite fermerà i cavalli coperti di schiuma, che con mano audace butterà giù il postiglione demoniaco" (Z. k., 118, nota a p. 543). Il "postiglione demoniaco" è anche, con tutta probabilità, un riflesso indiretto del *Cavaliere di bronzo*. D'altronde, il testo definitivo dell'articolo contiene un'altra trattazione – piena di fede – dell'immagine. Così l'immagine gogoliana diventa in Blok più complessa, contraddittoria, fondendo in sé gli estremi (salvezza – morte) e suscitando il complesso rapporto "amore-odio" che il poeta in seguito riterrà un tratto tipico del rapporto rivoluzionario del popolo con il mondo.

Tutta la gamma delle immagini gogoliane fondamentali per Blok è rappresentata con dovizia nell'articolo *Il figlio di Gogol'*, scritto per il centenario della sua nascita (marzo 1909). L'idea alla base è pienamente nello spirito della pubblicistica di Blok in quegli anni. Blok, anzitutto, nota "l'insuperabile inquietudine interiore" di Gogol' (V, 376), il suo tormento costante, legato al fatto che lo scrittore, "avendo rinunciato alle lusinghe del mondo", a tutto ciò "che riguarda l'oggi", "serbava un frutto nel proprio cuore", il sogno di "una nuova patria" (V, 376, 378).

La tensione verso il futuro, "la visione accecante", non aveva cambiato niente "nella vita reale" ("*Qui* è rimasta la Russia di prima, quella di Chomjakov, 'indegna di elezione' [...] *Là* risplende una visione prodigiosa", V, 378)¹⁴⁵. Ma il ruolo di Gogol', "il primo che ha alzato il velo" sulla Russia del futuro (V,

¹⁴⁴ A. Puškin, *Il cavaliere*, op. cit., p. 325 [N.d.T.].

¹⁴⁵ C'è da notare che 'qui' e 'là' (contrapposizione di origine romantica e molto sentita da Blok) adesso indica non 'terreno' e 'celeste', ma 'presente' e 'futuro'. Si tratta di una delle antinomie tipiche di Gogol' che sono importanti anche per Blok.

379), il primo cantore del carattere nazionale, è un ruolo grande e profetico. Lui stesso si è “prostrato”, “dopo aver conosciuto tutte le umiliazioni della malinconia e la grigia canaglia panrussa” del presente, ma “il figlio di Gogol’” “ci guarda dall’abisso blu del futuro e ci invita là” (V, 379): ne deriva che Gogol’ è per Blok non solo lo scrittore più nazionale, ma anche uno dei più attuali.

L’articolo è infarcito di citazioni da Gogol’ e di ‘schegge’ di immagini gogoliane. Qui troviamo sia *Il ritratto*, sia *Le memorie di un pazzo*, sia la digressione lirica dalle *Anime morte* già citata in precedenza da Blok, sia *Appunti per un dramma di storia ucraina*, sia gli articoli da *Arabeschi* (si veda tra le note: V, 751)¹⁴⁶.

Delle immagini più importanti per l’opera di Blok menzioniamo, in primo luogo, quella dello stregone: “La sua anima guardava un’altra anima con lo sguardo torbido del vecchio mondo” (V, 376). Il parallelismo tra Gogol’ e lo stregone della *Terribile vendetta* era inserito già in *Tempi calamitosi*; esistono degli studi relativi alla sua vicinanza al sistema simbolico dell’articolo di Belyj *Lug zelënyj* [Prato verde, 1905]¹⁴⁷. Ora, tuttavia, lo “stregone” e “lo sguardo torbido” chiariscono il proprio significato: si tratta dello “sguardo torbido del vecchio mondo”, la terribile parte della “Russia”. Nel *Canto del Destino* ci imbattiamo nella trasformazione di questa stessa immagine nel Vecchio a cui è data Faina (per Blok, la Russia ‘dell’oggi’).

Un’altra immagine (parallela alla *trojka*) è il “fischio del vento” (V, 378). Traendo origine dalle *Anime morte* e dal finale delle *Memorie di un pazzo*, si riflette nel modo più diretto nella *Maschera di neve* (1907) e nel *Canto del Destino*, e poi ci conduce al ‘vento’ del poema *I dodici* e agli articoli degli anni 1918-1919.

Infine, per Blok un ulteriore gruppo di immagini

fondamentali è connesso al tema della musica (“Nella musica dell’orchestra universale, nel suono delle corde e dei sonagli, nel fischio del vento nello stridore dei violini il figlio di Gogol’ è nato”, V, 379). Costruito secondo il principio del ‘montaggio’, molto caratteristico per Blok (l’unione della “corda che vibra nella nebbia” dalle *Memorie di un pazzo*¹⁴⁸, il “suono dei sonagli” e dei campanellini dalle *Anime morte*, i violini dalla *Fiera di Soročincy* ecc.), questo tema ne accompagnerà sempre un altro più generale: quello della Russia e della storia russa.

Bisogna notare che negli articoli del periodo 1907-inizio del 1909 la serie di reminiscenze gogoliane è un po’ diversa rispetto a quella presente in *Tempi calamitosi*. Va detto che rimangono importanti sia i motivi dello spazio, sia il concetto di via (cfr. l’articolo *Duša pisatelja* [L’anima dello scrittore], febbraio 1909, V, 369 *et al.*). Ma le nuove immagini, revisionate dopo *Tempi calamitosi*, sono assai più concrete e palpabili. In questo senso si può parlare anche di un parziale avvicinamento complessivo dei sistemi artistici degli scrittori, cosa che prima non si era verificata.

Allo stesso tempo le immagini di Blok continuano a non essere conformi a quelle di Gogol’ dal punto di vista estetico. Così, Blok di solito manteneva le immagini concrete e a un solo piano, trasfigurandole in simboli (cfr. nel *Cappotto*: “Camminava nella tormenta che fischiava per le vie [...] il vento, secondo l’uso pietroburchese, gli soffiava addosso da tutti e quattro i punti cardinali, da tutti i vicoli”¹⁴⁹, 3 167 e ‘il vento’ nel *Canto del Destino* e nei *Dodici*; cfr. anche le riflessioni sulla musica nell’articolo degli *Arabeschi* e il significato dell’immagine nelle parole di Blok: “Tutto finisce, solo la musica non muore”, ecc., V, 379). In questo modo anche qui, nonostante un certo avvicinamento delle posizioni estetiche (che si nota soprattutto in confronto al periodo di *La città*), davanti a noi non c’è una ‘coincidenza’ passiva, ma un processo di ‘traduzione’ attiva da un sistema di immagini a un altro.

Qualche parola conclusiva sull’influenza dello stile di Gogol’ sulla pubblicistica di Blok. Da un lato,

¹⁴⁶ Molte micro-citazioni non sono state indicate. Ad esempio: “Come fosse una rusalka, anneriva nella sua anima la ‘nera malinconia’” (V, 377), una parafrasi delle parole della *Notte di maggio* (cfr.: I, 176 [N. Gogol’, *Opere*, op. cit., I, p. 106, N.d.T.]); le espressioni ‘inacidimento della vita’, ‘tomba ovunque’ (V, 379) sono parte della lettera *La Radiosa Resurrezione dai Passi scelti...* (8, 416 [N. Gogol’, *Opere*, op. cit., II, p. 1192, N.d.T.]), già citata in *Il popolo e l’intelligencija* (V, 326).

¹⁴⁷ Cfr. I. Kruk, *Poët*, op. cit., p. 30 *et al.*

¹⁴⁸ Cfr. N. Gogol’, *Opere*, op. cit., I, p. 828 [N.d.T.].

¹⁴⁹ N. Gogol’, *Racconti*, op. cit., p. 369 [N.d.T.].

bisogna ricordare l'interesse per il lessico specifico di Gogol', il suo uso spiccatamente individuale delle parole. Può fungere da esempio perlomeno il termine *pitatel'nyj* [nutriente] in relazione alle idee, all'arte ecc. (Gogol': "in modo da [...] *nutrire la sua anima*"¹⁵⁰, 8, 358; "nessuna nuova rivista non può dare adesso alla società *un cibo più nutriente e sostanziale*"¹⁵¹, 8, 423; Blok: "Per me inoltre la vecchia *rimasticatura* russa è molto più buona di quella nuova, e credo che sia assai più *nutriente*", V, 339 *et al.*)¹⁵². Sono molto più importanti le influenze dello stile di Gogol', della sintassi poetica e delle intonazioni. Senza addentrarci nei dettagli di una questione che è sostanzialmente linguistica (sarebbero necessari degli studi a parte), possiamo notare:

1. La comparsa in Blok di periodi complessi, basati su ripetizioni sintattico-grammaticali che 'ritmano' la frase ("... il secolo che ha gettato... che ha sepolto..."; "soffriva lui della malattia opposta, non sapeva sorridere, non dominava...", V, 347 *et al.*);

2. La comparsa di un tipo particolare di ripetizione (il cosiddetto poliptoto), ossia viene ripetuta insistentemente la stessa parola (o un nesso di parole) che passa da una frase all'altra in forme grammaticali diverse ("C'è una *formula* sacra... questa *formula* [complemento oggetto]... questa *formula* [soggetto]...", V, 349 ecc.).

Le domande retoriche diventano più importanti in Blok anche perché egli si orienta verso le digressioni liriche di Gogol' (cfr. anche il titolo eloquente dell'articolo *Domande, domande e domande*). Non è difficile convincersi che prima degli articoli sul popolo e *l'intelligencija* la sintassi poetica della prosa di Blok era diversa; è noto anche il ruolo delle domande retoriche, del periodo e del poliptoto nella prosa di Gogol'¹⁵³.

Il teatro e la lirica di Blok negli anni 1907-1908 sono molto vicini anche alla serie di problemi e immagini che abbiamo esaminato. Nel *Canto del De-*

stino (1907-1908) li troviamo al completo: ci sono le stesse ricerche tormentose di una soluzione al conflitto tra "forze naturali" e "cultura", le stesse ricerche delle vie che portano alla Russia. Ciò è particolarmente vero per la serie di immagini presenti in questa *pièce* e nell'articolo *Il figlio di Gogol'* (cfr. le parole di German nella minuta del quadro settimo "*Porto nel mio cuore* te, Faina, te, Russia", IV, 447, che corrispondono alla caratterizzazione di Gogol' in questo articolo; viene ripetuta in *Il figlio di Gogol'* anche l'epigrafe alla *pièce*, in una forma leggermente modificata, V, 378)¹⁵⁴. Vero è che in *Il canto del Destino* si può trovare la 'fusione' dei motivi, sia di quelli risalenti alla ricezione blokiana di Gogol' nei primi tempi (cfr. Faina e la Sconosciuta di *La città*, le immagini degli orizzonti ecc.), sia di quelli che preannunciano gli elementi 'gogoliani' della lirica degli anni Dieci (ad esempio il tema dell' 'uomo' ecc.). Ma tra gli aspetti 'gogoliani' (così come nella struttura della *pièce*, che ha attirato l'attenzione dei ricercatori già varie volte), in ogni caso, dominano le immagini che si incontrano negli articoli sul popolo e *l'intelligencija* ("il vento", IV, 120, 143; "la musica", IV, 120, 145; "la *trojka*"¹⁵⁵, IV, 150), i pensieri vicini a questi articoli (la rappresentazione ironica delle "forze della mente", IV, 123; il rifiuto delle parole da parte di Faina, IV, 160-161, 163 *et al.*) e i personaggi. Ricordiamo che anche la definizione stessa del genere di *Il canto del Destino* — "poema drammatico" è ispirata al "poema" gogoliano *Le anime morte*. Tra i nuovi motivi va evidenziata la scena nel bagno di Faina. Essa è costruita in modo simile allo *Scioglimento del Revisore* e ad *All'uscita da teatro*, a partire dalla composizione generale e dal tema (le *dramatis personae* discutono sulle qualità di Faina come attrice, sul suo repertorio, evidenziando al contempo il loro rapporto con gli scopi dell'arte e con il portatore del punto di vista autoriale, "l'uomo con gli occhiali") fino ad alcuni

¹⁵⁰ Idem, *Opere*, op. cit., II, p. 1110 [N.d.T.].

¹⁵¹ Dall'articolo *O Sovremennike* [Sul "Sovremennik", 1846].

¹⁵² Alla base di questo uso lessicale c'è l'immagine biblica del 'cibo per lo spirito' che viene abbassata a rappresentazione di vita quotidiana.

¹⁵³ È altamente probabile che Blok percepisse lo stile di Gogol' anche attraverso il prima dello stile della prosa di Andrej Belyj.

¹⁵⁴ Si veda P. Medvedev, *Dramy i poëmy Aleksandra Bloka: Iz istorii ich sozdanija*, Leningrad 1928, p. 172.

¹⁵⁵ Questa immagine anche nella *pièce* (si veda: IV, 142) è poligenetica: "il suono del campanellino" dalle *Anime morte* si combina tipicamente con lo "scalpito di cavalli" del sogno di Tat'jana ("parlottio di uomini e scalpito di cavalli" [A. Puškin, *Evgenij Onegin*, trad. it. di P. Pera, Venezia 1996, p. 259, N.d.T.]), che introduce il motivo del masnadiere e del lessico folclorico.

dettagli rivisti a modo suo (cfr. l'immagine gogoliana dell'arte come una "frusta nelle mani"; "il riso non è dunque una frusta?"¹⁵⁶ – 4, 135 – e la frusta nelle mani di Faina in *Pesnja Fainy* [Il canto di Faina, 1907]). Questa scena unisce le riflessioni gogoliane e gli articoli di Blok sul teatro.

Le memorie di un pazzo riecheggiano nel delirio di German: nello stile generale del monologo e in particolare nella menzione alla madre (cfr. Gogol'¹⁵⁷, 3, 214 e Blok: IV, 164). Nel complesso, lo stile e la sintassi poetica dei monologhi di German e dell'"uomo con gli occhiali" sono ancora più vicini alle digressioni liriche e alla pubblicistica di Gogol' di quanto non fosse negli articoli visti sopra.

Sono due le immagini che richiamano un'attenzione particolare: il vecchio Compagno di Faina e il motivo della 'casa'. La prima, come già notato dalla tradizione critica, è una trasformazione di quella dello stregone dalla *Terribile vendetta* (vengono evidenziati i segni della stanchezza e debolezza esteriore, e del potere misterioso e inspiegabile sulla bella e forte Faina, cioè la Russia). Non è sufficiente il consueto rimando al legame con Belyj. Tale immagine è generata da complicatissime associazioni con la realtà (Pobedonoscev, Vitte)¹⁵⁸ e la letteratura (Gogol', rifranto attraverso il prisma della *Padrona* di Dostoevskij¹⁵⁹; il romanzo *Dracula* di Bram Stoker ecc.). In confronto alle opere del periodo 1904-1906 l'elemento nuovo consiste nella mancanza di motivi palesemente legati alla 'stregoneria': si tenta di dare una motivazione psicologica e si allude alla possibilità di interpretare l'immagine come un simbolo politico.

L'immagine della 'casa', indissolubilmente legata al tema della via, presenta altri motivi di interesse. In essa per la prima volta fa la propria comparsa – in modo ancora vago – una polemica artistica con Gogol'.

Entrambi gli scrittori apprezzano molto i personaggi dinamici che seguono 'la propria via', ed è

importante che questa via porti a uno scopo. Ma per Gogol' di fatto è rimasto attuale per tutta la vita lo schema narrativo di *Hans Küchelgarten* [1829], secondo cui la fine del viaggio coincide con il ritorno a casa. La casa e la madre sono ciò che sogna l'estenuato Popriščin. Sente l'alito della 'casa' Čičikov quando incontra Konstanžoglo ("Čičikov si sentì a suo agio come da tempo non gli accadeva. Quasi che, dopo lunghi pellegrinaggi, l'avesse accolto il suo tetto natale e, raggiunta la sua meta, egli avesse ormai ricevuto tutto quel che poteva desiderare, e avesse gettato via il suo bastone da viandante dicendo: 'Basta!'"¹⁶⁰, 7, 74). La casa in *Canto del Destino* presenta un tasso di poeticità elevato come in Gogol': la stessa incarnazione della bontà, della comodità e di una grande purezza. Tuttavia assolve un'altra funzione: German deve abbandonare la casa (IV, 110, 148) e non vi farà *mai* ritorno. La sua meta è la Russia-Faina, e l'incontro conclusivo di German con Faina è indissolubilmente legato alle immagini delle sconfinite distese russe. Dietro alla diversa interpretazione della 'casa' già adesso appaiono delle differenze nella visione del mondo: il rapporto con il 'vecchio' mondo patriarcale, con il senso dell'evoluzione del personaggio, e, in ultima analisi, con le vie e i fini della storia. Successivamente le linee della polemica artistica si estenderanno in modo visibile.

Delle opere degli anni 1907-1908 è interessante l'idea di un dramma registrata nel taccuino in data 19-20 novembre 1908. Il protagonista, da un lato, è ricordato dallo scrittore in *Il figlio di Gogol'*: egli "spera in una qualche Russia, in dei ritmi universali della passione" (Z. k., 120). E tuttavia, il protagonista è un intellettuale contemporaneo che non ha la forza di seguire 'la via gogoliana' che conduce al popolo: egli "tradisce ogni giorno sia la Russia che le passioni". E *non capisce* la formula che lo perseguita – fonte di tormenti – di Ibsen e Gogol'. O, per dirla meglio, la capisce (come tutto), ma non la accetta. È corrotto (l'intellettuale)" (Z. k., 120-121; sull'articolo *Ironia* come fonte delle parole 'la formula di Ibsen e Gogol'" si veda il commento: Z. k., 544).

Nella lirica di Blok degli anni 1906-1908 cresce e

¹⁵⁶ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 646 [N.d.T.].

¹⁵⁷ Ivi, I, p. 828 [N.d.T.].

¹⁵⁸ Su Vitte si veda A. Blok, *Stichotvorenija. Poëmy. Teatr*, Leningrad 1936, p. 564; su Pobedoboscev Ivi, pp. 194-195.

¹⁵⁹ Si veda il già articolo di Zara Minc *Blok i Dostoevskij* [N.d.R. dell'edizione originale].

¹⁶⁰ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 417 [N.d.T.].

si fa più complessa anche la linea degli echi artistici gogoliani. Le ultime poesie (dal punto di vista cronologico e compositivo) di *La città* (il cosiddetto ‘ciclo della soffitta’) ci allontanano in modo netto e inaspettato dal Gogol’ della *Prospettiva Nevskij* per condurci al Gogol’ del *Cappotto*, rifranto attraverso il prisma di *Povera gente* di Dostoevskij e la poesia urbana di Nekrasov. Il male ‘demoniaco’ scompare, e al suo posto vengono mostrate le sofferenze assolutamente ‘terrene’ causate dal freddo e dalla fame. Il personaggio ‘demoniaco’ lascia il posto al ‘piccolo uomo’, vittima di umiliazioni e della disuguaglianza sociale.

In *Faina* la già nota serie di immagini che provengono dagli articoli e da *Il canto del Destino* (la *trojka*, II, 254; gli ‘orizzonti’, II, 265; le ‘tormente di neve’¹⁶¹, II, 268; i ‘canti’, II, 279-280) è completata da un altro motivo molto importante per il Blok degli anni Dieci, quello del galoppo rabbioso, pieno di dinamismo, che si trasforma nel ‘volo’ della *trojka* (II, 265) e nel personaggio femminile che ‘vola’ nella danza (II, 278). Questa immagine, che si presenta già nella *Maschera di neve* ed è menzionata nel dramma e negli articoli, adesso riceve un’altra sfumatura, una sfumatura nazionale. La cosa principale è che in *Faina* l’immagine del personaggio femminile nazionale per la prima volta perde i tratti pubblicistici (degli articoli) e allegorici (di *Il canto del Destino*) e si avvicina ai personaggi della lirica matura di Blok. Proprio da *Faina* inizia la via che conduce alla poesia di Blok tra la fine del primo decennio del Novecento e gli anni Dieci.

Il Blok ‘del terzo volume’ è legato a Gogol’ in modo saldo e vario. Ma adesso il tipo di questi rapporti muta un po’. Da un lato, molte immagini che in origine sono apertamente e *ostentatamente* connesse a Gogol’ vivono ora nelle pagine di Blok una nuova vita, entrando in una serie nuova di atmosfere spesso niente affatto gogoliane e aderendo in modo ‘poligenetico’ ad altre tradizioni. Così, ad esempio, l’immagine dell’‘orchestra universale’, della musica come fondamento spirituale dell’essere, si presenta dapprincipio sotto le impressioni degli eventi del

1905, rifrante attraverso il prisma di tre fonti letterarie: *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* [1872] di Nietzsche (che Blok aveva comperdiato in un taccuino del 1906), le interpretazioni delle idee nietzschiane nella critica simbolista (anzitutto in Vjačeslav Ivanov) e le concezioni romantiche – percepite attraverso la prosa e la pubblicistica di Gogol’ – della musica come arte più ‘spirituale’. Concludendo l’articolo *Il figlio di Gogol’* con una citazione da *Arabeschi* (*La scultura, la pittura e la musica*) Blok ha indicato direttamente nella propria opera la genesi per le immagini della “musica dell’orchestra universale”, del “suono delle corde e dei sonagli”, dello “stridore dei violini”. Per la lirica tarda di Blok tutte queste immagini sono fondamentali (cfr. in particolare le “grida dei violini”, III, 12; “l’urlo del violino”, III, 55; la poesia *Golosa skripok* [Le voci dei violini, 1910], III, 192, il ciclo *Arfy i skripki*¹⁶² [Le arpe e i violini, 1908-1916] ed altre ‘corde’ – *Natjanulis’ gitarnyj struny...* [Erano tese le corde della chitarra..., 1913] ecc. – che pure passano attraverso tutta l’arte degli anni Dieci; per quel che riguarda l’immagine dell’‘orchestra universale’, essa determina in misura significativa la sfera della *Weltanschauung* poetica non solo nella poesia, ma anche nella pubblicistica di Blok degli anni Dieci, compresa quella postrivoluzionaria). Ora, però, queste immagini sono talvolta molto lontane da Gogol’. Mantenendo l’interpretazione secondo la quale la ‘musica’ è un “volo spirituale per riunirsi al tutto” (V, 379), è la via che conduce la persona al popolo e alla nazione, il Blok degli anni Dieci intende la ‘musicalità’ in modo più multilaterale. E così come le riflessioni di Nietzsche sulla natura ‘notturna’ ed estatica, ‘dionisiaca’, della musica ‘si dissolvono’ nelle idee wagneriane di una *Weltanschauung* eroica (rivoluzionaria, nel caso di Blok) e musicale, anche i pensieri gogoliani sui rapporti dell’“uomo del XIX secolo” con il popolo si legano a qualcos’altro: al panteismo della *Weltanschauung* di Baratynskij e Tjutčev, alla percezione ‘organica’ della vita da parte di Apollon Grigor’ev e altri, sotto l’influsso dei

¹⁶¹ Immagine che deriva dal ciclo *La maschera di neve*, in cui ha un ruolo decisivo.

¹⁶² Anche l’‘arpa’ è un’immagine legata alle emozioni nell’opera di Gogol’: nella Sconosciuta della *Prospettiva Nevskij* “La voce risuonò come un’arpa” (3, 20 [N. Gogol’, *Racconti*, op. cit., p. 57]).

quali si forma quella di Blok: “tutto è musica”.

La seconda particolarità del rapporto dell'ultimo Blok con il retaggio gogoliano consiste nel seguente aspetto. Nel periodo degli articoli sul popolo e l'*intelligencija*, per Blok era fondamentale la percezione dei testi di Gogol' – perfino quelli non letterari – in una dimensione emotiva immediata: è questa percezione che Blok vuole far arrivare al lettore. Ne consegue l'abbondanza di citazioni e di svariate reminiscenze gogoliane, che devono ricreare nelle pagine di Blok negli anni 1907-1908 ‘l'immagine stessa di Gogol'’ e ‘l'immagine della produzione gogoliana’.

Negli anni Dieci Blok, ovviamente, non perde tale atteggiamento verso la tradizione, ma in questo periodo Gogol' influisce su di lui soprattutto tramite il proprio approccio generale all'arte, il proprio metodo artistico (con una consapevolezza nuova rispetto agli anni di *La città*). La percezione di immediatezza dell'‘elemento gogoliano’ – inteso come immagini e schemi narrativi – si sposta adesso in secondo piano. Con una simile percezione il veicolo fondamentale dell'‘elemento gogoliano’ sono non le immagini e i motivi, bensì la struttura profonda dell'opera. Le citazioni e le reminiscenze stesse ricevono una nuova funzione, insieme a quella precedente: si tratta di segnali di riconoscimento che indicano al lettore la chiave generale dell'opera e in quale direzione devono generalmente cercare.

E infine, l'ultimo tratto – forse quello di maggior rilievo – della ricezione di Gogol' da parte del Blok degli anni Dieci consiste nel fatto che la percezione entusiastica dell'arte gogoliana *in toto* viene sostituita da una più articolata e obiettiva. Blok vede anche quei lati che prima era come se non notasse. Vengono a crearsi i presupposti per la polemica con molti aspetti – peraltro essenziali – del retaggio gogoliano.

E così, anzitutto, si deve prestare attenzione alle peculiarità generali della visione del mondo dell'ultimo Blok.

L'‘irradiazione’ delle idee dell'arte democratica russa del XIX secolo ha lasciato una fortissima traccia nell'arte del poeta anche nel momento in cui, dopo il viaggio in Italia (1909) sotto molti aspetti si

era allontanato dalle questioni che lo avevano preoccupato negli articoli, nel teatro e nella lirica degli anni 1907-1908. Nel periodo 1907-1908 Blok aveva fatto propria una delle idee fondamentali del realismo russo del XIX secolo, quella della bontà umana come cosa esistente da sempre e della struttura ingiusta e ‘vergognosa’ della vita attuale che distrugge la ‘normalità’ dell'uomo. Ma proprio nella lirica del ‘terzo volume’ troviamo più evidente la fede del poeta nel fondamento antropologico ‘normale’ di tutto ciò che è ‘umano’; il suo “mondo altro”, elevato, un tempo sentito come ‘celeste’, adesso è il mondo delle potenzialità realizzate dell'‘uomo’:

[...] un mondo altro,
Bello in modo indescrivibile
E umanamente semplice (III, 525).

Questo approccio umanistico al mondo è diventato patrimonio della letteratura democratica russa del XIX secolo in misura significativa per l'influenza dell'opera di Gogol'¹⁶³. Tuttavia per Blok questo approccio era parimenti legato al nome di Tolstoj. Sono più particolari, dal punto di vista del tema che ci interessa (sebbene siano comunque inseparabili dalla ricezione dell'arte di Tolstoj e Dostoevskij), le seguenti ‘svolte’ dei pensieri di Blok sulla natura dell'uomo:

1. L'immagine dell'uomo bello ‘normale’ si lega a quella di Cristo. Gogol' nei *Passi scelti...* così ben noti a Blok scrive: “Coronamento di tutti i godimenti estetici in me rimane la proprietà di restare incantato dalla bellezza dell'anima umana ovunque io la incontri”¹⁶⁴ (8, 454). Ma l'immagine della “bellezza dell'anima umana” in Gogol' è indivisibile da Cristo: “Sono giunto a Cristo dopo aver visto che in lui è la chiave dell'anima umana” (8, 443); proprio sotto l'impressione di Cristo “nei miei pensieri più andavo avanti, più mi appariva chiaro l'ideale dell'uomo bello” (8, 444). Un approccio molto simile si osserva anche in Dostoevskij e Tolstoj (ricordiamo che anche l'immagine di Blok è ‘poligenetica’). Ma il rifiuto decisivo da parte di Blok dell'antitesi ‘Cristo ↔ natura umana complessa e per molti aspetti ‘oscura’

¹⁶³ Si veda G. Gukovskij, *Realizm Gogolja*, Moskva-Leningrad, 1959.

¹⁶⁴ La Minc si sbaglia: questa e le due successive citazioni sono tratte da *Avtorskaja ispoved'* [Confessione dell'autore, 1847], articolo apparso solo postumo [N.d.T.].

di Dostoevskij e l'estraneità di Blok alla dottrina etica tolstoiana avvicinano il Cristo-‘uomo’ blokiano soprattutto all'opera di Gogol'.

Il tema dell'‘uomo’ in Blok si legherà per molto tempo a reminiscenze evangeliche. “Ecce homo”, pronuncia l'Amico “con la serietà che gli è propria” (IV, 130), quando Faina frusta German sul viso (cfr. Vangelo secondo Giovanni, XIX, 5). In *Strašnyj mir* [Mondo terribile, 1909-1916]

Si alza una voce: *Ecce homo!*

(*Idut časny, i dni, i gody...* [Va l'orologio, e i giorni, e gli anni...], 1910; III, 30).

Senza dubbio, una simile trattazione è soprattutto blokiana. Essa si distingue nettamente da Gogol' in primo luogo per la completa mancanza di simpatie clericali e, in generale, di tendenze teistiche (qui Blok è più vicino a Tolstoj). Inoltre Blok è un lirico, e può sentire un'immagine solo unendola in modo ‘sacrilego’ con l'‘io’ lirico del ‘terzo volume’. *Ecce homo* si trasforma in:

Ma io sono un uomo

(*Nu, čto že? Ustalo zalomleny slabye ruki...* [E allora? Stancamente si torcono le deboli mani...], 1914; III, 46)

Si, tu, Galilea, che sei cara

A me, Cristo che non è risorto

[...]

Il Figlio dell'Uomo non ha

Dove posare il capo (III, 246)¹⁶⁵.

Ma il pensiero della “bellezza dell'anima” umana come comparabile all'immagine di Cristo è vicino soprattutto a Gogol'.

2. L'immagine bella ‘dell'uomo’ in Blok è vicina a Gogol' anche in un altro senso. Non è soltanto ‘comune a tutti gli uomini’, ma, come si è già detto, ha anche una tinta nazionale. L'elemento nazionale adesso passa completamente dalla sfera delle idee di

Blok all'ordito stesso delle sue immagini artistiche. Come anche in Gogol', questo elemento nazionale è profondamente poetico e connesso con il folclore. L'affinità si nota in particolare nelle prime poesie del ciclo *La patria* che corrispondono cronologicamente agli articoli del periodo 1907 – inizio 1909, anche se qui assumono un nuovo senso per la loro vicinanza alla lirica più tarda. Qui troviamo sia l'immagine lirica della Russia come essere vivo e bello, sia il suono gogoliano del ‘campanellino’ (III, 247; l'immagine rimanda anche al verso da *Utro* [Mattino, 1854] di Ivan Nikitin: “Lontano, lontano risuona il campanellino” e alla lirica di Puškin), sia gli occhi (*oči*) gogoliani con cui la Rus' guarda il personaggio, sia le caratteristiche – a noi già note – della patria che viene presentata come il paese delle distese sconfinite (Gogol': “E tu hai un bel contare le verste, prima che ti si offuschi la vista [*oči*]”¹⁶⁶, 6, 246; Blok: “Baluginano le verste”, III, 588 *et al.*; ciò è passato anche attraverso il prisma di Puškin: “verste rigate” in *Zimnjaja doroga* [Strada invernale, 1826]; Gogol': “da un mare all'altro”¹⁶⁷; Blok: “Oltre il Mar Nero, oltre il Mar Bianco”, III, 259 ecc.), sia, ovviamente, il volo della *trojka* e la canzone del postiglione (III, 255). Ci sono anche delle immagini nuove rispetto agli articoli (cfr. Gogol': pensando alla patria “già incombe sul [...] capo l'ombra di una *nube minacciosa*, gravida di piogge che si avvicinano”¹⁶⁸ 6, 221; Blok: “E come una *nube lugubre*, / ha offuscato il giorno *che si avvicina*”, III, 252; è legato anche all'epigrafe da *Drakon* [Il drago, 1900] di Vladimir Solov'ëv). Ma non è questa, ovviamente, la cosa principale, bensì la generale coincidenza della ‘norma’ e dei fondamenti del carattere nazionale-russo, la tendenza a mostrare queste peculiarità nazionali (cfr. le fonti poetiche popolari del lessico e dei ritmi del ciclo *La patria*), i tentativi di ricreare un punto di vista popolare sul mondo come l'unico giusto (cfr. “Madre di dio, / allevia le mie afflizioni...” *et al.*). A Gogol' – e a Tjutčëv – Blok è accomunato anche da un pensiero che permea la sua opera: i tratti della Russia futura (ideale e – al contempo –

¹⁶⁵ Mt 8,20; Nel commento a questa poesia, *Ty otošla, i ja v pustyne...* [Sei andata via, e io sono nel deserto...], 1907] è riportato erroneamente ‘9,20’. Evidentemente, la raffigurazione di Cristo come uomo è entrata nella tradizione della pittura russa anche per l'influenza di Gogol'. Aleksandr Ivanov, che nei primi schizzi di *Javlenie Messii* [L'apparizione del Messia, 1837-1857] aveva posto una colomba – lo Spirito Santo – sulla Sua testa, in seguito Lo tratta come un'immagine umana. Ma ‘umano’ per lui significava anche ‘divino’: l'immagine di Cristo sintetizzava i tratti dell'Apollo del Belvedere e dell'icona medievale. Questa tradizione ha influito nell'interpretazione di Cristo di Nikolaj Ge e Ivan Kramskoj. Il rapporto di Blok con la pittura storica della fine del XIX secolo necessita di uno studio a parte.

¹⁶⁶ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 325 [N.d.T.].

¹⁶⁷ Ivi, p. 289 [N.d.T.].

¹⁶⁸ Ibidem.

'normale') traspaiono nell'effigie della Russia odierna, e perciò senza l'amore per questo paese 'nero' non si può amare nemmeno la sua essenza 'elevata' e luminosa (cfr. *Grešit' besstyžno, neprobudno...* [Pecca senza vergogna, senza limiti...], 1914], in gran parte, d'altronde, vicino a Dostoevskij, *et al.*). 3. Ciò che è "umanamente semplice" per l'ultimo Blok ha un'altra peculiarità ancora. Il suo 'uomo', in sostanza, non è affatto 'semplice' (a differenza dell'ideale dell'ultimo Tolstoj). Privo di tratti di ascetismo e del 'ritorno a una vita semplice', l' 'uomo' di Blok è vicino a Gogol' per il fatto che in lui vengono sottolineati di continuo, da un lato, la bellezza, e dall'altro elementi affini alla bellezza come la forza, il lato eroico, le qualità del *bogatyr*'. Non solo la Russia reale, tormentata, ma anche la "Russia mia, vita mia", per Blok è il paese delle grandi forze, delle continue 'battaglie' con il nemico. Da qui, tra l'altro, deriva anche il continuo rivolgersi di entrambi gli scrittori al lato eroico in chiave patriottica del *Canto della schiera di Igor*'. In Gogol' troviamo echi del *Canto* anche nelle descrizioni della battaglia in *La terribile vendetta* e nelle caratteristiche dell'Ucraina in *Arabeschi* (la sua vita "era assorbita e allevata"¹⁶⁹ dalle battaglie, 8, 46) e della Russia nelle *Anime morte*. In Blok il *Canto*, insieme alla *Letopisnaja povest' o Kulikovskoj bitve* [Cronaca sulla Battaglia di Kulikovo, XIV-XV secc.], è la più importante fonte di immagini di *Na pole Kulikovom* [Sul campo di Kulikovo, 1908] e di tutto il ciclo *La patria*; peraltro, come in Gogol', la 'battaglia' non è solo terribile, ma anche, soprattutto, bella ed eroica. Essa accompagna sia il tema del passato storico, sia quello del futuro della Russia.

4. Infine, un importantissimo tratto dell'ideale poetico della vita 'normale' sia in Blok che in Gogol' è che tale ideale, a differenza di quello tolstoiano, è caratterizzato da un continuo movimento. La *trojka*-Russia gogoliana si riflette non solo nelle *trojki* della lirica tarda di Blok, ma anche in tutta la sua struttura, nel *pathos* dell'eterna corsa al galoppo ("Non c'è pace! La giumenta della steppa / si lancia al galoppo", III, 250 *et al.*), dell'incessante divenire. Ne consegue una svolta molto importante nell'opera

di Blok degli anni 1912-1915.

La poesia *Novaja Amerika* [La nuova America, 1913], l'idea della *pièce* sull'uomo che ha trovato il carbone¹⁷⁰ (cfr. anche le immagini del minerale metallico e del minatore negli anni Dieci), le numerose riflessioni di Blok sulla necessità di partecipare attivamente nella vita contemporanea (ad esempio, i tentativi di collaborare ai giornali, ecc.) vengono spesso ricondotte all'influenza di Tereščenko. Senza pretendere di risolvere tale questione, notiamo che generalmente tutte le influenze biografiche hanno suscitato in Blok molteplici associazioni con fenomeni relativi ad altre sfere della vita o a quella della cultura (cfr.: "Sono abituato a confrontare i fatti da tutte le sfere della vita accessibili alla mia vista in un dato momento e sono certo che tutti essi insieme creino un'unica energia musicale", III, 297). Per il poeta solo l'impressione 'ricoperta' da simili associazioni riceveva abbastanza senso generale per consentire una trasfigurazione in un'immagine-simbolo (che perciò è sempre 'poligenetica').

Le conversazioni con Tereščenko sullo sviluppo dell'industria patria, le riflessioni sulla Russia che collega la "voce dei canti di pietra" [III, 269] alla futura 'grande democrazia', non potevano non provocare in Blok associazioni con pensieri e immagini a lui così ben noti dell'ultimo Gogol' (ad esempio, con l'immagine di Kostanzoglo)¹⁷¹. Non è un caso che *La nuova America* utilizzi ampiamente le immagini gogoliane ("la terribile distesa", "l'incomprensibile vastità", III, 268; "il volo" sui cavalli con il caratteristico *Dal'še, dal'še* [Più lontano, più lontano], III, 269, che ripete il gogoliano *mimo, mimo*¹⁷²; infine, le menzioni alla "fortezza tatara" al "fez turco", alle steppe "disseminate di tugh", III, 269, che richiamano *Taras Bul'ba* e includono la 'Piccola Russia' in un quadro unico in qualità di "fidanzata" della Russia"). Non sono casuali neanche gli echi del *Canto della schiera di Igor*' che vanno in direzione del

¹⁷⁰ Si veda V. Orlov, *Neosuščestvolennyj zamysel Aleksandra Bloka – Drama "Nelepyj čelovek"*, "Učen. zap. Leningradskogo ped. un-ta im. A. I. Gercena", Leningrad 1948, 67.

¹⁷¹ Cfr. la definizione dell'utopia gogoliana come ciò che include il sogno di un "industriale ideale" e dello sviluppo multilaterale dell'economia patria, V. Desnickij, *Zadači*, op. cit., p. 79.

¹⁷² "Ma possiamo oltre!", N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 73 [N.d.T.].

¹⁶⁹ Ivi, I, p. 935 [N.d.T.].

‘Gogol’ blokiano’ (“Non con gli elmetti attingono il Don”, III, 269).

In ultima analisi l’idea del ‘mondo bello’ in Blok (come parzialmente in Gogol’) non solo si lega a un dinamismo astratto, ma è anche impregnata di storicismo. Non è un caso che questo ‘mondo bello’ sia ‘orientato sul tempo’ in modo affatto gogoliano: si tratta dei tempi del “primo uomo” che “ardeva per ciò che è divino” (III, 55) e al contempo del ‘futuro’, della ‘nuova era’ (cfr. in particolare *Jamby* [Giambi, 1907-1914]; al contempo (diversamente da quanto avviene in Tolstoj) l’interesse per il passato patriarcale in Blok è molto inferiore rispetto al ‘nuovo’ del futuro. Senza perdere una certa parte di normatività antropologica astratta e l’idea della ‘natura umana’ come unitaria e bella, l’ideale blokiano non rigetta la storia, bensì è propenso a includere in sé l’attitudine al movimento storico come uno dei segni del ‘mondo umano’¹⁷³. Invece, il legame sostanzialmente esiguo con le ricette pratiche delle utopie gogoliane consente di affermare che l’utopia dell’ultimo Gogol’ è per Blok – nonostante la sua attenzione generale ai sogni di Gogol’ sul futuro della Russia – un ‘ponte’ dall’antropologismo astratto democratico allo storicismo.

Se il ‘mondo altro’ è legato alla realizzazione delle potenzialità superiori dell’uomo, il ‘mondo terribile’ (come anche in Gogol’) è il travisamento di queste. Per il Blok degli anni Dieci mantiene un’importanza fondamentale questo pensiero che lui ha fatto proprio già prima, nel periodo degli articoli su *intelligencijsja* e popolo. Tale pensiero si riflette non tanto nelle dichiarazioni dirette di Blok, quanto – e questa è la cosa più importante – nella struttura dell’immagine artistica. Nei contemporanei – gli abitanti del ‘mondo terribile’ – si sottolinea come il loro male e il male della loro vita *non esista da sempre*. Ciò che è ‘normale’, buono, umano traspare talvolta anche nel loro aspetto. Al contempo, proprio il bello viene raffigurato come ciò da cui tutto parte, la base primitiva, mentre è terribile e cattivo il risultato di successive

stratificazioni. Si presentava così a Blok sia la storia della società¹⁷⁴ (la via dal ‘primo uomo’ alle persone ‘del ventesimo secolo’) sia la storia della sua classe, della sua ‘stirpe’, sia la storia della persona, sia la storia della sua – di Blok – vita e della sua poesia come della via tipica dell’uomo contemporaneo (cfr. il ciclo *Vozmezdje* [La nemesi, 1908-1913] et al.). Un simile approccio al mondo definisce l’affinità profonda dell’opera del Blok degli anni Dieci con le tradizioni dell’arte realista del XIX secolo¹⁷⁵. Qual è adesso il posto occupato da Gogol’ nelle opere di Blok connesse al tema del ‘mondo terribile’?

L’elemento gogoliano’ è ben percettibile già nell’impostazione del problema della natura del male. L’immagine di ciò che si può chiamare ‘la fonte del male’ in Blok, adesso, si divide chiaramente in due. In ciò che è cattivo, ‘anormale’, continuano a tralucere tratti ‘diabolici’, ‘infernali’ (il male è “l’ombra dell’ala di lucifero”, come detto nella *Nemesi*). Tuttavia, in confronto alla lirica del ‘secondo volume’ il ruolo di tali immagini ‘infernali’ è sensibilmente mutato. Il loro elemento mistico è reso in modo tale che queste immagini possano essere percepite anche come metafore, come simboli artistici di ciò che è orrendo dal punto di vista ‘umano’, di ciò che è disumano, e non ‘diabolico’ nel senso proprio della parola (cfr. ad esempio l’immagine del ‘ballo diabolico’, III, 10). Basta un semplice confronto del lettore, ad esempio della poesia *L’inganno* e del ciclo *Pljaski smerti* [Danze macabre, 1912-1914] per convincersi che il “nano rosso ubriaco” è la ‘realtà del testo’, mentre il ‘morto’ di *Mondo terribile* è anzitutto un simbolo artistico generalizzato di questo mondo. Inoltre, un numero considerevole di opere del ‘terzo volume’ non è affatto legato alla concezione mistica del male, a cui invece sono date motivazioni sociali, psicologiche, ecc.

Ma proprio un simile approccio interiormente ambiguo risulta essere particolarmente vicino all’arte di Gogol’. Anche Gogol’ oscillava tra una spiegazione

¹⁷³ Tuttavia Blok intende il movimento stesso non nel senso delle “teorie del progresso” liberali da lui odiate (cfr.: III, 298), ma come una catena di cataclismi sociali nei quali trovano realizzazione i principi dell’‘uomo’.

¹⁷⁴ Abbiamo appena detto che la storia, il movimento, hanno anche un altro senso, ma proprio l’approccio dialettico contraddittorio al mondo costituisce il tratto specifico dell’ultimo Blok.

¹⁷⁵ Certamente, non ne consegue che per Blok perdano di senso altri legami: il ruolo dei principi di Lermontov o Tjutčev nella sua opera non è affatto minore.

sociale e una religioso-moraleggiante delle cause di 'travisamento' dell'uomo, tendendo più spesso alla prima.

Così si crea una raffigurazione complessa del mondo contemporaneo: il 'male' appare ora come sociale, ora come 'diabolico', ora in una combinazione di questi e altri aspetti, e attraverso la raffigurazione del 'mondo terribile' traluce quello bello e "umanamente semplice".

Si deve ricordare, infine, che nella maggior parte dei casi il male stesso si presenta agli occhi di Blok, come anche agli occhi di Gogol', sotto forma di danno morale. Vero è che adesso Blok vede la povertà in modo molto più acuto ("i bambini a Parigi o gli accattoni sul ponte d'inverno", III, 93), fame e freddo, non se ne "frega che ci siano tanti pezzenti" (Z. k. 94), e sta in questo la grandezza del ruolo svolto dalla tradizione della letteratura russa del XIX secolo, compreso Gogol'. Ma la cosa più pesante e 'terribile' nel *Monde terribile* è l'umiliazione dell'uomo; perfino la miseria si tramuta in uno stato di umiliazione ("È di nuovo umiliato il povero", III, 39). E anche questa è una svolta del tema profondamente gogoliana¹⁷⁶.

Esaminiamo la poesia *Uniženie* [Umiliazione], 1911, assai indicativa da questo punto di vista. Una serie di dettagli offre qui un rimando diretto alla più volte citata *Prospettiva Nevskij*. Accorso al bordello Piskarëv nota con orrore: "I mobili piuttosto belli erano ricoperti di polvere [...] attraverso la porta socchiusa [...] luccicava uno stivale con *sperrone* e rosseggiava la pistagna di un'uniforme; una forte voce maschile e una risata femminile risuonavano"¹⁷⁷ (3, 20). Allo stesso modo appare il bordello anche agli occhi dell'io di *Umiliazione*:

[...] Le nappe *impregnate di polvere* dei tendaggi.
In questa sala, nell'acciottolio dei bicchieri,
C'è un mercante, un baro, uno studente, un *ufficiale*. [...] Sui
morbidi tappeti risuonarono
speroni e risate smorzate dalle porte (III, 31).

Nel testo di Blok c'è anche un'allusione alla somiglianza degli schemi narrativi: la contrapposizione

"angelo di ieri" ↔ "ma sono poi felice dell'incontro di oggi?" ricorda l'antitesi dei due incontri di Piskarëv con la 'sconosciuta': uno poetico (sulla prospettiva Nevskij) e uno terribile (nel bordello). La reminiscenza, tuttavia, sottolinea soltanto che si tratta di una affinità generale nella percezione di ciò che viene raffigurato. Sia Blok che Gogol' vedono nella sorte dei personaggi anzitutto l'umiliazione (tra l'altro, come nella *Prospettiva Nevskij*, a essere umiliato è il personaggio per cui l'amore si tramuta nella 'follia' dei sentimenti in vendita). Sia Blok che Gogol' sentono l'umiliazione come una deviazione dalle norme della vita umana, da ciò per cui sono nati e sono destinati gli uomini — da sempre — fin dalla nascita. In Gogol': "Avrebbe costituito la perla inestimabile, tutto il mondo, tutto il paradiso, tutta la ricchezza di uno sposo appassionato; sarebbe stata la fulgida, serena stella di una modesta cerchia familiare [...] ma, ahimè, per un atroce volere dello spirito infernale che anela a distruggere l'armonia della vita, era stata gettata con una risata di scherno nel suo abisso"¹⁷⁸ (3, 22). In Blok lo stesso pensiero viene espresso con una serie di domande retoriche che contrappongono il reale alla 'norma' umana.

Ma dunque è destino che vada così tra gli uomini?
Ma allora è questo che chiamavamo amore? (III, 31)

Infine, in entrambi gli scrittori la natura del male viene intesa in due modi diversi. L'idea affatto sociale della *Prospettiva Nevskij* si accompagna con il *refrain* di immagini di passaggio (lo 'spirito infernale', il 'demone', ecc.), che possono essere intese sia come una generalizzazione artistica, sia come una raffigurazione romantica e mistica dell'essenza degli eventi. Questa duplice interpretazione è permessa da immagini del tipo:

Questi disegni spogli della rivista
Non da mano umana furono toccati...

Ma sarà davvero una casa questa casa? ecc.

Il 'mondo terribile' nel Blok degli anni Dieci è orientato sulla tradizione gogoliana anche per molte altre linee. Così, per Blok continua a essere molto attuale l'indirizzo antiborghese (e 'antioccidentalista') della critica di Gogol'. In questo senso è curioso confrontare *Roma* di Gogol' con gli *Ital'janskije stichi*

¹⁷⁶ L'elemento gogoliano è qui vicino anche alla raffigurazione del male sociale in Dostoevskij. Tuttavia a Blok è estraneo il modo in cui l'ultimo Dostoevskij intende generalmente la natura dell'uomo.

¹⁷⁷ N. Gogol', *Racconti*, op. cit., p. 57 [N.d.T.].

¹⁷⁸ Ivi, p. 61 [N.d.T.].

[Versi sull'Italia, 1909]. Non si può parlare di coincidenze testuali dirette tra le due opere, ma i *Versi sull'Italia* sono stati creati solo tre-quattro mesi dopo gli ultimi articoli su popolo e *intelligencija*, proprio sotto le impressioni fresche di Gogol', riletto senz'altro più volte tra la fine del 1907 e l'inizio del 1909; probabilmente, la somiglianza del punto di vista ha qui un carattere non solo tipologico.

Apparentemente il giudizio sull'Italia in Blok è sotto molti aspetti opposto a quello che si trova in *Roma. La povesť* di Gogol' è tutta costruita sull'antitesi 'Italia – Francia (Europa occidentale)'. Per Blok – uomo del XX secolo – l'Italia è già Europa.

Alla polvere gialla dell'Europa
Hai consegnato te stessa (III, 106).

Tuttavia, ciò che in Gogol' provocava orrore appare orribile anche a Blok: lo spirito meschino del mercantilismo borghese, la “polvere del parapiglia commerciale” (III, 106). Al contrario, la ‘vecchia Italia’, che per Gogol' coincideva con l'immagine del paese nella sua interezza e per Blok con la sua parte più importante, si presenta a entrambi in modo simile: il paese dell'arte e della grande bellezza¹⁷⁹.

La struttura interna del ‘mondo terribile’ in Blok ricorda anche le immagini gogoliane. In particolare, come è già stato indicato, sono importanti le concezioni spaziali di Gogol'. Per entrambi il ‘mondo terribile’ si associa all'immagine di mondi piccoli, chiusi e isolati (cfr. la struttura spaziale in *Mirgorod* e della città in *Il mondo terribile*). Potenzialmente, tali piccoli mondi sono contrapposti alle distese enormi e aperte della Russia. Per Blok – così come per Gogol' – il ‘mondo terribile’ è privo di movimento, è *interiormente* morto; ma al contempo egli descrive questo mondo ‘diabolico’ anche come un balenio di ‘maschere’, di ‘metamorfosi’ (cfr. la trasformazione del morto in vivo nelle *Danze macabre*, e la trasformazione della ragazza in cadavere in *Čěrnaja krov'* [Sangue nero, 1909-1914], ecc.), proseguendo la linea che deriva da *La città*.

Infine, risulta essere simile la raffigurazione non solo del mondo ‘eterno’ e ‘odierno’, ma anche di

quello del futuro. Blok continua a sentire un'affinità con l'escatologismo dell'ultimo Gogol', sia nella sua variante tragica (*Golos iz chora*, [Voce dal coro, 1914]), sia in quella ottimistica (l'attesa di una grande ‘impresa da *bogatyr*’, di uno sconvolgimento: si veda il poema *La nemesi e Giambi*).

Tuttavia, proprio negli anni di una attesa costante delle ‘ribellioni straordinarie’, Blok si allontana da Gogol' sotto molti aspetti, spesso non è d'accordo con lui. Alla base di questa divergenza troviamo quei tratti di reazionarismo dell'ultimo Gogol' che prima venivano ignorati dal poeta poiché considerati ‘non essenziali’. Ora, nel passaggio da una percezione di singoli aspetti dell'opera gogoliana a una più generale e sistemica, Blok non può non vedere in lui il monarchismo, il clericalismo, il generale conservatorismo che si combina paradossalmente con il *pathos* del movimento, delle ‘scosse’.

Ne viene fuori una polemica artistica diretta, evidente in particolare nel ciclo rivoluzionario *Giambi* e nel poema *La nemesi*. Il 30 marzo del 1909, quasi contemporaneamente a *Il figlio di Gogol'*, Blok abbozza la poesia *Ne spjat, ne pomnjat, ne torgujut...* [Non dormono, non ricordano, non commerciano...], da lui terminata nel 1911. Le impressioni biografiche (si veda il commento: III, 523) qui si intrecciano con le immagini dei *Brani scelti...* ripensate criticamente.

Nella ‘lettera’ intitolata *La Radiosa Resurrezione Gogol'* scrive a proposito della “solenne mezzanotte”, del “suono di campane, che è ovunque, e che pare quasi trasformare la terra intera in un unico rimbombo”¹⁸⁰ (8, 410): “ogni volta giunge tanto trionfalmente la mezzanotte santa, e campane a distesa rimbombano e rintronano per tutta la terra, quasi volessero destarci”¹⁸¹ (8, 416). Dopo queste parole troviamo l'utopia secondo la quale la Russia futura sarà la ‘Terra di Cristo’.

Anche Blok – che nell'abbozzo aveva intitolato la poesia quasi alla maniera di Gogol', *Santa Pasqua* – descrive “il solenne suono pasquale” che desta tutti (“non dormono”). Tuttavia il giudizio della “Radiosa Resurrezione” in Blok è completamente opposto a

¹⁷⁹ *Roma* è una delle poche opere di Gogol' dove l'ideale dell'‘armonia’ e della ‘norma’ è legato all'immagine della donna. Ciò rende la *povesť* particolarmente vicina a Blok.

¹⁸⁰ N. Gogol', *Opere*, op. cit., II, p. 1183 [N.d.T.].

¹⁸¹ Ivi, pp. 1192-1193 [N.d.T.].

quello di Gogol'. Il 'suono' è l'appello a dimenticare tutte le ingiustizie del mondo:

Sopra la creazione dell'uomo
Che lui ha ficcato nella terra,
Sopra il fetore, la morte, la sofferenza
Scampanano fino a perdere le forze...

Sopra la scempiaggine universale,
Sopra tutto ciò a cui non si può portare aiuto.

E non è un caso che all'ideale della 'Terra di Cristo' sia contrapposto in questa poesia ciò che è concreto, vivo, individuale e irripetibile. Tale elemento 'vivo', umano, è proprio il valore superiore del mondo, quello che viene distrutto dal 'suono':

[...] Suonano sopra la pelliccia
Che tu indossavi quella notte (III, 89).

Così, l'ideale antropologico, democratico, dell'uomo — che è sorto in gran parte attraverso l'influenza di Gogol' — si contrappone alle 'astrazioni' dei *Passi scelti*... gogoliani.

Tuttavia tale polemica diretta è tipica soprattutto per il poema *La nemesi*. Nella lirica ci imbattiamo spesso in uno scontro meno 'frontale', in un *ripensamento* polemico di certe immagini e motivi di Gogol'. Di seguito indichiamo quelli fondamentali:

1. Parlando del *Canto del Destino* abbiamo già menzionato gli echi di Gogol' e le divergenze con lui nell'interpretazione dell'immagine della 'casa'. Nel 'terzo volume' questa è una delle immagini fondamentali dell'arte blokiana. Il suo valore si fa ancora più complesso, in quanto la casa è la fonte di ricordi irripetibili per incanto e purezza:

[...] sogno una casa abbandonata
(*Pust' ja i žil, ne ljubja*... [Anche se ho vissuto senza amare... , 1915]; III, 224) Attraverso i fiori e le foglie e i rami pungenti, lo so

Che la vecchia casa getterà uno sguardo nel mio cuore (*Približaetsja zvuk. I, pokorna ščemjaščemu zvuku*... [Si avvicina il suono. E, devota al suono opprimente... , 1912]; III, 265).

Inoltre nella poesia *Sny* [Sogni, 1912] l'immagine della casa è unita alla rappresentazione del bambino come un essere 'normale', 'naturale' e bello che deriva dalla tradizione figurativa dell'arte democratica del XIX secolo (sebbene questo modo di intendere il testo si sovrapponga ad altro: l'infanzia è il tempo in cui si crede alla zarevna). Si potrebbe pensare che questa tradizione porti alla rappresentazione della

'casa' tipica di Gogol', ma Blok è più tragico, spietato e storicistico. Per il suo *io* lirico non si può tornare indietro, anche perché la 'vecchia casa' non c'è più:

La mia vecchia casa è trafitta dalla bufera,
E si è raffreddato il focolare solitario
(*Posešćenie* [Visita, 1910]; III, 262).

E poi perché farvi ritorno, anche qualora fosse possibile, sarebbe immorale. Il poeta (come German) non ha diritto a essere felice finché ci sono "generazioni di infelici" (cfr. *Vogne i cholode trevog*... [Nel fuoco e nel freddo delle ansie... , 1914], III, 96; cfr. anche *Zemnoe serdce stynet vnov*'... [Il cuore della terra si raffredda di nuovo... , 1914]).

2. A prescindere dal legame tra le immagini gogoliane di dinamismo e movimento e quelle di Blok, qui sono visibili anche delle differenze nette. Per Gogol' ogni via è una via verso lo scopo, e talvolta la 'strada' può riportare indietro, al mondo dell'infanzia (cfr. la visione della casa natale dello 'squilibrato' Popriščin). Per Blok ogni via 'all'indietro' è proibita, o meglio, è identificata con l'immobilismo, con l'irrigidimento¹⁸². Per questo per Gogol' è importante soprattutto il momento del "*completamento del viaggio*" (cfr. p. 65) e per Blok il *pathos* dell'eterna corsa al galoppo verso lo scopo, un'immagine che è sempre presente seppur priva della precisione, della tangibilità e della natura utopica che sono tipiche di Gogol'. E se l'ideale del 'viaggio celere' in Gogol' è legato all'arrivo a casa e la parola *uperëd* [avanti] si accompagna con *dovol'no* [basta], in Blok ogni 'basta' non è altro che fallimento e morte. Non a caso, nel 'terzo volume' l'immagine centrale legata al movimento non è il 'basta' del secondo volume delle *Anime morte*, bensì *mimo, mimo!* [Ma passiamo oltre!], pur sempre gogoliano ma sostanzialmente opposto a 'basta':

Passiamo oltre, oltre...
(*Devuška iz Spoleto* [La ragazza di Spoleto, 1909]; III, 101)

Lui oltre, oltre, oltre...
(*Florencija* [Firenze, 1909]; III, 109)

Ciò che è amato è sempre oltre, oltre...
(*Byla ty vsech jarče, vernej i prelestnej*... [Eri tu la più brillante, fedele e incantevole di tutte... , 1914]; III, 221)

Tu voli, voli senza fermarti...
(*Karmen* [Carmen, 1914]; III, 239)

¹⁸² Cfr. D. Maksimov, *Ideja*, op. cit., p. 92 et al.

E di nuovo attira con irruenza
Lontano da questi posti
La strada, e nella corsa non si ferma
Presso il monaco, gli stagni, le stelle
(*Veter stich, i slava zarevaja...* [Il vento è cessato, e la gloria dell'alba..., 1914]; III, 271)

In questo spostamento di accento dell'immagine risiede la differenza di percezione del mondo tra l'ultimo Gogol' e il Blok orientato sulla rivoluzione.

3. Forse questo spostamento di accenti è evidente soprattutto nell'evoluzione del motivo del silenzio. Blok stesso ha indicato la maniera gogoliana di intendere questa immagine: "Gogol' e molti scrittori russi amavano immaginarsi la Russia come l'incarnazione del silenzio" (V, 327). Ricordiamo inoltre che il 'silenzio' in Gogol' è un'immagine sempre caricata di un contenuto emotivo positivo (cfr. ad esempio in *Roma* la contrapposizione del rumore della vita europea e della "presenza, al di sopra di tutto, d'una chiara e solenne quiete"¹⁸³ in Italia (3, 234). Anche per il primo Blok il 'silenzio' è sinonimo di profonda quiete e perfezione. Il 'silenzio' nel Blok della maturità ha invece caratteristiche completamente diverse¹⁸⁴. Lo troviamo ad accompagnare la morte ("Ma c'era silenzio nella nostra cripta", III, 190) e qualsiasi stasi:

Tacciono le trombe degli angeli,
È ammutolita la notte del giorno (III, 71).

Nella poesia *Zadebrennyj lesom kruči...* [Nei pendii ricoperti di boscaglia...] (1907-1914) questa immagine è tipologicamente affine alla tradizione democratico-rivoluzionaria (andando indietro fino ad Aleksandr Radiščev!): la 'quiete' è qui "nemica dell'uomo" (III, 248). È contrapposta ad essa la rivolta popolare, "la sacra spada della guerra" (della rivoluzione, III, 96).

Il risultato del rapporto del Blok prerivoluzionario con il retaggio gogoliano è il poema *La nemesi*. L'inizio del poema riecheggia l'articolo *Ironia* (cfr. il commento di Vladimir Orlov: III, 617), e tramite

esso la pubblicistica di Gogol'. Viene a crearsi la nota immagine del 'diciannovesimo secolo'¹⁸⁵.

Come in Gogol', il *pathos* della critica di Blok è principalmente antiborghese. Allo spirito "mercantile" (8, 12), al "mercantile, vile tornaconto" (3, 236), al "vile [...] sfarzo del secolo XIX" (3, 235), alla "minutaglia dei nostri ticchi e godimenti" (8, 12) in *La nemesi* corrisponde:

Il secolo delle azioni, delle rendite e delle obbligazioni
[...]
Il secolo della ricchezza borghese
(Del male che cresce invisibile!) (III, 304)

Gogol' considera il vizio principale del secolo la degenerazione, lo svilimento del carattere dell'uomo: "l'ottundersi dei sentimenti" (3, 236), il 'frammentarsi' delle aspirazioni e alla fine la perdita del loro significato: "Noi abbiamo il dono portentoso di rendere tutto insignificante"¹⁸⁶ (8, 66). Gli stessi pensieri si ritrovano in Blok: il 'diciannovesimo secolo' è il tempo

Delle lamentele impotenti e delle maledizioni,
Delle anime esangui e dei corpi fiacchi
[...]
E di cervelli poco funzionanti,
E di talenti a metà (III, 304).

Inoltre, in confronto agli articoli degli anni 1907-1909, in Blok appare un nuovo momento 'gogoliano': la pochezza del mondo borghese è contrapposta all'eroismo del passato:

Là, nella nebbia grigia e putrida,
È sfiorita la carne e lo spirito si è spento.
E l'angelo stesso della sacra tenzone
Pare sia volato via da noi:
Là i dissidi carnali vengono risolti
Con mente diplomatica,
Là i cannoni nuovi impediscono
Di incontrarsi faccia a faccia col nemico
[...]
Sostituendo il corno di Rolando con la cornetta

¹⁸⁵ La sua genesi, come di consueto, è molto complessa. Da un lato, Blok, che tra la fine del primo decennio del Novecento e gli anni Dieci si era costantemente interessato di slavofilismo, non poteva non conoscere la pubblicistica, importante anche per Gogol', dedicata al 'secolo' (anzitutto, l'articolo molto chiacchierato di Ivan Kireevskij *Devjatnadcatyj vek* [Diciannovesimo secolo, 1832]). Dall'altro lato, sono indubbie le dirette coincidenze testuali con il poema di Merežkovskij notate da Leonid Dolgopolo, ma per qualche ragione considerate casuali. Si veda L. Dolgopolo, *Poëmy Bloka i russkaja poëma konca XIX – načala XX veka*, Moskva-Leningrad 1964, p. 87.

¹⁸⁶ N. Gogol', *Opere*, op. cit., p. 963 [N.d.T.].

¹⁸³ N. Gogol', *Opere*, op. cit., I, p. 850 [N.d.T.].

¹⁸⁴ Ovviamente, ci sono delle eccezioni. Cfr. in *Svirel' zapela na mostu...* [La siringa prese a suonare sul ponte..., 1908]: "Un silenzio così profondo / Non lo avevi mai sentito" (III, 158).

Del trombettiere e l'elmo col képi [...] (III, 305).

Ma la poetizzazione del medioevo così vicina a Gogol' (*Taras Bul'ba*, gli articoli da *Arabeschi*) riceve in Blok un senso nuovo, eroico-rivoluzionario, e il nuovo 'incontro' con Gogol' muta in polemica.

Spostamento della narrazione: il racconto dell'arrivo delle truppe russe a Pietroburgo, gli episodi della vita dei *narodovol'cy*¹⁸⁷ e la storia della 'famiglia di nobili' in generale cambia sia il tono, sia l'andamento del pensiero poetico, sia l'orientamento sulla tradizione. L'elemento gogoliano viene sostituito da quello 'puškiniano', con cui Blok inizia un complesso gioco di richiami.

Per Blok il tema della 'stirpe', della nobiltà russa, della sua fioritura passata e della sua inevitabile morte è 'puškiniano'. Ma questo in una certa misura è anche il tema di tutta la letteratura russa della prima metà del XIX secolo. Così, inaspettatamente, nel "corto brandello della stirpe" (*La nemesi*) si intrecciano i temi di *Proprietari di vecchio stampo* (anche lì si tratta della sorte della nobiltà). La descrizione dell'ospitalità, dell'elevata (ora 'antiquata') purezza dei sentimenti, la propensione a condividere la cordialità con tutti:

A tutti è noto che in questa casa
Ti accoglieranno bene e ti capiranno,
E da una luce morbida e nobile
Tutto sarà illuminato in lungo e in largo (III, 315),

l'immagine della casa accogliente e affettuosa:

... Non ti aspetti, come un fiore sull'abisso,
È il focolare domestico e i suoi agi (III, 316),

avvicinano i personaggi di *La nemesi*, al di là dell'ambientazione nella capitale e del loro alto livello intellettuale, ai protagonisti gogoliani provinciali e patriarcali, 'di vecchio stampo'. Nel proseguo la narrazione, allontanandosi da questo parallelismo, mantiene tuttavia un'affinità con il tema della fine della 'stirpe'.

Attraverso un complesso 'rabesco' di associazioni è legato all'opera di Gogol' uno dei personaggi centrali del poema: 'il padre'. L'immagine del padre è inclusa nei parallelismi storici e culturali più

ampi. Come gli 'uomini superflui' di Byron, Puškin, Griboedov, Lermontov, egli è descritto nella sua evidente contraddittorietà di carattere e aspirazioni. Da una parte egli è il 'figlio del secolo', la vittima dell'"ambiente". Il talento, l'intelligenza, le enormi possibilità sono sottolineate dal suo confronto con Byron (III, 321-322), con il Čackij di Griboedov (III, 340) e con l'Onegin di Puškin (cfr. la rappresentazione dell'innamoramento del padre per la figlia 'minore').

Questa linea del poema si sviluppa come al declino del personaggio, alla sua progressiva degenerazione. Come Dobroljubov, che aveva tracciato nella letteratura russa la linea calante dell'immagine degli 'uomini superflui' da Puškin-Lermontov all'Oblomov di Gončarov, Blok costringe il padre a percorrere la via da 'Byron' al Pljuškin di Gogol'. La descrizione dell'appartamento paterno nel terzo capitolo, sebbene intrisa anzitutto delle impressioni biografiche di Blok, tuttavia è indubbiamente fatta passare attraverso il prisma delle *Anime morte*. Come di consueto, la coincidenza dei dettagli dimostra che i due autori hanno un'idea simile sulla degenerazione e sulla caduta dell'uomo¹⁸⁸, che per Blok si configura anche come l'idea sulle vie intraprese dalla cultura nobiliare.

Non prendeva aria da tanti anni
La sua squallida tana
[...]
Lui tutto custodiva e *ammucchiava*:
Cartacce, brandelli di stoffa,
Foglietti, croste di pane, penne,
Scatole di sigarette,
Un ammasso di biancheria sporca [...] (III, 338).

Ma, poiché ogni "Byron significa *demone*" (III, 321), il padre non è solo la 'vittima dell'ambiente': egli è anche infettato dai 'veleni' dell'individualismo, e al tempo stesso è fonte del male. Va detto che il giudizio sull'individualismo, in confronto agli articoli su popolo e *intelligencija*, in Blok si complica notevolmente. Il personaggio 'individualista' è un tipo brillante, un lontano precursore della 'nuova razza' di uomini, l'"uomo-artista" del futuro, e per questo la sua apparizione in una famiglia 'umana' significa

¹⁸⁷ Membri della società segreta populista di fine Ottocento *Narodnaja volja* [N.d.T.].

¹⁸⁸ Il collegamento con Pljuškin, come sempre, non esclude altri parallelismi: il padre da vecchio è un "Arpagone dei nostri tempi" (III, 339).

che “l’attaccamento – vecchio e ‘sociale’ – ai beni terreni viene lasciato andare insieme al mondo, il *popolo* si sveglia ed è pronto a fare clamore” (III, 463). Ma, di nuovo, il padre non è affatto il ‘popolo’, e l’individualismo in lui è il male, il ‘veleno’, la reazione.

Questa linea nella *Nemesi* va in crescendo. Il padre si inserisce in una nuova serie di comparazioni: Dostoevskij (che per primo ha notato la comparsa del padre nel salone della Vrevskaja), Pobedonoscev (di cui “a quel tempo [...] era amico” Dostoevskij, III, 320), gli ‘stregoni’¹⁸⁹. Ci eravamo già imbattuti nell’immagine dello stregone della *Terribile vendetta* in *Tempi calamitosi* e in *Il canto del Destino*. Qui il parallelismo ‘stregone – pani Katerina’ e ‘Pobedonoscev – Russia’ è evidente tanto quanto lo è in *Prato verde* di Andrej Belyj (cfr. il commento di Vladimir Orlov, III, 622-623):

Pobedonoscev stese sulla Russia
Le sue ali di civetta
[...]
Segnò egli con un cerchio stregato
La Russia, fissandola negli occhi
Col suo sguardo vitreo da stregone;
Al racconto astuto di una fiaba meravigliosa
Non è difficile addormentarsi per la *bella* (III, 328).

Il parallelismo con l’opera di Gogol’ è sottolineato anche dall’immagine delle ‘anime vive’ distrutte dallo stregone (III, 328). Ma da *Tempi calamitosi* viene teso anche un altro filo: lo ‘stregone’-Gogol’, immagine rinforzata per mezzo dei collegamenti tra Dostoevskij e lo ‘stregone’ Pobedonoscev. Qua troviamo il primo presagio del nuovo approccio a Gogol’, un approccio che dopo l’Ottobre costringe Blok a pronunciare parole severe sull’impossibilità – anche per uno scrittore geniale – di perdonare il reazionarismo.

E infine tutte queste linee di rimandi e nuove interpretazioni convergono nell’impostazione del ‘tema polacco’, uno dei centrali in *La nemesi*.

Il ‘tema polacco’ rappresenta un’aperta polemica con quella tradizione che per Blok sotto molti aspetti

rimarrà fino alla fine una delle più care: si intende la tradizione di *Ai calunniatori della Russia* di Puškin, del punto di vista dostoevskiano sulla questione polacca, delle immagini della Polonia e dei polacchi in Gogol’. La complessità dell’opera di Blok negli anni Dieci risiede nella combinazione di tendenze contraddittorie, talvolta inconciliabili. Se le sue ricerche di un ideale nazionale si tingono qualche volta di toni ‘slavofili’ e sciovinisti (il ‘pericolo giallo’ ecc.), accanto troviamo un’altra linea, che è più importante per il Blok postrivoluzionario: l’affermazione del diritto dei popoli alla libertà. È proprio questa che domina sia in *La nemesi*, sia in *Giambi*, dove viene sviluppato coerentemente la tesi sui nemici comuni che ‘offendono’ Polonia e Russia. Cfr. nell’abbozzo di *Nel fuoco e nel freddo delle ansie...*:

Credo che arriverà un giorno
In cui nel paese malato e sonnolento
Non invano Copernico, offeso,
Esalterà il proprio popolo povero.
E anche noi, *come lui, siamo offesi*
[...]
E per noi la sacra spada della guerra
Luccicherà nelle inevitabili nubi (III, 526).

Il ‘tema polacco’ si trasforma da un lato nel tema della libertà, dall’altro nel tema popolare (non a caso, è una polacca la ‘semplice madre’ dell’ultimo ‘rampollo’ della stirpe a cui è collegata la sua rinascita; si veda III 299, e anche i *Materiali per il poema* pubblicati da Vladimir Orlov). Proprio tale tema ha cementato in maniera due idee fondamentali del poema: quella rivoluzionaria e quella nazionale. Entrambe emergono, in particolare, attraverso il ripensamento polemico del retaggio gogoliano.

Il romanticismo ‘medievale’, che è legato alla risonanza eroica e rivoluzionaria del poema nel suo insieme e che spiega la menzione al ‘corno di Rolando’, provoca nella memoria artistica di Blok anche nuove immagini gogoliane: le melodie poetiche popolari della Piccola Russia dalle *Veglie alla fattoria presso Dikan’ka* (cfr. l’esecuzione della “vecchia canzone degli *haidamaky*¹⁹⁰” alla riunione dei *narodovol’cy*, III, 313), l’impeto eroico dei cosacchi-*zaporožcy*. In *Taras Bul’ba* Blok vede

¹⁸⁹ Sullo stregone di *La nemesi*, in relazione alla *Terribile vendetta*, si veda I. Kruk, *Blok i Gogol’*, op. cit., pp. 89-90; Idem, *Poët i dejstvitel’nost’*, op. cit., p. 30. Cfr. inoltre un’evidente reminiscenza della *Terribile vendetta* che non ha ancora attirato l’attenzione dei ricercatori: “E così il cavallo con un riso appena percettibile / rispose al cavallo che gli si faceva incontro” (III, 329).

¹⁹⁰ Gruppi di cosacchi e contadini che nel XVIII erano impegnati in operazioni di guerriglia e massacri, specie nella sponda destra del Dnepr contro i proprietari terrieri polacchi [N.d.T.].

adesso la raffigurazione di quelle enormi forze naturali che poi si legheranno all'immagine del popolo rivoluzionario. Ma il sentimento 'antipolacco' in Blok si trasforma paradossalmente nel *pathos* della lotta per la liberazione della "Polonia straziata" (III, 299). Così appare l'immagine del nuovo Andrij, il "figlio-rinnegato":

E solo per il figlio rinnegato
Per tutta la notte come una pazza piange la madre,
E il padre invia al nemico la maledizione
[...]
Ma il figlio ha tradito la patria!
Egli avidamente beve il vino con il nemico (III, 340).

Il senso di questo estratto è oscurato dal fatto che è posto subito dopo la descrizione della Polonia sottomessa, e la situazione generale qui, esteriormente, ricorda poco la sorte dei personaggi del poema. Tuttavia, nel contesto complessivo del poema, sostenuto dal legame preciso con la trama di *Taras Bul'ba*, il significato dei versi citati può essere interpretato solo se si considera che si tratta del figlio, ossia del 'secondo anello della stirpe'. In questo caso il 'tradimento' è la via del figlio verso i "campi polacchi a trifoglio" (III, 299), verso la 'polacca'¹⁹¹. Ma è proprio questa l'idea centrale della *Nemesi*: una rinascita della 'famiglia' (della cultura) che è connessa all'amore del figlio per la contadina polacca e alla nascita di un 'lattante', "il rampollo della stirpe che, forse, alla fine, afferrerà con la sua manina la ruota che muove la storia umana" (III, 299). Secondo questa posizione è determinato anche il ripensamento dell'immagine gogoliana del 'figlio-rinnegato', e il suo giudizio è il risultato del rapporto del Blok degli anni Dieci con il nome di Gogol'.

* * *

L'ottobre del 1917 non solo ha determinato in modo evidente un nuovo slancio dell'attività artistica di Blok, ma ha anche acuito il suo interesse per il retaggio del XIX secolo, ha precisato e a volte ha modificato molti giudizi.

Per il Blok postrivoluzionario il 'nome principale della letteratura russa' diventa a mano a mano Puškin: all'insegna di Puškin viene percorsa fino in fondo la via maestra del poeta verso lo storicismo, verso gli ideali di armonia, verso la percezione complessa e 'allegra' del mondo. Tuttavia, anche i nomi di Gogol', Tolstoj e Dostoevskij rimangono molto importanti per Blok, soprattutto alla prima tappa della sua opera postrivoluzionaria (tra il 1918 e l'inizio del 1919).

Il *pathos* principale delle opere di Blok nel primo anno della rivoluzione consiste nella sensazione gioiosa del "rumore per il crollo del vecchio mondo", nel sentirsi pronto ad "ascoltare la rivoluzione". Il rapporto di Blok con il retaggio culturale del passato in questo momento è determinato dalle tipiche parole degli articoli *Intelligencija i revolucija* [*L'intelligencija e la rivoluzione*] (9 gennaio 1918): "Non abbiate paura della distruzione di fortezze, palazzi, quadri, libri. È necessario custodirli per il popolo, ma anche se andassero persi, il popolo non perderebbe tutto. Un palazzo che può essere distrutto non è un palazzo. Una fortezza che può essere cancellata dalla faccia della terra non è una fortezza [...] Le forme eterne che a noi si sono svelate si paralizzano solo insieme alla testa e al cuore" (VI, 16). Non accettando affatto il *pathos* futurista della distruzione della vecchia cultura (poiché "la distruzione è una cosa tanto vecchia quanto l'edificazione"), tra il 1918 e l'inizio del 1919 Blok tuttavia è incline a un riesame assai categorico dei valori non solo del vecchio 'ordine', ma anche della morale e della cultura. Non è un caso che adesso egli senta così vicino a sé Lev Tolstoj con la sua critica spietata alla menzogna sociale e all'ingiustizia del vecchio mondo.

Il 'nome di Gogol' viene menzionato spesso nella pubblicistica degli anni 1918-1919. I suoi significati sono multiformi. Così, in *L'intelligencija e la rivoluzione Gogol'* è inserito tra i migliori scrittori del passato, i 'profeti' della rivoluzione: "I grandi scrittori russi – Puškin, Gogol', Dostoevskij, Tolstoj – sono immersi nelle tenebre, ma loro comunque [...] credevano nella luce [...]. Ognuno di loro, come tutto il popolo che li portava nel cuore, faceva stridere

¹⁹¹ Si consideri anche questa prova indiretta del fatto che si tratta della via del 'figlio' verso la Polonia (e non dalla Polonia): l'immagine della Russia reazionaria in *La nemesi* è sempre legata al 'sonno', alla 'sonnolenza', ecc., quella della Polonia 'ribelle' è invece legata al 'vento'. L'arrivo del "figlio-rinnegato" nell'accampamento dei 'nemici' è accompagnato dal leitmotiv del 'vento' che "si schianta sul vetro" (III, 340).

i denti nelle tenebre, nella disperazione, spesso nella cattiveria. Ma essi sapevano che, presto o tardi, *tutto sarà nuovo*, perché *la vita è bella*” (VI, 13). Se si intende il ‘principio gogoliano’ come un senso acuto del male sociale e della fede nelle basi belle della vita, ciò che è propriamente ‘gogoliano’ è ancora inscindibile da ciò che in Blok è legato a tutta la cultura democratica del XIX sec. Più avanti, tuttavia, l’elemento gogoliano si presenta di nuovo come autonomo.

L’immersione nelle tenebre’ in questo periodo è poco consona agli umori di Blok, ma anche nel raffigurare le ‘tenebre’ egli mostra un rinnovato interesse verso Gogol’. Già negli anni Dieci nella lirica di Blok si forma l’immagine gogoliana della noia come l’aspetto più orribile del ‘mondo terribile’. Adesso, parlando del passato, Blok evidenzia non solo la ‘disuguaglianza sociale’, il male, ma anche l’antiestetismo del vecchio mondo, contraddistinto da meschinità e noia (“È difficile dire cosa sia più stomachevole: lo spargimento di sangue, l’ozio, la noia, la *crassa volgarità*”, VI, 10). La noia e l’assurdità comica del vecchio sono il tema del *feuilleton* *Sograzhdane* [Concittadini] (1 maggio 1918). Un tono ironico perseguito con coerenza è poco tipico per la prosa di Blok (sebbene gli innesti ironici siano per lui molto caratteristici). Ciò non fa che rendere più interessante la genesi di questa ironia.

Ovviamente, non si deve parlare di un predominio della tradizione gogoliana, ma è impossibile trascurarla, limitandosi alla *pošlost’* piccolo borghese. Senza adottare l’iperbole ironica di *Mirgorod*, Blok crea comunque l’immagine del proprio Ivan Ivanovič (il personaggio del *feuilleton*), ricorrendo, come Gogol’, allo *skaz*, allorché tratteggia un narratore piccolo borghese¹⁹². L’effetto ironico principale che ne deriva è simile a quello di *Storia del litigio tra Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič*. Blok mostra un piccolo mondo insignificante e ‘chiuso’ (“Tra l’acciottolato hanno posto delle casse di pietra, e le hanno divise con molte barriere. Ogni piccola cassa è

stata rivestita di carta. Nella cassa hanno messo: un tavolo, una sedia, un letto, un lavandino, Ivan Ivanovič e sua moglie”, VI, 49)¹⁹³. L’effetto comico qui, come in Gogol’, si crea in quanto i personaggi del *feuilleton* percepiscono la propria attività insignificante e meschina come eroica: “Da noi a passare per il cortile si rischia di scivolare, non è cosa priva di insidie; tutti i cittadini che si sono stabiliti in questo caseggiato ne sono coscienti, e ogni notte sei di loro che hanno il porto d’armi stanno nel casottino del custode con le rivoltelle Nagant”, oppure:

Al cancelletto del cortile risuonò una timida bussata.

– Chi è là? – sbraitò con una voce terribile il capitano.

Tutto il sestetto armato si avviò con fermezza verso il cancelletto.

– Sono io – pronunciò dall’altra parte una voce tremante di donna.

– Il lasciapassare! – ruggì il capitano.

[...] Il cancelletto si aprì ed entrò la cameriera terrorizzata. La perquisirono dalla testa ai piedi e poi quella si lanciò nella remota oscurità verso l’ingresso all’edificio superando la fila di cittadini intrepidi e ben armati (VI, 50, 52).

E come i futili battibecchi nella *Storia del litigio...* sono la controparte parodica dei combattimenti eroici di *Taras Bul’ba*, così la viltà piccolo borghese nei comportamenti di *Concittadini* traccia un mondo del tutto opposto all’ampiezza e all’eroismo dei *Dodici*. Così, dalla *Nemesi* all’arte postrivoluzionaria di Blok si stende una linea che oppone la noia della reazione all’eroismo della ‘bufera’.

Questa antinomia risulta essere particolarmente importante per il pensiero di Blok sul lato ‘affermativo’ dell’arte di Gogol’, che per il poeta adesso è ancora più vicino rispetto al periodo degli articoli degli anni 1907-1908. A Gogol’ (come in parte anche a Dostoevskij) è assegnato un ruolo molto importante nella concezione – diventata il nucleo della *Weltanschauung* blokiana negli anni 1918-1921 – della ‘crisi dell’umanesimo’. Tracciando un bilancio delle riflessioni blokiane sull’essenza del carattere nazionale russo, la concezione della ‘crisi dell’umanesimo’ conferisce loro un senso qualitativamente nuovo e una nuova portata. Adesso si tratta della questione del ruolo storico della Russia nella storia universale, nello sviluppo culturale del mondo. Tratteggiando la storia della coscienza umanistica – ossia indivi-

¹⁹² Con *skaz*, concetto introdotto da Boris Èjchenbaum nell’articolo *Com’è fatto il Cappotto di Gogol’?* (1918), si intende una narrazione che riproduce le caratteristiche del racconto orale, solitamente con una voce narrante molto diversa da quella dell’autore [N.d.T.].

¹⁹³ Sul mondo ‘chiuso’ di *Mirgorod* si veda Ju. Lotman, *Problema chudožestvennogo prostranstva*, op. cit.

dualistica, poiché mette al centro il problema della persona —, Blok esamina il ‘diciannovesimo secolo’ come il periodo in cui è iniziata la crisi dell’umanesimo. Nel “secolo di ferro” si manifestano dei tratti dell’‘umanesimo’ ostili al poeta, come la frammentazione razionalistica delle conoscenze, la perdita dell’integrità della persona, l’impotenza che sostituisce l’attivismo sociale con le parole, ecc. La concezione della ‘crisi dell’umanesimo’ si è formata dal *pathos* antiborghese di Blok; noi distinguiamo facilmente che si tratta dello sviluppo della coscienza borghese (compresa quella borghese-democratica), della sua degenerazione verso il periodo della rivoluzione russa, quando “il *popolo* si sveglia ed è pronto a fare clamore”¹⁹⁴ (III, 463), sia tramite l’idealismo generale della *Weltanschauung* blokiana, sia tramite il carattere specifico delle ‘immagini-concetti’. L’‘umanesimo’ del XIX secolo appare a Blok come il principale pericolo per una società in evoluzione: la “nebbia di umanesimo” (*La nemesi*), impedendo ‘cristianamente’ la lotta con il male, diventa la fonte stessa del male. All’umanesimo è contrapposta la ‘campana dell’antiumanesimo’ che suona sempre più forte, la campana della *Weltanschauung* rivoluzionaria che secondo Blok suona all’unisono con l’Ottobre. In Europa queste nuove tendenze si legano ai nomi di Wagner e Heine, in Russia con tutta la grande letteratura del passato, ma, a quanto pare, soprattutto con Gogol’.

La contrapposizione tra ‘umanesimo’ e ‘antiumanesimo’ è rivelata da una serie di antitesi:

1. Umanesimo ↔ Antiumanesimo

Razionalismo, ‘atomicità’ e unilateralità del punto di vista sul mondo.

Weltanschauung sintetica (comprendente ragione ed emozioni, punto di vista generale e dialetticamente multilaterale sui fenomeni.

Come è noto, Blok considera ‘musicale’ questa nuova concezione del mondo, ma ha sempre collegato a Gogol’ le immagini della ‘musica’: “I suoni

musicali della nostra natura crudele hanno riecheggiato sempre nelle orecchie di Gogol’, Tolstoj, Dostoevskij”, scrive egli in *Krušenie gumanizma* [Il crollo dell’umanesimo, 1919] (VI, 115). Le parole di Gogol’ sulla musica alla fine dell’articolo *La scultura, la pittura e la musica* sono citate tre volte negli articoli di Blok degli anni 1918-1921 (si veda VI, 92, commento a p. 506; VI, 349, commento a p. 532; VI, 392, commento a p. 537). Si incontrano anche le immagini dell’‘orchestra universale’, legate a Gogol’ già dal 1909 (VI, 11). Riceve una nuova interpretazione anche il motivo del vento, affine a Gogol’ e di massima importanza. Il ‘vento’ già da tempo è percepito da Blok come principio ‘musicale’ (“Le canzoni della tormenta”, leitmotiv del ciclo *La maschera di neve*; cfr. il ciclo *O čem poët veter* [Di cosa canta il vento, 1913], ecc.). Ma adesso l’immagine che ci riporta coscientemente a Gogol’ (“l’aria fatta a brandelli dal vento”¹⁹⁵ delle *Anime morte* è un simbolo importante dell’articolo *L’intelligencija e la rivoluzione*: si veda VI, 12, commento a p. 499) entra in un nuovo ‘rabesco’ di associazioni: ‘vento’ — ‘canzone’ — ‘rivoluzione’ — ‘Russia rivoluzionaria’. Blok scrive del ‘vento’ come della musica ‘nazionale russa’, la più vicina alla ‘natura’ e contrapposta in questo senso alla ‘musica’ della cultura europea, coperta dal rumore della civiltà borghese: “Noi non abbiamo ricordi storici, ma è grande la memoria degli elementi naturali; i nostri spazi sono ancora destinati a interpretare un grande ruolo. Finora abbiamo ascoltato non Petrarca o Hutten, bensì il vento che si spande sulla nostra pianura” (VI, 114). Così il ‘vento’ gogoliano (cfr. sempre qui le immagini degli ‘spazi’ e delle ‘pianure’) unisce nella coscienza artistica di Blok il Gogol’ cantore della Russia al Gogol’ profeta non riconosciuto degli ‘sconvolgimenti’ rivoluzionari del futuro, e l’opposizione ‘umanesimo vs. antiumanesimo’ a quella ‘Occidente borghese vs.

¹⁹⁴ Ricordiamo che le concezioni della ‘crisi dell’umanesimo’ furono accolte con simpatia da Gor’kij, nell’opera del quale, come noto, la polemica con l’*amor populi* ‘tardo-democratico’ aveva un ruolo importante.

¹⁹⁵ Cfr. N. Gogol’, *Opere*, op. cit., II, p. 326 [N.d.T.].

Russia-bufera’.

2. Umanesimo ↔ Antiumanesimo

‘assenza di eroismo’ del perdono plenario cristiano.

eroismo della ‘nemesi’ rivoluzionaria.

Pur essendo perfettamente consapevole dell’influenza delle idee cristiane del sacrificio sulle concezioni etiche di Gogol’, Blok vede anche un altro aspetto della sua opera: il *pathos* eroico. Rivolgendosi (come in *La nemesi*) al Gogol’ dei *Passi scelti...* e del secondo volume delle *Anime morte*, Blok trova in lui l’esaltazione di quell’ampiezza sconfinata, di quel massimalismo spirituale, di quell’audacia e di quel coraggio, che per lui – come per Gogol’ – sono la base dell’elemento nazionale russo, e adesso anche della *Weltanschauung* ‘antiumanistica’. Non è affatto un caso che Blok rammenti Gogol’ nel messaggio di augurio per i cinquant’anni di Gor’kij (VI, 92). L’idea estremamente interessante – e, secondo noi, finora non compresa in tutta la sua grandezza – sull’affinità tra Gor’kij e Gogol’ era stata enunciata da Blok già nell’articolo *Il popolo e l’intelligencija* (si veda: V, 321); nel messaggio a Gor’kij egli sottolinea ancora una volta l’affinità della loro opera ‘musicale’ ed eroica.

Infine, è indubbio il legame – non espresso direttamente, ma latente e percepibile di continuo – tra lo spirito eroico di *Taras Bul’ba* e quello dei *Dodici*. L’ampiezza spirituale di questa veemenza, da

Serrate le vostre porte,
Oggi ci saranno furti!

Aprite le cantine:
Scorrazzano adesso i pezzenti (III, 354)

fino a

Così vanno con passo maestoso (III, 358)

è affine sotto molti aspetti all’ampiezza spirituale dei *zaporožcy* gogoliani, nei quali, come nei ‘dodici’, il *pathos* elevato, eroico, non si abbassa quando vengono descritte la crudeltà e la severità di molte azioni

e molti caratteri¹⁹⁶.

3. Umanesimo ↔ Antiumanesimo

etica del sacrificio, del rifiuto ascetico delle ‘tentazioni’, sviluppo etico unilaterale della persona.

etica della persona in armonia, dell’‘uomo-artista’, sviluppo multilaterale e contraddittorio della persona.

E di nuovo Blok dovette rivolgersi, a quanto pare, soprattutto al Gogol’ delle *Veglie alla fattoria...* e di *Mirgorod*, poiché la combinazione dell’approccio etico alla vita con quello estetico è in quei testi l’aspetto più evidente. Tuttavia c’è una peculiarità che attira in modo irresistibile Blok all’autore dei *Passi scelti...* anche dopo l’Ottobre: lo sdoppiamento profondo e tragico che appare a Blok come l’espressione del carattere dialettico interiore dell’opera gogoliana. Come è noto, Blok chiamava ‘tragica’ la *Weltanschauung* dell’uomo nuovo, considerando dialettica la tragicità che contrappone alla piatta unilateralità sia dell’ottimismo che del pessimismo. Nell’articolo *Razmyšlenija o skudnosti našego repertuara* [Riflessioni sulla povertà del nostro repertorio] (1918) Blok scrive: “Gli scrittori russi *di ingegno* hanno tutti seguito vie tragiche” (VI, 290), riportando come esempio di tragicità l’opera di Griboedov e Gogol’ (si veda: VI, 289). La *Weltanschauung* ‘tragica’ (dialettica) viene definita da Blok, come sempre, un rapporto complesso e ‘ossimorico’ con il mondo, come “il veleno dell’amore di chi serba odio” (VI, 25). È proprio questo il rapporto con la vita – e anzitutto con la Russia – che Blok ha sempre apprezzato

¹⁹⁶ La critica ha già rivolto l’attenzione alla presenza di molti momenti ‘gogoliani’ nel poema *I dodici*. Sono state notate le immagini del vento (si veda A. Turkov, *Aleksandr Blok*, op. cit., p. 274), l’apoteosi dell’eterna aspirazione ad andare avanti (cfr. “Intorno: luci, luci, luci” e il gogoliano *mimo, mimo* [Ma passiamo oltre], E. Lundberg, *Zapiski*, op. cit., p. 132; cfr. anche la comparazione tra la marcia dei ‘dodici’ e la *trojka*: A. Turkov, *Aleksandr Blok*, p. 247) ecc. Crediamo che anche l’aspetto più generale che abbiamo indicato noi – la somiglianza delle idee di Gogol’ e Blok sull’eroismo come base del carattere nazionale – rientri tra quelli fondamentali. Ma maggiori sono i punti di contatto, più nette sono le differenze. Non si deve dimenticare, ad esempio, il contrasto tra il *pathos* cristiano dei *zaporožcy* e quello dei soldati dell’armata rossa “senza nome di santo”. In questo modo continua anche la polemica con Gogol’ iniziata nella *Nemesi*.

particolarmente in Gogol'.

4. Umanesimo ↔ Antiumanesimo

Discorso liberale al posto dei fatti.

Sintesi di 'parole' e 'fatti', aspirazione a 'vivere e agire', *pathos* dell'attività pratica.

Come sappiamo, gli appelli di Gogol' all'attività pratica avevano attirato l'attenzione partecipata del poeta già negli anni 1907-1908. Tuttavia, combinando il *pathos* del massimalismo rivoluzionario con il distacco dalla lotta politico-sociale reale, Blok non poteva e non voleva dare consigli pratici, 'ricette' per il raggiungimento di determinati scopi concreti. Adesso la situazione è cambiata: Blok è un partecipante attivo del lavoro in ambito culturale, e 'dare consigli' per lui non è solo un dovere rivoluzionario, ma anche un'occupazione quotidiana. Qua si presentano di nuovo le basi per idee e tendenze conformi a quelle di Gogol'. Molti articoli e interventi di Blok (specie su teatro e drammaturgia) combinando l'approccio più ampio e più filosofico-universale possibile alla questione rivoluzionaria con una sua qualsiasi applicazione pratica ricordano la pubblicistica degli *Arabeschi* (a tratti anche dei *Passi scelti...*). Leggendoli non si può non ricordare il tentativo gogoliano di interpretare il 'servizio' come un atto da *bogatyř*'. Così l'articolo *Ob istoričeskich kartinach* [Sui quadri a soggetto storico, 1919] è costruito sui metodi (e in parte anche sulle conclusioni concrete) dei testi di Gogol' *Sull'insegnamento della storia universale* e *Sul medioevo* (da *Arabeschi*). Nell'abbozzo dell'articolo è contenuto un rimando diretto (riportato dalla commentatrice del volume G. Šabel'skaja) alla fonte delle idee di Blok: "In generale nel creare quadri ci si può lasciar guidare da molte idee enunciate da Gogol' soprattutto nel suo articolo *Sull'insegnamento della storia universale* (1833)" (VI, 541). Sono incredibilmente affini a Blok le riflessioni di Gogol' sul fatto che lo studio della storia non deve risolversi in una minutaglia di osservazioni isolate, ma nel mostrare *in primis* l'unità della storia, le sue leggi generali (Gogol': la storia universale "deve abbracciare a un tratto

e in un quadro completo [tutti i popoli del mondo], costruir da essi un unico, maestoso e compiuto poema", trovare "un'idea generale"¹⁹⁷, 8, 26-27; Blok: "La cosa più difficile è elaborare un piano di *tutta la serie* di quadri e tracciarne i temi. Per *fare una scelta* è necessario porre a fondamento un principio unico", VI, 425; servirsi di "generalizzazioni storiche", VI, 424; questa idea viene rafforzata con una citazione dall'articolo di Gogol' *Sul medioevo*: si veda VI, 424 e commento a p. 541). Ma non è meno affine a Gogol' anche un'altra parte dell'articolo: la precisione delle idee su *come* è necessario creare la serie dei 'quadri a soggetto storico'. Allo stesso modo sono costruiti anche altri articoli (*O repertuarie kommunal'nych i gosudarstvennych teatrov* [Sul repertorio dei teatri comunali e statali, 1918], i discorsi agli attori del Gran teatro drammatico ecc.). Si può dire che proprio adesso, dopo la rivoluzione, il *pathos* dell'"attività" in Blok ha ottenuto l'aspetto più 'gogoliano' possibile.

Negli anni 1907-1908, come abbiamo visto, il reazionismo dei *Passi scelti...* non aveva attratto l'attenzione di Blok. Esso era percepito come qualcosa di superficiale e di scarso interesse. Allo stesso tempo Blok cercava, come suo solito, di presentare Gogol' anzitutto come una vittima della reazione (cfr.: "Di chi è la mano morta che ha guidato le pistole di d'Anthès e Martynov? Chi è venuto a succhiare il sangue di Gogol' morente?"¹⁹⁸ [...] Anche quando in Russia non c'era la *reazione* [...]") (V, 302). Adesso in Blok nasce il bisogno di avere un punto di vista *unitario* sull'opera di Gogol', di evidenziare le sue contraddizioni e di spiegare qual è la loro natura. Senza aver cambiato interamente il proprio rapporto verso i *Passi scelti...* (e, di conseguenza, il grossolano fraintendimento della posizione di Belinskij),

¹⁹⁷ N. Gogol', *Opere*, op. cit., I, pp. 908-909 [N.d.T.].

¹⁹⁸ I commentatori del quinto volume della Raccolta di opere, spiegando correttamente che "Blok intende il prete Matvej Konstantinovskij, che ha sottomesso al proprio influsso dispotico Gogol' negli ultimi anni della sua vita al punto da spingerlo al misticismo e all'ascetismo" (V, 739), non indicano quale sia la fonte di queste informazioni per il poeta. Del resto, lo si può definire in modo abbastanza univoco: si tratta dell'articolo di Dmitrij Merežkovskij *Il destino di Gogol'* e l'intervento dello stesso Gogol' *i otec Matvej* [Gogol' e Padre Matvej], tenuto all'inizio del 1903 in una delle serate delle Riunioni filosofico-religiose di Pietroburgo.

Blok tuttavia tenta di guardare a questa opera in maniera più obiettiva¹⁹⁹. Nel suo appunto di diario del 28 marzo 1919 è contenuto il noto ragionamento sull'impossibilità per l'artista di essere "al di fuori della politica". "Essere al di fuori della politica" significa assecondare la reazione e chiudere gli occhi non solo al presente, ma anche al passato, "chiudere vergognosamente gli occhi alla *Corrispondenza con gli amici* di Gogol', al *Diario di uno scrittore* di Dostoevskij" (VII, 359). Il significato dell'appunto a volte viene interpretato in modo troppo lineare come una 'condanna' di Gogol'. Un simile punto di vista è infondato. Al contrario, sia Gogol' che Dostoevskij sono chiaramente riportati come esempi di artisti che si sono interessati di politica (da cui deriva la loro contrapposizione al "carattere anemico" degli "artisti puri", VII, 359). La frase stessa sull'inutilità di "scusare con aria imbarazzata" gli autori dei *Passi scelti...* e del *Diario di uno scrittore* può essere interpretata in egual misura sia come appello a una loro decisa condanna, sia come loro assoluzione. Il significato dell'enunciato consiste in altro: nell'idea che sia necessario rendere oggetto di un esame attento e multilaterale i punti di vista di Gogol' e Dostoevskij, non di evitare di parlarne.

Il rapporto di Blok con gli aspetti reazionari dell'opera gogoliana si disvela tuttavia dal punto di vista della concezione del 'crollo dell'umanesimo'. Non si tratta solo dell'affermazione, da noi già messa in evidenza, riguardo alla forza del punto di vista contraddittorio (dialettico) sul mondo: apologizzare le 'contraddizioni come tali' attira poco Blok negli anni della rivoluzione (ad esempio, egli condanna aspramente l'etica del 'cerchiobottismo' tipica di Turgenev, in quanto non considera affatto *queste* contraddizioni come un pregio). Si tratta del fatto che Blok considera le contraddizioni di Gogol' importanti per la vita spirituale del secolo passato. La loro importanza è duplice.

Anzitutto, le contraddizioni di Gogol', secondo Blok, sono del tutto *sui generis*: risultano contraddistinte da una particolare tensione, espressa al massimo grado, da antinomie "che sembrerebbero inconciliabili" (VI, 289), da momenti di grandissima perspicacia e dall'"oscurità" più completa (si veda: VI, 290). La contraddizione principale tra di loro è la continua sensazione del 'rumore terribile' causato dalla catastrofe sociale che incombe e il desiderio "di spegnerlo, gli appelli all'ordine familiare e all'ortodossia" (Z. k. 387). Questo tipo di antinomie *estreme* mette a nudo il massimalismo della natura di Gogol', e già la sola ampiezza delle oscillazioni dalla 'luce' alla 'tenebra' lo avvicinano all'indole del popolo. Il reazionarismo di Gogol' veniva percepito da Blok come una 'musica', affine al reazionarismo così ben noto al poeta, dietro la quale egli già da tempo aveva fiutato l'enorme portata delle potenzialità. Quell'angoscia gogoliana che un tempo era stata percepita nel senso di un'escatologia più o meno astratta, adesso risulta essere un principio che si contrappone in maniera dialettica al monarchismo e all'ortodossia, e non c'è alcun dubbio sulla posizione di Blok nei loro confronti (cfr. in questo stesso articolo a proposito degli scrittori-"artigiani" che si erano aggrappati con forza "al guscio politico e religioso della Russia: l'autocrazia e l'ortodossia", VI, 290).

La questione ha, tuttavia, anche un'altra faccia. Al Blok che ha vissuto l'Ottobre, la reazione russa e lo zarismo che ha appena dimostrato di essere marcio non sembrano degli oppositori seri di per sé. Sono molto più importanti secondo lui quelle forze spirituali, quelle idee che davano la possibilità di lottare contro l'autocrazia. Si tratta dell'"umanesimo" a noi già noto, che si manifesta sotto le sembianze del liberalismo. È per questo che nell'appunto di diario sopra riportato il giudizio su Turgenev è di gran lunga più duro rispetto a quello su Gogol'. Il reazionarismo di Gogol' da questa prospettiva appare a Blok meno importante del suo spirito antiborghese, in cui Blok vede la garanzia dell'aspirazione di Gogol' alla via che porta alla rivoluzione.

È ovvio che una simile soluzione della questione è assai lontana dal modo marxista di intendere la storia delle idee sociali russe e la letteratura russa del

¹⁹⁹ Ciò non si estende all'articolo *Čto nado zapomnit' ob Apollone Grigor'ev* [Cosa bisogna ricordare di Apollon Grigor'ev, 1918] (il titolo della versione su rivista era *Apollon Grigor'ev e Gogol'*). Qui i giudizi sono cambiati poco, mentre la contrapposizione tra Belinskij e Gogol' viene risolta come antitesi di occidentalismo e slavofilismo (si veda: VI, 28), nel senso delle simpatie post-slavofile di Blok.

XIX secolo. In essa abbiamo trovato il riflesso delle simpatie di Blok per lo slavofilismo accolto attraverso il prisma del neopopulismo scitico. Eppure in queste dichiarazioni sono visibili il rivoluzionarismo 'massimalistico' di Blok e il suo rivolgersi continuamente al tema della Russia, base dei suoi 'incontri' con Gogol' sia negli anni 1907-1908, sia negli anni 1918-1921.

www.esamizdat.it ◇ Z. Minc, *Blok e Gogol'*. Traduzione dal russo di A. Farsetti (ed. or.: Idem, *Blok i Gogol'*, in Idem, *Aleksandr Blok i russkie pisateli*, Sankt-Peterburg 2000, pp. 22-85; note alle pp. 696-701 (apparsa originariamente in: *Blokovskij sbornik: Trudy Vtoroj naučnoj konferencii, posvjaščennoj izučeniju žizni i tvorčestva A. A. Bloka*, Tartu 1972, pp. 122-205) ◇ eSamizdat 2020 (XIII), pp. 285-342.

◇ **Z. Minc, *Blok and Gogol'*** ◇**Translated by Alessandro Farsetti****Abstract**

Italian translation of *Blok i Gogol'* by Zara Minc.

Keywords

Blok, Gogol', Intertextuality, Poetics.

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 russkij simvolizm*, Sankt-Peterburg 1999-2004).

Translator

Alessandro Farsetti is Assistant Professor and Researcher of Russian Literature at Ca' Foscari University of Venice, where he got a Ph.D. in 2015. His fields of studies span from Russian futurist poetry, travel literature, Soviet popular culture. He is author of a monograph on the Russian avant-garde poet Ivan Aksenov (Firenze University Press, 2017). He also co-edited Nikolji Anciferov's memoirs about his travels to Italy (*Staraja Basmannaja*, 2016 with D. Moskovskaja and M. Talalay). He translated the novel *The Gadfly* (1897) by E.L. Voynich (Castelvecchi, 2013) and the essay on Picasso's art (1917) by Ivan Aksenov (Stilo Editrice, 2020).

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2020) Alessandro Farsetti